Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur

Band: 45 (1983)

Artikel: Schoecks Opern : ein Beitrag zur Frage der Gattung am Beispiel der Opern "Venus", "Penthesilea" und "Vom Fischer un syner Fru"

Autor: Puffett, Derrick

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1002113

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: 02.07.2025

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

die mehr traditionell opernmässige Anlage subtilste seelische Problematik ein. (...)
Schoecks Stimme ist in den späteren Lebensjahren zu einer einsamen Stimme in einer veränderten Welt geworden. Gehört er nicht zu den Wegbereitern, sondern zu den Vollendern, so ist seine von ergreifendem Erinnerungsklang durchzogene Kunst dennoch nicht eindeutig oder auch nur vorwiegend rückwärts gewandt.» *D. B.*

Schoecks Opern: Ein Beitrag zur Frage der Gattung am Beispiel der Opern «Venus», «Penthesilea» und «Vom Fischer un syner Fru» von Derrick Puffett

Nicht alles ist tot in Westfalen, was begraben ist.
Heine, Elementargeister[1]

Vielleicht auch in Zürich nicht! Schoeck, der sich selber gerne als «lebendig begraben» wähnte, hätte mit Freuden zur Kenntnis genommen, dass endlich einige seiner Werke wieder aufgeführt werden. *Penthesilea* ist mit mehreren Aufführungen in jüngster Zeit und zwei Schallplattenaufnahmen das glücklichste Beispiel (eine Tatsache, die einen fragen lässt, wie tief das neu erwachte Interesse an Schoeck wirklich ist: eine «Wiederbelebung», die sich vor allem auf sein am modernsten klingendes Werk konzentriert, das Werk, in welchem er Strauss und Schoenberg am nächsten ist, lässt eher auf wachsende Begeisterung für Strauss und Schoenberg als auf eine echte Rückbesinnung auf Schoeck schliessen). Auch andere Werke sind auf Schallplatte aufgenommen worden, darunter *Vom Fischer un syner Fru.* Aber auch wenn wir natürlich dankbar für all dies sind – genügen kann es uns nicht. Indem Schoecks Musik in zunehmendem Masse be-

[1] Heinrich Heine, Werke und Briefe, hg. Hans Kaufmann, V (Berlin, 1961), S. 311

kannt wird, sollten wir ihr gegenüber eher mehr als weniger kritisch sein, will heissen: empfänglicher für ihre besonderen Eigenschaften, seien sie nun gut oder schlecht. In der Tat kann ein Urteil nur erfolgen, wenn wir wissen, *was* wir beurteilen sollen, welcher Art die Werke Schoecks sind. Dies ist eine Frage von Beschreibung und Analyse; und da es wenig detaillierte Analysen von Schoecks Musik gibt, ist die Verwirrung darüber, welcher Art seine Werke sind, ob z.B. *Venus* eine Belcantooper, ein Musikdrama oder sonst etwas ist, beträchtlich. Im vorliegenden Aufsatz, dessen Kürze kaum eine detaillierte Untersuchung erlaubt, möchte ich dieser Gattungsfrage bei seinen bedeutendsten dramatischen Werken – *Venus* (1919–21), *Penthesilea* (1923–25) und *Vom Fischer un syner Fru* (1928–30) – nachgehen, und zwar nicht etwa, um diese Werke in Fächer einzuteilen, sondern einfach, um die Probleme, die damit verbunden sind, zu klären.

Im Falle von *Venus* sind diese Probleme besonders kompliziert, nicht zuletzt wegen der Anzahl der benützten literarischen Quellen. Die Verwirrung beginnt schon auf der Titelseite, die das Werk als «angeregt durch eine Novelle von Mérimée» *(La Vénus d'Ille)* bezeichnet; wogegen auf der ersten Seite der Noten steht: «Text frei nach einer Novelle von Mérimée» – ein subtiler Unterschied. Es ist aber bekannt, dass es eine andere, nicht weniger wichtige Quelle für die Oper gab, Eichendorffs Novelle *Das Marmorbild.* Schon 1914 schreibt Schoeck an Hermann Hesse aus Lucca: «Ich wandle auf Donatis und Fortunatos Spuren vor der Stadt unter prächtigen Alleen» (in Lucca spielt Eichendorffs Geschichte, und Donati und Fortunato sind zwei der wichtigsten Figuren); und er unterschreibt den Brief mit «Florio Schoeck».[2] (Bei Mérimée heisst die Hauptfigur Alphonse de Peyrehorade; Schoeck dagegen nennt ihn Horace.) Willi Schuh schreibt, der Komponist habe von Mérimée kaum mehr als den Kern der alten Legende und die Umrisse der Figuren übernommen. Die Atmosphäre der Oper,

[2] Vgl. Werner Vogel, Othmar Schoeck: Leben und Schaffen im Spiegel von Selbstzeugnissen und Zeitgenossenberichten [hierin Othmar Schoeck] (Zürich, 1976), S. 92

fährt er fort, ist der «magischen Traumwelt» Eichendorffs viel näher als der kühlen, klaren Prosa von Mérimée.[3]

Dies trifft zu, aber der Fall ist komplexer. Auf Eichendorff geht nicht nur die Atmosphäre, sondern gehen auch drei wichtige Elemente der Handlung zurück: der Maskenball in der Villa, zu dem Florio eingeladen wird (auf ihm basiert Schoecks II. Akt mit seinen symphonischen Tänzen),[4] das Doppelgängermotiv – die «Griechin», die Florio an beiden Enden des Saals zugleich erscheint (Schoeck bringt die Statue selbst auf den Tanzboden in Gestalt der «Unbekannten») – und der Sturm, der der Katastrophe vorausgeht. Darüber hinaus ist der Schauplatz von Schoecks III. Akt, der vom Mond erhellte Garten, direkt aus dem *Marmorbild* übernommen.[5] Andrerseits fehlt bei Eichendorff eines der wichtigsten dramatischen Motive von Mérimée und von Schoeck völlig: der Ring, den der junge Mann der Statue an den Finger steckt – sorglos im einen, leidenschaftlich im andern Fall. Dies ist erwähnenswert, nimmt doch der Ring in anderen Versionen der Erzählung einen so wichtigen Platz ein. Heines *Elementargeister,* erstmals im Jahre 1837, dem Erscheinungsjahr von Mérimées Erzählung, vollständig veröffentlicht *(Das Marmorbild* erschien 1819, also um die Zeit, in der Schoecks Oper spielt), ist zwar für das Studium von Schoecks Quellen nicht vollständig relevant, aber doch auch nicht ganz uninteressant; denn in dieser Version der Geschichte kommt erstens ein Ring vor, zweitens bezieht sie sich ausdrücklich auf Eichendorff und *Das Marmorbild*,[6] und drittens geht sie sogleich zur Tannhäuserlegende über – die Namen von Venus und Tannhäuser sind für jeden Opernbesucher untrennbar miteinander verbunden. Heine schreibt von den Göttern der alten Welt, die im My-

[3] Umgang mit Musik (Zürich, 1972), S. 266

[4] Vgl. Derrick Puffett, The Song Cycles of Othmar Schoeck, Publikation der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Vol. 32 (Bern und Stuttgart, 1982), S. 38

[5] Eichendorff, Das Marmorbild, hg. Paul Sucher (Paris, 1962), S. 142ff.

[6] Heine, op. cit., S. 359–360

thos weiterleben; und er stellt nicht nur eine Verbindung zu Wagner her, sondern erinnert uns auch daran, dass Mérimée – wiederum Wagner nicht unähnlich – «den Mythos lebendig machen ‹wollte›, weil seiner Meinung nach dies die einzige Form ist, in der gewisse Wahrheiten dem menschlichen Geist erschlossen werden können».[7]

Mérimées Gattung ist aber doch die der Gespenstergeschichte. Die übernatürlichen Elemente macht er glaubwürdig, indem er sie mit einer Reihe realistischer Details umgibt, von denen einige (wie etwa die Diskussion der Inschriften auf der Statue) bewusst pedantisch sind;[8] der Ton gemahnt an Poes Kriminalgeschichten. Man kann sich kaum vorstellen, wie all dies in Oper zu übersetzen wäre; deshalb der Rückgriff auf Eichendorff, der einen brauchbaren dramatischen Rahmen für Schoecks II. Akt und vor allem die Atmosphäre der frühen deutschen Romantik lieferte, was dem Komponisten die Möglichkeit gab, die Musik zu schreiben, die er wollte. Das Endergebnis allerdings war «weder ganz Mérimée noch ganz Eichendorff», wie Schoeck selber erkannte:

«Die edle Gestalt des Horace und seine Dämonie sind viel mehr eichendorffisch als mériméeisch.» .... Schoecks Venus ist ein Symbol für die Vollkommenheit, für die absolute Schönheit. Horace verzehrt sich in der Sehnsucht nach diesem Traum- und Trugbild. Seine Sehnsucht nach der Ganzheit erfüllt sich in der Selbstzerstörung, denn Vollendung ist nur im Tode möglich.

(So in Werner Vogels freier Wiedergabe.[9]) Aber das ist *Tristan,* nicht Eichendorff; und es ist sicher nicht Mérimée. Mérimées Venus ist schön, aber sie hat ein «air méchant»; ihre Züge drücken «Verachtung, Ironie, Grau-

[7] Vgl. A. W. Raitt, Prosper Mérimée (London, 1970), S. 183

[8] Stendhal fand die Geschichte trocken. Seine Bemerkungen sind bei Raitt übersetzt wiedergegeben, op. cit., S. 189 Anm.

[9] Vogel, Othmar Schoeck im Gespräch (Zürich, 1965), S. 172–173

samkeit» aus; «VENUS TURBULENTA» steht auf ihrem Arm geschrieben.[10] Mérimées Botschaft ist die Warnung vor den verheerenden Folgen der Leidenschaft. Indem Schoeck Venus in ein Symbol der reinen Schönheit, der Vollendung, die «nur im Tod erreicht» werden kann, abwandelt, gibt er der Geschichte eine Wagnersche Deutung und ändert ihren Charakter vollständig, so dass ihre Aussage geradezu konträr ist.
Dies wird deutlich in der Art, wie er die Figur des Horace führt, der bei Mérimée ein ziemlich törichter junger Mann ist und nun ein tragischer Held wird. Horace nähert sich der Statue «angstvoll», wissend, dass er sterben wird (in seiner Überarbeitung von 1933 lässt Schoeck ihn eine Vision haben, in der ihm Venus als Tod erscheint – ein Einfall, der den Symbolismus etwas zu dick aufträgt); aber zugleich begrüsst er diesen Tod, indem er sagt, er könne sich ein edleres Schicksal nicht vorstellen. Hier wird eine Menge *Faust* sichtbar – die Faustische Selbstverwirklichung ist ein oft wiederkehrendes Thema bei Schoeck –, und der Komponist besiegelt diese thematische Beziehung, wenn er sagt, das Motto von *Venus* sei: «Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan».[11] So hinterlässt Schoecks *Venus* – im Unterschied zu den Versionen von Mérimée und Eichendorff – den Eindruck moralischer Zweideutigkeit. Willi Schuh erschien die Figur des Horace, für den die Worte «ergriffen sein» die höchste Tugend darstellen, beinahe als ein Selbstporträt des Komponisten;[12] und die Kraft von Horaces Musik bestätigt dies. Andrerseits sind da auch die weisen Worte von Mme de Lauriens:

Dass wir uns're Wünsche beschränken, ist der Schlüssel zu jeglichem Glück!

[10] Mérimée, Colomba; La Vénus d'Ille (Berlin, o. D.), S. 180, 190, 192–193

[11] Vogel, Othmar Schoeck im Gespräch, S. 173

[12] Op. cit., S. 266. Der Ausdruck war offenbar Schoeck sehr wichtig: vgl. auch Vogel, Othmar Schoeck im Gespräch, S. 171; vgl. ferner Fussnote [16]

Aber es besteht kein Zweifel darüber, wo Schoecks Sympathien liegen. Im ganzen Werk ist das Gefühl mythologischer Präsenz, das Gefühl, dass die Charaktere als Symbole eingesetzt sind, viel stärker, lange nicht so subtil wie bei Mérimée; und von Mérimées lakonischem Ton fehlt jede Spur. Es dominiert der romantische Idealismus. (Es ist bezeichnend, dass das nächste Opernwerk, welches auf dem Statuenthema basiert, Weills Broadway-Musical *One Touch of Venus* aus dem Jahre 1943, eine Komödie war.)

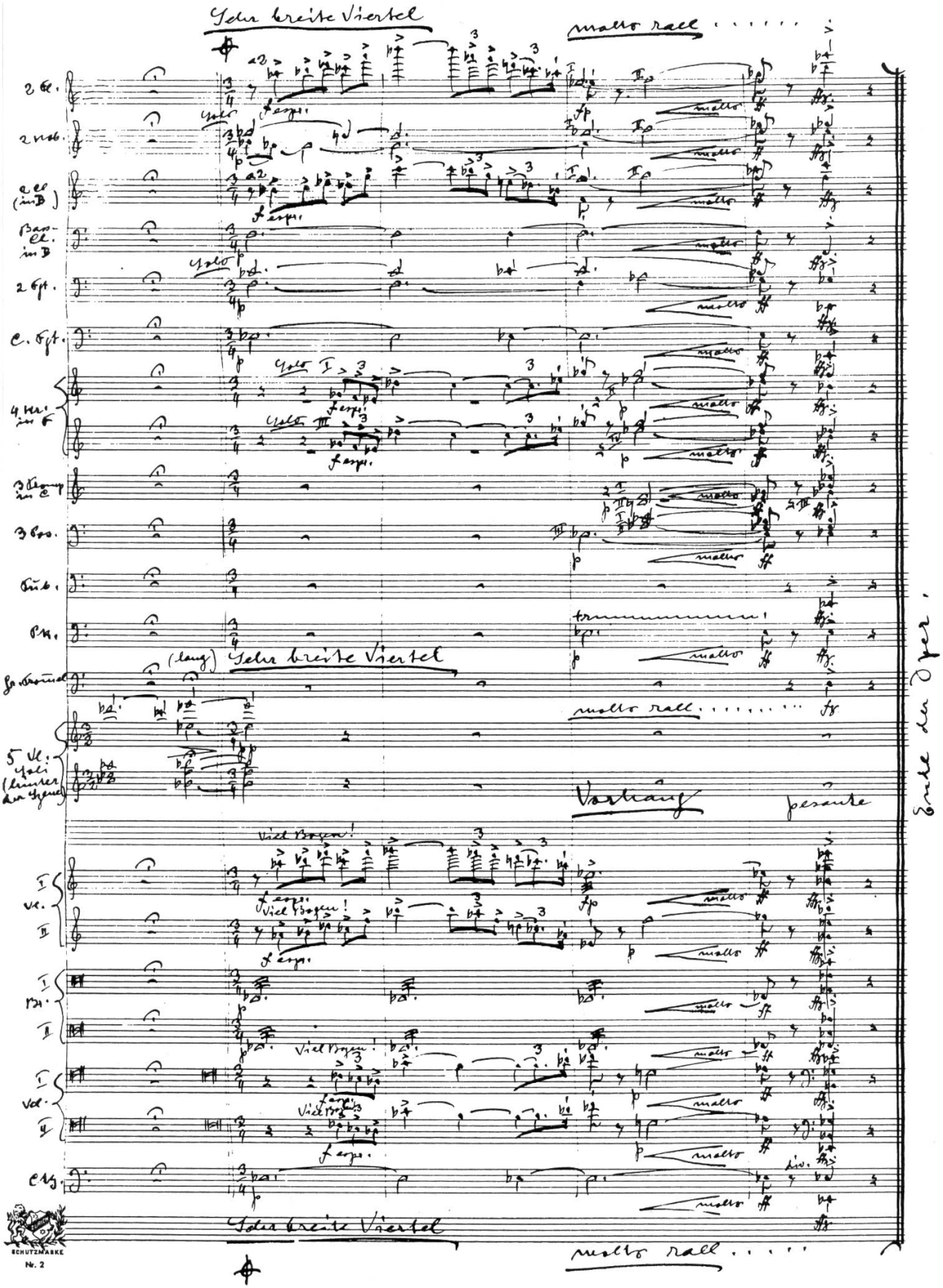
In seiner Schoeckbiographie hat sich Hans Corrodi sehr um die Gattungsbestimmung von *Venus* bemüht. Er sieht sie am ehesten als Belcantooper an;[13] aber mit deutschen und nicht mit italienischen Vorbildern. Und doch handelt es sich nicht um ein Musikdrama: selbst Corrodi, der überall Wagner wittert, kann nicht mehr als drei Leitmotive entdecken, und eines davon ist fraglich. Der musikalische Aufbau von *Venus* kommt vielleicht dem frühen Wagner, dem, was Carl Dahlhaus «Szenenoper» nannte,[14] am nächsten: die ganze Eingangsszene ist ein gutes Beispiel dafür, wie Arie in Dialog, Dialog in Trio und wieder in Arie übergeht, wobei alles ein wohlausgewogenes Ganzes bildet. Bei dieser formalen Flexibilität können die Stimmen lyrischen oder deklamatorischen Charakter haben, je nachdem, was die dramatische Situation verlangt, während die wenigen wiederkehrenden Motive – eher reminiszenzenartige Themen als Leitmotive im eigentlichen Sinne – leicht in die Struktur interpoliert werden können. (Der «symphonischen Entwicklung» im Sinne des späteren Wagner kommen wir am nächsten in Zarandelles Monolog.) Schoecks ambivalente Beziehung zu Wagner[15] kennzeichnet das folgende Beispiel:

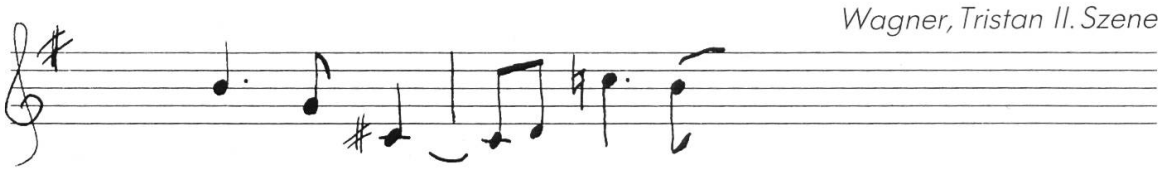
Othmar Schoeck,
Venus, III. Akt
Zusatzblatt zur autographen Partitur: «Neuer Schluss, siebenter Takt nach 58»
(Zentralbibliothek Zürich)

[13] Vgl. Othmar Schoeck, Bild eines Schaffens (Frauenfeld und Leipzig, 1956), S. 130

[14] Richard Wagners Musikdramen (Hildesheim, 1971), S. 17ff.

[15] Ausführlich behandelt bei Puffett, op. cit., S. 25–27, 38–39


Sehr breite Viertel
molto rall
2 Fl.
2 Hob.
2 Cl. (in B)
Bass-Cl. in B
2 Fgt.
C. Fgt.
4 Hr. in F
3 Klomp in C
3 Pos.
Tub.
Pk.
Gr. Trommel
(lang) Sehr breite Viertel
molto rall
5 Vl. Soli (hinter der Szene)
Vorhang
pesante
Viel Bogen!
Vl.
Br.
Vcl.
Cb.
Sehr breite Viertel
molto rall
Ende der Oper.
SCHUTZMARKE
Nr. 2



Die Ähnlichkeit ist augenfällig; aber während bei Wagner die Synkopen dazu dienen, den Rhythmus zu verwischen und das Traumhafte der Musik hervorzuheben, wollen sie bei Schoeck die Musik vorantreiben, indem sie ihren tänzerischen Charakter betonen. Desgleichen ist Schoecks Tonfolge so «klassisch», und so unwagnerisch, wie eine römische Göttin es sich nur wünschen könnte; die Oper beginnt und endet in B, und zwischen dem ersten und zweiten Akt bestehen auch Symmetrien: mit zwei b beginnend bewegt sich jeder in Richtung der B-Tonarten (Es, As; der II. Akt geht einen Schritt weiter mit Horaces grosser Des-Arie). Die Geschlossenheit der Tonfolge könnte symbolisch gemeint sein, ein Abbild der «Vollendung», die Horace im Tod zu finden hofft.

Auf der andern Seite zeigt die Oper ein grosses Spektrum musikalischer Stile, von der frühlingshaften Frühromantik des Anfangs (gewissen Dingen in *Elegie* ähnlich) bis zur Expressionismusnähe des Schlusses (die «entfernten» Solo-Violinen nach Horaces Tod und Simones Aufschrei «Tot!» lassen an Schreker denken); und dies ist gleichfalls symbolisch, es spiegelt die psychologische Entwicklung des Helden wider. Sogar die ungewöhnliche Form des Werks – einem ersten Akt von 30 Minuten folgen zwei miteinan-

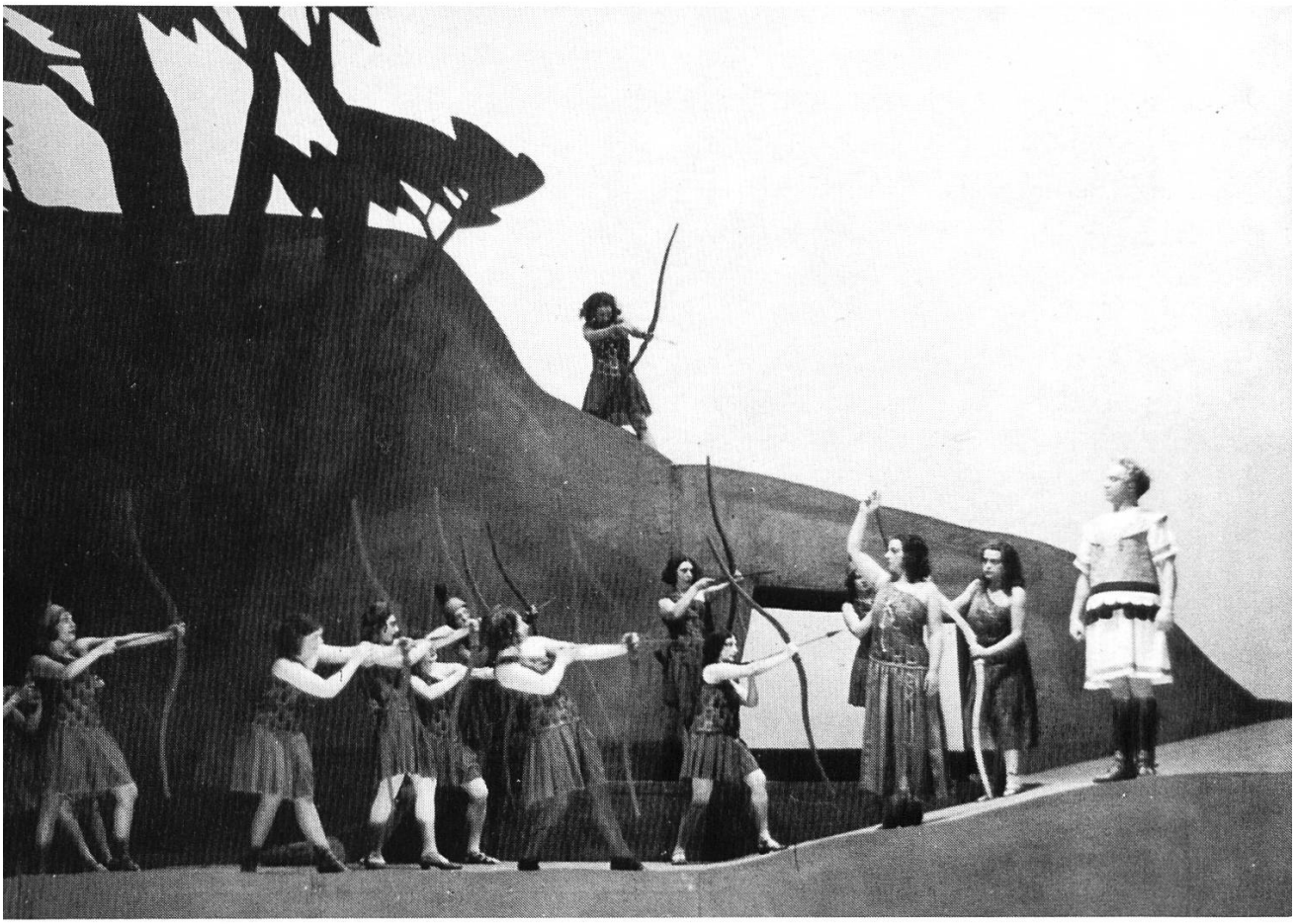
der verbundene Akte, die eine Stunde dauern – passt, wie Willi Schuh gezeigt hat,[16] zu seinem Inhalt; aber hier betreten wir das Gebiet der Praxis, denn zweifellos hat auch dieses ungewöhnliche Format das Werk von der Bühne ferngehalten.

Musikalisch gleichen die letzten Takte von *Venus* ein wenig denjenigen von *Penthesilea* – vom lauten Schlussakkord der *Penthesilea* abgesehen. Man stelle sich vor, wie unpassend dieser Akkord bei *Venus* wäre; bei *Penthesilea* dagegen ruft er einen jener expressionistischen Gegensätze hervor, die zu den Stilmitteln des Werks gehören. In den Auseinandersetzungen über *Penthesilea* ist es geradezu ein Gemeinplatz geworden, von Expressionismus mit Bezug auf Schoenberg u.a. zu reden; und wenn dies auch der früheren Betrachtungsweise, die so tat, als existiere Schoenberg überhaupt nicht, vorzuziehen ist, so muss man doch vorsichtig sein. In der Musik war der Expressionismus nie eine «Schule», wie man es für einige andere Disziplinen definieren kann (wobei sich die Forschung auch hier noch uneinig ist); und eine Philosophie, die den spontanen Ausdruck von Gefühl so hoch einschätzt, dass der Künstler als Techniker einfach hinter seinen Symbolen zu verschwinden hat,[17] bietet den klar definierbaren Techniken, die doch das Hauptvergleichsmittel des Kritikers sind, wenig. Mit seiner Neigung zu «ergriffen sein» hätte Schoeck Schoenberg sicher unterstützt, wenn er sagt: «Jeder Akkord, den ich hinsetze, entspricht einem Zwang; einem Zwang meines Ausdrucksbedürfnisses...».[18] Aber das hilft uns nicht weit, wenn wir versuchen, ihre Werke zu vergleichen. Selbst für Schoenberg war Expressionismus im Sinne eines Vermeidens aller bewussten technischen Mittel nur für ein einziges Werk ein gangbarer Weg, für *Erwartung*. Der expressionistische Strauss lässt sich zum Vergleich besser heranziehen, denn hier haben wir wenigstens eine eindeutige historische Verbin-

[16] Umgang mit Musik, S. 265–266

[17] Vgl. Franz Marc, in: Der blaue Reiter, hg. Kandinsky und Marc (München, 1912), S. 31

[18] Schoenberg, Harmonielehre (Wien, 1922; 7. Auflage 1966), S. 499



Othmar Schoeck, *Penthesilea*
Première 3. Juni 1939 Stadttheater Zürich

dung (Schoecks Bewunderung für Elektra ist belegt);[19] Vergleiche mit Schoenberg hingegen, dem Schoeck mit einer Mischung von Unkenntnis und Feindschaft begegnete, müssen ungenau bleiben.
«Expressionistische» Züge bei *Penthesilea* zeigen sich in den Kriegsrufen

[19] Vogel, Othmar Schoeck im Gespräch, S. 57

der Amazonen, den Chorglissandi, der gelegentlichen Verwendung von Melodrama und dem unmittelbaren, durchdringenden Kommentar des Orchesters zum Text. Schon die Wahl eines wild-dramatischen Themas ist ein expressionistischer Zug. Aber der Terminus muss nun in zweifacher Weise modifiziert werden. Erstens ist die Art und Weise, wie Schoeck zwei gegensätzliche musikalische Welten – diejenige der Schlacht und diejenige des Liebesduetts – aufbaut und gegeneinander ausspielt, alles andere als expressionistisch (auch wenn es Beispiele dafür bei Strauss gibt); sie setzt das Bestehen stilistischer Konventionen voraus, die der Komponist kalt manipulieren kann – eine Situation, die Mahlers ironischem Spiel mit der Banalität oder sogar dem Neoklassizismus näher ist, als einem Stil, in dem die Musik sich spontan «selbst komponiert». (Nebenbei bemerkt ist Schoecks «Liebesmusik», besonders in den Zusätzen von 1927, wesentlich diatonischer als alles, was man sonst gemeinhin als expressionistisch bezeichnet.) Zweitens haben die Kompositionstechniken, die das ganze Werk durchziehen, – das Einsetzen gewisser harmonischer Felder für bestimmte Charaktere[20] und als Kompensation für die fehlende tonale Konstanz, das Wechselspiel von Vordergrund- und Hintergrundmusik, die Akkordfolgen, die in rhythmischer Variation rotieren, die allgegenwärtigen Orgelpunkte und Ostinati – sie alle haben mehr mit dem Modernismus der 20er Jahre gemein als mit Expressionismus. «Modernismus» als musikalisches Programm ist noch verschwommener als Expressionismus, aber es gibt doch ein Reihe von Werken, die man zu seiner Definition heranziehen kann. *Wozzeck* ist das klassische Beispiel: der analytische Plan und das ganze verbale Zubehör, mit dem Berg die Oper umgibt, machen genauso deren Modernismus aus wie die Musik.[21] Andere Marksteine sind Bergs *Kammerkonzert,* ein Werk, das ebenfalls auf einem Plan beruht; Bartóks Drittes Streichquartett, wo die formalen Abschnitte tatsächlich in der Parti-

[20] Vgl. Puffett, op. cit., S. 280

[21] Vgl. meine Studie über Berg, Tempo 117 (1976), S. 41

tur markiert sind; Schoenbergs Analyse seiner eigenen Werke und derjenigen anderer Komponisten; und Alfred Lorenz' Bücher über Wagner. Die technische Virtuosität von *Penthesilea* – und das Werk bildet einen Höhepunkt von Schoecks Schaffen – wetteifert mit der expressionistischen «Spontaneität», die um 1925 auf jeden Fall viel von ihrer Kraft verloren hatte, und rückt es in die Nähe seines Fast-Zeitgenossen *Wozzeck:* Bergs Kanons, Ostinati, «Invention über einen Akkord» und vieles andere hat bei Schoeck Parallelen. (Die schroffe «Klavier»-Orchestrierung ist ein weiteres Charakteristikum der 20er Jahre.) Und doch: wenn man Schoeck einen Modernisten nennt, so erklärt das noch nichts, auch wenn es vielleicht etwas Licht bringt. *Penthesilea* nimmt eine einzigartige historische Stellung ein: sie leitet ihre expressionistischen Züge von Strauss her, dessen Technik der thematischen Abwandlung auf Schoecks vorangehendes Werk *Gaselen* Einfluss ausgeübt haben mag;[22] daneben erlaubten es Schoecks schnell sich entfaltende technischen Fähigkeiten, Schoenberg zu umgehen und zu Methoden zu gelangen, die denen von Berg ähnlich sind, ohne dabei – wie er ausdrücklich betonte – jemals die Tonalität zu verlassen.[23]

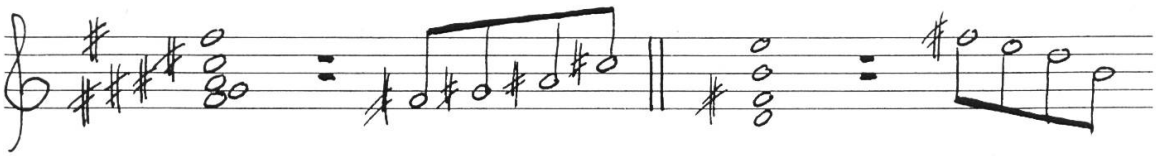
Ob wir ihm in diesem letzten Punkt unbedingt zustimmen müssen, ist fraglich. Alle veröffentlichten Untersuchungen zu *Penthesilea* – eingeschlossen der 36-seitige Aufsatz von Richard Eidenbenz,[24] der immer noch, nach über 50 Jahren, die detaillierteste Untersuchung überhaupt ist, die es von einem Werk Schoecks gibt – gehen von der Annahme aus, die Musik sei tonal; aber mit zunehmender Kenntnis der klassischen Tonalität scheint es schwieriger und bis zu einem gewissen Grad auch nicht mehr so nötig, die Musik in diesem Licht zu sehen. Eidenbenz' Betrachtungsweise ist eine Mi-

22) Vgl. Puffett, The Song Cycles of Othmar Schoeck, S. 196

23) «Nie habe ich auch nur einen Takt atonale Musik geschrieben!» – zitiert bei Vogel, Othmar Schoeck im Gespräch, S. 174

24) «Über Harmonik und tonale Einheit in Othmar Schoecks Penthesilea», Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft IV (1929)

schung von Riemann und Lorenz; das Interessanteste an seinem Aufsatz ist das zweiseitige Musikbeispiel fast am Schluss, das einen analytischen Zugang zu Schoeck empfiehlt, der näher bei Schenker liegt. Eine andere Untersuchungsmethode, die man gewinnbringend anwenden könnte, ist Allen Fortes «set theory»;[25] der vorliegende Aufsatz kann natürlich hierfür nicht der Ort sein, aber es ist vielleicht doch erwähnenswert, dass dem «Penthesilea-Akkord» (Fis-dur mit Gis) und dem Akkord, der mit Prothoe assoziiert wird (D-Fis-H-E) derselbe «interval content» gemeinsam ist:



Jedenfalls dürfte jedermann klar sein, dass *etwas* um 1925 mit der Tonalität bei Schoeck geschah. Die Zusätze von 1927 sind schön aber aufdringlich, eher im Stil von *Venus,* und die Tonalität seiner späteren Werke klingt manchmal wie das Ergebnis nostalgischer Bemühungen.
Das Thema der *Penthesilea* ist mit Corrodis Worten «die ‹Urfeindschaft der Geschlechter›, die Tragödie der Liebe, die sich in zerstörende und zerfleischende Feinschaft wandelt».[26] Dies ist Schoecks *Penthesilea,* nicht die von Kleist; Jürg Stenzl hat gezeigt, dass Schoecks Interpretation des Stükkes in Einklang steht mit der traditionellen Kleistdeutung jener Zeit.[27] Kleists Text als Tragödie «zweier grosser Liebender», die mit einem Liebestod endet, zu sehen, dies bedeutet schon eine Romantisierung, deren Essenz Achills Tod auf der Bühne ist; Prothoes Bemerkung hingegen, die sie zur

[25] Vgl. Forte, The Structure of Atonal Music (New Haven, 1973)

[26] «Othmar Schoeck: Ein Rückblick auf sein Schaffen», Schweizerische Musikzeitung 90 (1950), S. 244

[27] «Heinrich von Kleists Penthesilea in der Vertonung von Othmar Schoeck (1923/5)», in Günter Schnitzler, hg. Dichtung und Musik: Kaleidoskop ihrer Beziehungen (Stuttgart, 1979). Vgl. auch Puffett: «Some Reflections on Literaturoper», German Life and Letters XXXV (1982)

Hohenpriesterin über Penthesileas «törichtes Herz» äussert – «Das ist ihr Schicksal» –, erinnert an die Gestaltung des Horace in *Venus*. Die Hohepriesterin selber ist eine redseligere und mächtigere Entsprechung der Mme de Lauriens in der früheren Oper, wenn sie Penthesileas Neigung, die Dinge aufs Äusserste zu treiben, beklagt und schliesslich ausruft: «Verflucht das Herz, das sich nicht mäss'gen kann!»

Die Wahl eines mythologischen Stoffes bei *Penthesilea* verbindet Schoeck mit andern Komponisten der 20er Jahre, vor allem mit Strawinsky *(Oedipus Rex* wäre ein gutes Ergänzungsstück). Sie stellt ihn auch in Verbindung zu einem späteren Komponisten, Michael Tippett, dessen Oper *King Priam* (1962) aus einer intensiven Beschäftigung mit dem epischen Theater und der Suche nach einem geeigneten Stoff entstand. Tippetts Bemerkung über die Bündigkeit – «Denn das Geheimnis beim Umgang mit epischem Material liegt darin, nur diejenigen Ereignisse, die das Nötige bewirken, zu gebrauchen *und keine anderen*»[28] – lässt in manchem an *Vom Fischer un syner Fru* denken. Mit einer Dauer von etwa 37 Minuten ist dieses Werk in der Tat konzis, aber es dem epischen Theater zuzuordnen, scheint doch zu weit gegangen. Und doch:

«Das neue Operntheater, das heute entsteht, hat epischen Charakter. Es will nicht schildern, sondern berichten. Es will seine Handlung nicht mehr nach Spannungsmomenten formen, sondern es will vom Menschen erzählen, von seinen Taten und dem, was ihn dazu treibt. Die Musik im neuen Operntheater verzichtet darauf, die Handlung von innen her aufzupumpen, die Übergänge zu verkitten, die Vorgänge zu untermalen, die Leidenschaften hochzutreiben. Sie geht ihren eigenen, grossen, ruhigen Weg, sie setzt erst an den statischen Momenten der Handlung ein, und sie kann daher (wenn sie an den richtigen Stoff gerät) ihren absoluten, konzertanten Charakter wahren. Denn da die berichtende Form den Zuschauer niemals

[28] Music of the Angels, hg. Meirion Bowen (London, 1980), S. 225

in Ungewissheit oder in Zweifel über die Bühnenvorgänge lässt, so kann sich die Musik ihre eigene, selbständige, rein musikalische Wirkung vorbehalten.»

Dies ist aus einem Artikel von Weill[29] aus dem Jahre 1928, dem Jahr, in welchem Schoeck mit der Arbeit an *Vom Fischer...* begann. Vieles davon ist zwar ohne Bedeutung für die Kantate, die eine Menge beschreibender Regieanweisungen enthält, nicht zu sprechen von den Übergängen, und für den Rest ihrer Laufbahn gehen Schoeck und Weill getrennte Wege. Dennoch enthält *Vom Fischer...* drei charakteristische «epische» Züge: sein lehrhafter, moralisierender Ton, der es von jedem andern Werk des Komponisten abhebt und den Runges Plattdeutsch noch zu steigern scheint; die distanzierende Wirkung des Märchens (man vergleiche die Romantik Humperdincks!), die zur Folge hat, dass man sich mit keiner der Figuren identifizieren möchte, den Fischer vielleicht ausgenommen, in dem Walter Schädelin Züge von Schoecks Vater erkannte;[30] und die schematische Form, die Willi Schuh wie folgt zusammengefasst hat:[31]

Orchestereinleitung (Meermusik)		
1. Bild: Pissputt	1. Zwischenbild	(Thema)
2. Bild: Hütte	2. Zwischenbild	(1. Variation)
3. Bild: Schloss	3. Zwischenbild	(2. Variation)
4. Bild: König	4. Zwischenbild	(3. Variation)
5. Bild: Kaiser	5. Zwischenbild	(4. Variation)
6. Bild: Papst	6. Zwischenbild	(5. Variation [Fuge])
7. Bild: Pissputt	[Meermusik]	

29) «Zeitoper», neu hg. in Kurt Weill: Ausgewählte Schriften, hg. David Drew (Frankfurt a. M., 1975), S. 39

30) Vogel, Othmar Schoeck, S. 194

31) Klappentext zur Schallplatte mit Aufnahmen Erich Schmids, CT-64-9

(In der Aufstellung Willi Schuhs wird die Rückkehr der Meermusik am Schluss (im 7. Bild), ein ähnliches Moment wie bei Strawinskys *Le Rossignol,* nicht mehr ausdrücklich erwähnt.) Das «schematische Werk» ist eine weitere Folge des Modernismus: man denkt an Bartóks *Herzog Blaubarts Burg* mit ihrer siebenfachen Wiederholung derselben Bühnensituation oder an gewisse Werke Hindemiths, ja sogar an *L'heure espagnole* von Ravel(!). Am besten zum Vergleich heranziehen lässt sich hier allerdings der II. Akt von Weills *Mahagonny* (1930), in dem vier Szenen schematisch die verschiedenen «Freuden» dieser Stadt vorführen und sie im selben musikalischen Refrain zusammenfassen. Aber der Vergleich hinkt, denn Schoeck setzt seine Wiederholungen ein, um eben jene Spannung zu erzeugen, die Weill vermeidet: wie *Penthesilea* ist die Kantate ein einziges grosses Crescendo. Unnötig hinzuzufügen, dass Weills Versicherung «Nun gehen der Musik bekanntlich alle psychologischen oder charakterisierenden Fähigkeiten ab» (in einem andern Artikel)[32] – Strawinsky grüsst von weitem! – Schoeck fern liegt.

Venus, Penthesilea und *Vom Fischer...* umspannen das schaffensreichste Jahrzehnt in Schoecks Leben. Sie berühren einige der wichtigsten formalen, stilistischen und ästhetischen Gattungen des neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts: Wagnersche «Szenenoper», Musikdrama, Expressionismus, Modernismus, episches Theater. Schoeck hat diese Gattungen aber im wesentlichen nur gestreift. Seine späteren Opern – *Massimilla Doni* (1934/35) und *Das Schloss Dürande* (1937–41) – werden dem Strauss-Stil der 30er Jahre immer ähnlicher, eine Entwicklung, die sich auch in seinen Liedern beobachten lässt. Es wäre jedoch nicht ganz gerecht, die Opern der 20er Jahre als blosse «Übergangswerke» abzustempeln. Ihr musikalisches Niveau jedenfalls liegt weit über dem der früheren oder späteren Opern – vielleicht gerade weil sie stilistisches Neuland erschlies-

[32] «Über den gestischen Charakter der Musik», in Kurt Weill: Ausgewählte Schriften, S. 42. Weills Die sieben Todessünden ist auch ein schematisches Werk.

sen – und sicherlich sind sie die einzigen, die damit rechnen können, neu aufgeführt zu werden. Nichtsdesto trotz spiegelt schon allein die Vielfalt der Vorbilder und Einflüsse hinter diesen Werken (wieweit Schoeck selbst sich dieser bewusst war, muss, soweit überhaupt möglich, von Fall zu Fall entschieden werden) eine echte Krise in seinem Kompositionsstil und diese wiederum eine Krise in seinem persönlichen und künstlerischen Leben. In *Venus, Penthesilea* und *Vom Fischer...* legt Schoeck eine stilistische Entwicklung zurück, für die andere Komponisten ein ganzes Leben brauchen (und fasst damit so nebenbei seine gesamte kompositorische Entwicklung zusammen). Wenn wir die Opern jetzt einfach nur vom tonalen Standpunkt aus betrachten, ist *Venus* noch unverbraucht und spontan wie «vor dem Sündenfall», *Penthesilea* an dem Punkt angelangt, an dem die Musik kaum noch tonal genannt werden kann, *Vom Fischer...* hingegen wieder zu einer Tonalität zurückgekehrt, die an den Neoklassizismus Strawinskys oder Hindemiths erinnert. Dieselben Veränderungen beobachten wir in den Liedern dieser Periode, denselben Weg von den Diatonik in der *Elegie* über die kompliziert ausgebaute Tonalität von *Lebendig begraben* zu den Bachschen «Einfachheiten» der *Hesse-Lieder,* wobei diese letzteren die noch einfachere Musik seiner späteren Jahre vorwegnehmen. Die Veränderungen in den Liedern sind jedoch fast ausschliesslich stilistischer Natur: sie bieten keine Gattungsprobleme, ja, die Frage nach der Gattung stellt sich nicht einmal, da Schoeck hier bereits eingebürgerte Formen verwendet und sich dabei die Werke anderer Liederkomponisten zum Vorbild nimmt, besonders die Hugo Wolfs. Seine Leistung auf diesem Gebiet kann, wie die Wolfs, daran gemessen werden, wie gut er ein im wesentlichen wagnerisches (d.h. opernmässiges) Vokabular auf kleine Formen überträgt. Als er sich der Oper und dem damit verbundenen Problem grossangelegter Strukturen zuwandte, konnten die Liederkomponisten ihm nicht länger helfen – von dem frühen *Don Ranudo* (1917/18) abgesehen, wo der Einfluss Wolfs tatsächlich stärker ist als der irgendeines anderen. In diesen Opern der 20er Jahre, die Schoecks Suche nach einem eigenstän-

digen Opernstil repräsentieren, zog er deshalb ein Vorbild nach dem anderen zu Rate und bewies damit eine Unsicherheit, die nur allzu offensichtlich ist. Er sollte es schliesslich völlig aufgeben, Opern zu schreiben, teilweise aus Verzweiflung über seine Unfähigkeit, sie zur Aufführung zu bringen. Ob es nun zu unserem Glück oder Unglück ist, dass er sich für das Lied entschied, er hinterliess uns drei sehr gute Opern; drei einzig- und eigenartige Werke, die möglicherweise gerade ihre Lebenskraft teilweise der Unfähigkeit ihres Komponisten verdanken, zu einer angemessenen Operngattung zu finden.

Herrn Dr. Alfred Clayton und Fräulein Isabella Borinsky bin ich sehr dankbar für ihre Hilfe bei diesem Aufsatz.

Deutsche Übersetzung Ulrike Simon.

Bibliographie
(Auswahl)

R. Eidenbenz, Über Harmonik und Tonalität in Othmar Schoecks «Penthesilea», in: Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft IV (1929), 94

W. Schuh, Idee und Tongestalt in Schoecks Oper «Das Schloss Dürande», in: Schweizerische Musikzeitung 83 (1943)

H. Hesse, Othmar Schoeck, in: Schweizerische Musikzeitung 71 (1931), 61

W. Schuh, Othmar Schoeck, Zürich 1934

Othmar Schoeck-Festgabe der Freunde, Erlenbach-Zürich 1936

W. Vogel, Thematisches Verzeichnis der Werke von Othmar Schoeck, Zürich 1956

H. Corrodi, Othmar Schoeck, Bild eines Schaffens, Frauenfeld 1956 (völlige Neubearbeitung der Ausgabe Frauenfeld 1931/1936: Othmar Schoeck)

H. Corrodi, Othmar Schoeck im Gespräch, Zürich 1965

W. Schuh, Othmar Schoeck, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 12, Kassel etc. 1965, Sp. 7–14

Werkverzeichnis Othmar Schoeck, hg. vom Schweizerischen Musikarchiv, Zürich 1972

F. J. Kienberger,
Othmar Schoeck,
Eine Studie, Zürich 1975
(159. Neujahrsblatt
der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich
auf das Jahr 1975)

S. Tiltman-Fuchs,
Othmar Schoecks
Liederzyklen für Singstimme und Orchester,
Regensburg 1976

W. Vogel,
Othmar Schoeck,
Leben und Schaffen
im Spiegel der Selbstzeugnisse und Lebensberichte, Zürich 1976

J. Stenzl,
Heinrich von Kleists
«Penthesilea»
in der Vertonung
Othmar Schoecks
(1923/5), in: Dichtung
und Musik, Kaleidoskop
ihrer Beziehungen,
hg. von Günter Schnitzler,
Stuttgart 1979

K. v. Fischer/F. Muggler,
Othmar Schoeck, in:
New Grove Dictionary of
Music and Musicians,
London 1980,
Vol. 16, 698–700

D. Puffett,
The Song Cycles of
Othmar Schoeck,
Bern etc. 1982
(Publikationen der
Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft
II/32)

D. B.