

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 4 (1936-1937)
Heft: 11

Artikel: Othmar Schoecks neue Oper
Autor: Corrodi, Hans
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-759085>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

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

Othmar Schoecks neue Oper

von Hans Corrodi

Der Konflikt zwischen himmlisch-übersinnlicher und irdisch-sinnlicher Liebe geht in irgend einer Form wohl durch die Dichtung aller Zeiten. Der moderne Leser kennt ihn am ehesten aus Gottfried Kellers „Grünem Heinrich“, wo er in der Doppelliebe Heinrichs zu Anna und Judith unter Milderung der Gegensätze eine wundervoll abgetönte, blutwarme, innig-süsse Vermenschlichung gefunden hat, und aus dem „Tannhäuser“ von Wagner, wo in ungescheutem dramatischem Zugriff der Abstand zwischen der heiligen Elisabeth und der Venus des Hürselberges aufs äusserste gespannt ist. Auch in Schoecks Bühnenwerken erscheint er mehrfach, aber in sich wandelnder Gestalt: in der „Venus“ steht Horace, der Held, vor der Wahl zwischen seiner Braut Simone und der lebendig gewordenen Statue der Venus, zwischen bürgerlichem Eheglück und mystischer Beglückung durch die Liebesgöttin, die hier leicht erkennbare symbolische Bedeutung hat: sie verkörpert das Ideal der höchsten Ergriffenheit, der Hingabe des Künstlers an seine Vision, an sein Werk. Der gleiche Konflikt spielt in das Drama der Amazonenkönigin Penthesilea hinein: auch Achill steht im Moment der höchsten dramatischen Spannung vor der Wahl zwischen irdischer Liebe und Heldenpflicht, nur dass in diesem Falle die Berufung des Helden nicht in der Gestalt einer himmlischen Geliebten symbolisiert wird. Auch in Schoecks neuestem Bühnenwerk, der Oper „Massimilla Doni“, die in diesen Tagen an der sächsischen Staatsoper in Dresden zur Uraufführung und unmittelbar darauf in Zürich zur schweizerischen Erstaufführung kommt, steht der Konflikt im Mittelpunkt des Geschehens. Schoeck hat den Stoff einer Novelle Balzac's entnommen; Armin Rüeger, sein Freund, der Bearbeiter des „Don Ranudo“ und der „Venus“, hat ihn im engsten Einvernehmen mit dem Komponisten dramatisiert.

Balzac's Novelle ist ziemlich unbekannt geblieben. Sie ist 1837 entstanden und enthält eine ziemlich gewagte Liebes- und Ehebruchsgeschichte, die in skizzenhafter Manier mit reichlich romantischer Aufmachung ausgeführt ist; zwei Jahre später hat ihr Balzac die breite Schilderung einer Aufführung des „Moses“

von Rossini eingefügt, wobei er seine begeisterten Lobpreisungen der italienischen Musik (mit versteckten Seitenhieben gegen die deutsche Musik und den Geschmack der Franzosen) der Heldin in den Mund legte. Damit hat er den Rahmen der Novelle zersprengt: der Leser ist sich nicht klar darüber, ob er eine Novelle oder eine Kampfschrift für die italienische Oper vor sich hat, an deren Rand die Gestalten und Köpfe einer abenteuerlichen Begebenheit gezeichnet sind.

Emilio Memmi, der Abkömmling eines uralten, aber verarmten venezianischen Adelsgeschlechtes, schwankt zwischen zwei Frauen. Die eine ist die gefeierte Koloratursängerin Tinti, die mit hemmungsloser Leidenschaft und den Verführungskünsten einer Circe um seine Liebe wirbt. Die andere ist die junge Massimilla Doni, die bildschöne Gattin des Herzogs Cattaneo, der zugleich der Mäzen und Liebhaber der Tinti ist und ihr nicht nur empfiehlt, sich einen „primo cavaliere servante“ zu halten, sondern so vorurteilsfrei ist, ihr auch einige zur Auswahl vorzuführen. Massimilla liebt Emilio und wäre bereit, ihm ihre Gunst zu schenken, aber ihr Geliebter, ein verspäteter Nachkömmling der Wertherzeit, ist „ein junger Mann, phantastisch genug, seine Geliebte so sehr zu idealisieren, dass er aufhört, in ihr das Weib zu sehen“: er ist „durch einen Berg von Poesie“ von ihr getrennt —, Balzac vergleicht ihn den Engeln, die von den Malern nur mit Kopf und Flügeln ausgestattet werden. Er verzehrt sich in Sehnsucht und Liebesqualen, ohne den Weg zu seiner Göttin zu finden, verfällt aber inzwischen den Lockungen der Tinti: die Ironie des Zufalls will es, dass Emilio den Palazzo seiner Ahnen betritt, ohne zu wissen, dass sein Freund Vendramin ihn eben dem Herzog für die Tinti vermietet hat. Als dieser die Sängerin in den Palazzo einführt, finden sie Emilio im köstlich ausgestatteten Boudoir, wo er sich zur Ruhe gelegt hat. Da der eifersüchtige Liebhaber einen Treubruch vermutet, komplimentiert ihn die beleidigte Schöne, die an dem jungen Prinzen Gefallen gefunden hat, aus dem Liebesnest, das er ihr geschaffen hat, unverzüglich hinaus, um es nun mit dem jungen Prinzen zu benützen, dessen Tugend zu Fall zu bringen ihr ein leichtes ist. Dieser Verrat an seiner „himmlischen Liebe“ stürzt Emilio in furchtbare seelische Konflikte; er fühlt sich neben Massimilla „wie ein Verpesteter in einem Heiligtume“.

Als er der Tinti ein zweites Mal verfällt, ist er entschlossen, die Entweihung seiner Liebe und seines Lebens durch Selbstmord zu sühnen. Um das Aeusserste zu verhindern, ruft sein Freund Vendramin Massimilla zu Hilfe; sie rettet ihn, indem sie sich entschliesst, „aus dem blauen Himmel, in dem sie schwebt, sich auf das Bett einer Kurtisane herabsinken zu lassen“.

Dieses Liebesopfer der Massimilla ist der „Falke“ dieser romantischen Novelle. Manchem Hörer von „altmodischem“ Geschmack mag diese Lösung des Konfliktes bedenklich erscheinen: mit widerstreitenden Gefühlen wird er die „Heilige“ das Zimmer der „Kurtisane“, in dem Emilio die Tinti erwartet, betreten sehen. Für Schoeck bildete dieses Liebesopfer die Keimzelle seines Werkes, es ist auf diese Lösung hin aufgebaut und zugespitzt, auch lässt er Massimilla am musikalischen Höhepunkt des ganzen Werkes, in Tönen der herrlichsten melodischen Entfaltung die Worte aussprechen:

„Bei wahrer Liebe geht das Weib dem Mann
in jene Sphäre, wo des Gottes Kraft
uns läuternd wandeln muss — voran“.

Wir fühlen es: gerade durch diese Art der Lösung hat die Novelle Balzac's Schoeck im tiefsten Lebenspunkte getroffen; sie hat ihm einen Wunschtraum erfüllt, eine Vision geschenkt, die längst in ihm um Gestaltung rang. Er hat alle Mittel seiner Kunst aufgeboten, um die Gestalt dieser Liebenden zu idealisieren, hat sie mit allem Zauber seiner Harmonien verklärt, mit allen Zärtlichkeiten und aller Inbrunst melodischer Linienführung gezeichnet. Er hat die in ihrer Gestalt vereinigten Gegensätze ins psychologisch Unwahrscheinliche gesteigert: sie ist Aphrodite und Artemis zugleich, sie ist die Verkörperung süss-inniger, keusch-inbrünstiger, traumhaft-unbewusster Liebesleidenschaft, sie ist voll mütterlicher Sehnsucht nach dem Kinde, strahlt aber zugleich in mondhafter Reinheit und kühlem Himmelsglanz.

Bei Balzac sind die psychologischen Verhältnisse recht einfach: seine Massimilla ist die vernachlässigte Gemahlin des Cattaneo, die „nicht ohne Gewissensbisse ihre religiösen Grundsätze der Liebe geopfert hat“ und wünscht, „in diese Herzensehe einzutreten, die von ihrer Mutter so oft gerühmt wurde“. Um dem Vorwurf auszuweichen, das Werk verherrliche den Ehebruch,

lässt Schoeck sie die Braut des Herzogs sein (was den Fall weder vom gesellschaftlichen noch vom psychologischen Standpunkt aus gesehen, vereinfacht). In Schoecks Vision ist sie das reine Weib, das in Keuschheit freiwillig das Liebesopfer vollbringt.

„Du möchtest die Herzogin und die Tinti in einem Wesen vereinigt sehen?“ fragt in der Novelle Vendramin seinen Freund. „Aber, mein guter Emilio, nimm sie beide einzeln in dich, das wird klüger sein. Nur einer bisher, nur Raphael, hat Form und Idee vereinigen können“. Auch Schoeck versucht es, das Unvereinbare zu vereinigen: seine Kunst kümmert sich wenig um Nachahmung der Wirklichkeit, sie strebt nach der Gestaltung des Wunschtraumes, des Idealbildes. Aber die Art dieses Idealbildes als Vereinigung heiliger Reinheit mit bedenkenfreier Hingabe erweist ihn als Künstler der Jetztzeit: dieses Traumbild steht „jenseits von Gut und Böse“. „Nur das?“ antwortet sie auf die Aufforderung Vendramins und betritt, von allem Melodienzauber des wundervollen Motivs ihrer Liebe getragen, das Zimmer, um die Rolle der Kurtisane zu spielen. An keiner Stelle des Schoeckschen Werkes tritt „das Element des Abenteuerlichen, Exzentrischen, Unregelmässigen, Norm- und Glückswidrigen“, das Thomas Mann als zur künstlerischen Konstitution gehörend bezeichnet hat, und das die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts in zunehmendem Masse erfüllt, so deutlich zu Tage wie hier.

Neben diesem Paar der hohen Liebenden steht, in Schoecks Oper mehr in den Vordergrund gerückt als bei Balzac, das Paar der unbekümmert ihrer Liebesleidenschaft sich Hingebenden: die Koloratursängerin Tinti und der Tenor Genovese. Die Tinti ist, wie bereits bemerkt, die Geliebte des Herzogs Cattaneo, der Tenor wird von dessen Freund, dem Herzog Capraja, protegiert. Genovese kennt den Konflikt zwischen sinnlicher und übersinnlicher Liebe nicht: mit allen Fasern seines Wesens ist er in wahrer Besessenheit der Tinti verfallen, die aber mit ihm lediglich ihr Spiel treibt, während sie Emilio nachstellt. Er will die Musik zur Verkünderin seiner Gefühle machen: bei der Probe eines Opernfinals, der die Herren Mäzene wie auch Massimilla und Emilio beiwohnen, verfällt er in unbeherrschter Leidenschaft in ein wahres Brunstgebrüll, sodass die Tinti vor Wut davonläuft. Genovese wendet sich im allgemeinen Aufruhr an Massimilla um Schutz, und diese spricht als holde Richterin das Urteil:

„Im künstlerischen Sinn ist Euch misslungen
was Ihr gewollt — wie der Erfolg bewies.
Doch menschlich habt Ihr sinngemäss gesungen —
und wurdet lächerlich, wie alle, die einem Weib zulieb
zum Tier sich machen...
Und merkt: die Kunst taugt nicht als Mittlerin
für unsre eigenmenschlichen Gefühle,
sie muss zur Welt, nicht zur Geliebten reden“.

Dass sie damit Schoecks innerste Ueberzeugung ausspricht, beweist die melodische Glut, in die diese Worte getaucht sind. — Auch diese Liebeshandlung endet in Harmonie: nachdem die Tinti Emilio verloren geben muss, wendet sie sich, ziemlich unvermittelt, von seinem Gesang bezwungen, dem Tenor zu.

Ein dritter, mehr ideeller Konflikt geht diesen beiden Entwicklungslinien parallel und bildet eine lustige Spiegelung der Haupthandlung im Medium der Musik: der Kampf zwischen geistig-reiner und sinnlich-leidenschaftlicher Liebe spiegelt sich im Streit zwischen Musik als reiner Form, als gestaltetem Geist (als „tönend bewegter Form“ [Hanslick], als „tönendem Tapetenmuster“, wie Pfitzner spottete) und Musik als Gefühlsprache, als Leidenschaftsausdruck (als „hysterischem Tongewinsel“, wie die Hanslickianer keiften). Der Herzog vertritt das erste Prinzip und sieht in der Tinti dessen höchste Verkörperung, Capraja schwört auf die sinnliche, ausdrucksglühende Kantilene seines Tenors. Massimilla spricht auch hier das Urteil im Streit der beiden fanatischen Kampfhähne:

„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 gedacht und schön geformt.
Auch dieser Seite muss der Sieg misslingen,
die wahre Kunst wird immer nur bezwingen
durch den natürlichen Zusammenklang“.

Ein Motiv des „Zusammenklangs“, aus kraftvoll-herben, konvergierenden Klangzügen, die in strahlender Harmonie sich lösen, begleitet ihre letzten Worte und leitet unmittelbar hinüber zu einer Reihe von Leidenschaftsmotiven Emilios, die den Aktabschluss beherrschen (während Emilio gar nicht mehr im Theater

verweilt, da er es beim Auftreten der Tinti fluchtartig verlassen hat), denn, was Massimilla nur in Worten andeutet, spricht die Musik mit machtvoller Emphase aus: auch für seinen Liebeskonflikt gibt es nur diese Lösung im „natürlichen Zusammenklang“.

Armin Rüeger hat, im engsten Einvernehmen mit dem Komponisten, dieses Textbuch geschrieben, und man muss ihm zugestehen, dass es ihm gelungen ist, die Konflikte in 6 Bildern (4 Akten) grosszügig und klar zu gestalten. Insbesondere ist dieser Theaterakt (des dritten Bildes) eine kluge Erfindung: an Stelle der bis zur Unleidlichkeit diskutierten Aufführung des „Moses“ von Rossini bei Balzac tritt hier die Probe eines Finales aus einer fingierten Oper „Europa“, in der die Tinti als Europa und Genovese als zum Gott zurückverwandelter Stier ohne weiteres in mythologischer Verkleidung ihren eigenen Liebeshandel uns vorführen. Rüeger hat mit diesem Textbuch seine früheren zu „Don Ranudo“ und „Venus“ an dramatischer Schlagkraft, Klarheit des Aufbaues, bildmässiger Gestaltung, pantomimischer Deutlichkeit der Handlung bedeutend übertroffen, insbesondere auch an organischer Entfaltung der durch den Stoff gegebenen Motive, die in jenen Werken gelegentlich ungehoben am Wege liegen blieben.

Dass Schoeck in der Komposition der Oper neue Wege gehen werde, war zu erwarten, hat doch jedes seiner Bekenntniswerke seinen eigenen Stil, seine eigene Atmosphäre. „Venus“ und „Penthesilea“ bezeichneten die extremsten Punkte dieser Schwingungen des Pendels: jene als höchste Steigerung der melodischen Ausdruckslinie, diese als Gipfelung des harmonisch-malerischen Stils. Ein Darüberhinaus war nicht mehr möglich: so wurde „Massimilla Doni“, wie sie als Dichtung in Stoffwahl, Konflikt, Aufbau dem auf dem heutigen Theater Gewohnten nähersteht, auch musikalisch ein Werk der klugen Mitte, indem Schoeck gleichsam die Summe seines bisherigen Schaffens zieht.

Die ganze Geschichte der Oper ist eine nie zur Ruhe kommende Auseinandersetzung zwischen Wort und Ton, zwischen Dichtung und Musik. Handelt es sich bei dieser künstlichen Zwittergattung um ein Drama, bei dem die Musik nur ein Ausdrucksmittel unter andern ist, oder um ein Konzert mit kostü-

mierten Sängern, die eine konventionelle Handlung als Vorwand für ihre Maskerade benützen? Bestimmt die Dichtung die Form der Musik oder „muss bey einer opera schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Dienerin seyn“ (Mozart)? Als Schoeck vom Liede her zum Theater kam und Goethes Singspiel „Erwin und Elmire“ komponierte, neigte er entschieden zu letzterer Ansicht: zur reinlichen Trennung in geschlossene Arien und Prosadialog. Dann erkannte er, dass es für die deutsche Musik ein Zurück hinter Wagner nicht gibt: er war selbst zu sehr Dichter und seine Musik zu sehr an Dichtung gebunden, als dass nicht immer in seinen Bühnenwerken die Handlung, die Gestalten, also das Dichterische, das Primäre wären, wenn er auch durch das Wort nur die Umrisse gezeichnet haben will, um diese Konturen mit Musik auffüllen zu können. Es gab aber auch in anderer Hinsicht, das erkannte Schoeck, kein Zurück hinter Wagner: der moderne Hörer, der vom naturalistischen Drama herkommt, erträgt den starren Wechsel zwischen Rezitativ und Arie, zwischen konventionellem Handlungsablauf und stereotypem Aussetzen desselben, nicht mehr. Wagner hatte die alten Formen zerbrochen, Arie und Rezitativ zertrümmert, die Bruchstücke gemischt, die Gegensätze gemildert, Uebergangsformen gebildet, die Elemente in unendlicher Wandelbarkeit dem Wort angepasst und unterlegt. In „Penthesilea“ ist Schoeck auch darin über Wagner hinausgegangen: er hat zur ausdrucksglühenden Melodie und zu allen Abtönungen des Sprechgesanges noch das Melodram, das gesprochene Wort auf harmonischer Grundierung, verwandt, alles in höchster Beweglichkeit, in ununterbrochenem An- und Abschwollen des melodischen Gehaltes, in engster Verbindung mit der Lyrik des Dichterwortes. Nun wandte sich Schoeck von diesem bis zum Naturalismus hinführenden Stil ab, wieder mehr der Musik als Linie, Melodie zu: und siehe, er geriet, mehr als je, in die Nähe Wagners. Es gab kein Ausweichen: Wagners Form erwies sich als die geschmeidigste, die differenzierteste, die die engste Verbindung von Wort und Ton, Handlung und Musik gestattete. Nach einem weiten Kreislauf und einem jahrzehntelangen Befreiungskampf, in dem er bis zur äussersten Verketzerung vorgestossen war, kehrte Schoeck zum mit Besessenheit geliebten Heros seiner Frühzeit zurück. Aber diesmal als ein Eigener, der

es wagen darf, seine Schönheit neben die des Grossen zu stellen, neben ihn zu treten, ohne ihm zu verfallen. Was Schoeck von Wagner übernimmt, ist nur die äusserliche Form, die Leitmotivtechnik, die Verflechtung der sinnverbundenen und beziehungsreichen Motive zur „unendlichen“ Melodie, die in engster Vermählung allen Schwingungen des Dichterwortes folgt. Doch ist Schoeck massvoller in der Verwendung seiner Motive; nur ganz wenige führt er durch das ganze Werk hin, die meisten erscheinen nur sporadisch, viele, und darunter herrliche Einfälle, überhaupt nur ein- oder zweimal. Und diese Motive sind nie an äussere Dinge gebunden (man denke an die Geräuschorgien, die Schallnachahmungen der Wagnerianer), sondern immer an seelische Situationen, sie sind Ausdruck inneren Lebens. Das Bedeutungsvollste: Schoeck hat sich von Wagner innerlich ganz befreit, der letzte Rest von Tristanharmonik ist verschwunden, Schoeck ist der Meister einer neuen, unendlich labilen Kontur und einer Farbenmischung, eines Reichtums von Zwischentönen, einer harmonischen Verschiebungs- und Klangkombinationstechnik, einer modernen melodischen Polyphonie geworden, für die es keine andere Bezeichnung gibt als eben seinen Namen.

Was aber Schoeck am meisten in Gegensatz zu Wagner stellt, ist, dass er hier mit der Wagnerischen Technik schliesslich doch eine Oper und gar eine Belcanto-Oper geschrieben hat! Eine Oper natürlich nicht in dem Sinne, dass die Handlung nur Vorwand zum Musizieren wäre, sondern eine Oper, weil die höchsten Werte doch in der Musik liegen, die reinste Erhebung und innigste Beseligung bis zur lustvollen Sättigung doch von ihr ausgehen. Schoecks Oper ist ein Fest des Klanges, der zarten harmonischen Dämmerfarbenspiele, der zaubervollen Licht- und Schattenklänge, vor allem aber ein Fest der Melodie. Erinnerungen an seine Frühwerke, an die Gesänge der Elmire tauchen auf, wenn Massimilla zu singen anhebt; aber die heutige Melodie ist noch differenzierter, zart-inniger und strahlend-glanzvoller. Schoeck hat Monologe der Massimilla zu grossen lyrischen Gesängen ausgestaltet, „Arien“ eines neuen Stils, vor allem am Schluss des 1. und des 4. Bildes. Emilio erinnert an Horace, den Helden der „Venus“: in Ausdruckslinien von machtvoller melodischer Gebärde und brennender Glut entlädt sich seine Leidenschaft. Sein Monolog im 5. Bild, wo er den Entschluss zum

Selbstmord fasst, ist einer der Höhepunkte des Werkes. Noch mehr aber als „Venus“ wird dieses Werk zur modernen Belcantooper, da der Stoff Schoeck die Möglichkeit gibt, in der Tinti und Genovese zwei wirkliche Vertreter des italienischen Gesanges auf die Bühne zu stellen, nicht zuletzt in jener Probe der Szene der „Europa“, wo die Tinti eine italienische Koloraturarie singt, die die Töne wie Leuchtkugeln in exponierteste Höhen steigen lässt.

Was den Kenner des Schoeckschen Gesamtwerkes am meisten überraschen wird, ist die von innen heraus leuchtende Atmosphäre des Werkes. Wie konnte Schoeck diese Musik schreiben, unmittelbar nach jenen Ausbrüchen eines zerquälten Pessimismus, einer hoffnungslosen Welt- und Menschenflucht, wie sie in der „Elegie“, in „Lebendig begraben“, im „Notturmo“ vor aller Augen liegen? Die Lösung des Rätsels liegt in der Gestalt der Massimilla, deren mütterliche Sehnsucht nach dem Kinde die Oper wie ein innerer Klang durchzieht. Aus dem Erlebnis des Kindes heraus, dem tiefsten der letzten Jahre, ist dieses Werk geboren und ins Licht hinauf gewachsen.