

THOMAS GARTMANN Herzlich willkommen zu dieser Werkstatt, in der wir aus unserer Arbeit berichten und die kontroversen Diskussionen von gestern und von heute Morgen vertiefen wollen. Zuerst möchte ich meine beiden Gäste vorstellen: Francesco Micieli ist Schriftsteller, er unterrichtet an der Hochschule der Künste Bern, bekleidete in Dresden eine Poetikdozentur, hat mehrere Libretti geschrieben, darunter *Das Lachen der Schafe* für die Internationale Musikfestwochen in Luzern, und an der HKB an einem Forschungsprojekt im Bereich der Librettistik mitgewirkt. Zu meiner Rechten sitzt Mario Venzago, Chefdirigent, unter anderem, des Berner Symphonieorchesters und, seit Jahren, Schoeck-Spezialist. Seine Einspielungen der Opern *Venus* und *Penthesilea* sowie die Aufnahmen der Chorwerke von Othmar Schoeck erhielten höchste Auszeichnungen, die von ihm geleitete Basler Produktion von *Penthesilea* in der Regie von Hans Neuenfels wurde 2007 als Inszenierung des Jahres gewählt. Die Produktion der gleichen Oper für das Lucerne Festival hat sein Bruder Alberto zudem im Kinofilm »Mein Bruder, der Dirigent« eindrucklich dokumentiert.

Francesco Micieli, vor vier Jahren bin ich auf Dich zugekommen mit der Bitte um eine kreative Neuschöpfung des Textes von *Das Schloss Dürande* – aus der Not heraus, eine Oper wieder zu erwecken, die sich durch Text und Entstehung schlicht unmöglich gemacht hatte, wie wir heute Morgen ja gesehen haben.¹ Was hast Du Dir gedacht bei dieser Anfrage und wie bist Du diese Aufgabe angegangen?

FRANCESCO MICIELI Zunächst habe ich mir gar nichts gedacht, sondern habe einfach Ja gesagt, weil Du so freundlich gefragt hast. Als ich dann das Libretto gelesen und es mir genau angeschaut habe, bin ich erschrocken, da kamen natürlich die Fragen: Ist das überhaupt erlaubt, soll, kann und darf man bei etwas Fertigem, einem bestehenden Werk, derart intervenieren? Diese Fragen wurden ja auch heute Morgen gestellt. Was mich dann sozusagen »gerettet« und mir einen Weg gezeigt hat, wie ich das angehen könnte, waren Eure wertvolle Unterstützung und die Tatsache, dass das Ganze auf der Novelle von Joseph von Eichendorff basiert. Wenn man sich das Libretto von Burte anschaut, sieht man, dass er zumindest in den Grundzügen dieser Novelle gefolgt ist, er hat dramaturgisch kaum Neues erfunden. Dadurch gab es die Möglichkeit, zu dieser Eichendorff'schen DNA zurückzugehen, was diese Überarbeitung erst ermöglicht hat. Am Anfang habe ich mir gedacht, »Francesco, schreib einfach selber ein

¹ Siehe dazu die Beiträge von Simeon Thompson, Thomas Gartmann und Christian Mächler in diesem Band.

Libretto für irgendetwas, aber nicht so, in diesem Sinne.« Als ich dann aber realisiert habe, wie gut es möglich ist, mit den Gedichten und mit der Novelle von Eichendorf an diese Arbeit heranzugehen – vieles haben wir ja belassen, weil die Struktur so schlecht nicht ist – tat sich plötzlich ein Weg auf. Fast so, wie wenn jemand, der sich in einem Wald verirrt hat, plötzlich eine Spur findet und wieder auf den ursprünglichen Weg zurückkommt.

GARTMANN Kannst Du noch ein bisschen mehr dieser DNA-Struktur nachspüren? Was war da, außer natürlich die Grundsubstanz der Novelle, die immer wieder durchschimmerte, und die zwei Gedichte, die Hans Corrodi seinem Freund Schoeck zugehalten hatte?

MICIELI Diese zwei Gedichte waren für mich ein wichtiger Anhaltspunkt dafür, dass sich Eichendorffs Gedichte zur Arbeit überhaupt anbieten. Und als ich das dann versucht habe, ließen sich Teile der Gedichte erstaunlicherweise wirklich den Personen »in den Mund legen«. Das hat die Personen nicht grundsätzlich verändert, ihnen aber eine Tiefe gegeben, die in diesen Teilen im Libretto vorher nicht drin war.

GARTMANN Zum Grundsätzlichen der Libretto-Problematik hast Du Dich in der aktuellen Ausgabe der *Dissonance* geäußert. Wenn ich aus diesem aphoristischen Essay von Dir ganz kurz zitieren darf: »Das Libretto hat keinen Zweck in sich. Sein Zweck ist in der Musik. Weshalb also ein Libretto im Nachhinein verändern? Kann es sein, dass es die Musik verändert? Oder gar dass die Musik diese Veränderung eingebaut hat? So wie die Zukunft in einigen Fällen das jetzige Tun beeinflussen kann.«² Kannst Du das noch ein bisschen kommentieren?

MICIELI Zauberei! Es hört sich vielleicht ein bisschen mystisch an, aber ich bin der Überzeugung, dass, da Othmar Schoeck von der Novelle *Das Schloss Dürande* ausgegangen ist, diese der Grundgedanke oder der Ton dieser Sprache ist, dass sie in der Musik enthalten ist – ich lade übrigens alle ein, das Buch zu lesen, es ist wirklich eine wunderbare Novelle, toll geschrieben. Über Bedeutungen kann man ja immer wieder streiten, sie verändern sich, je nach Leseart, und wie die Novelle kann auch diese Musik neu gesehen, neu gelesen werden. Eine neue Leseform könnte eben aus dem Einbauen der Gedichte von Eichendorff in das Libretto entstehen. Der neue Text verändert gewissermaßen auch die Musik.³

- 2 Mario Venzago/Francesco Micieli: *Schloss Dürande* wird renoviert. Othmar Schoecks Oper in einer Neu-Interpretation, in: *Dissonance* 135 (September 2016), S. 28–30, hier S. 30; online verfügbar unter www.dissonance.ch/upload/pdf/135_28_hb_mv_mic_duerande.pdf (14. Januar 2017). Der Text von Micieli ist zudem wiederabgedruckt in: *Zurück zu Eichendorff! Zur Neulibrettierung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper »Das Schloss Dürande«*, hg. von Thomas Gartmann, Zürich 2018, S. 207–210.
- 3 Vgl. Lévinas: »Der Kommentar, das ist das Leben des Textes. Wenn ein Text heute lebt, dann weil man ihn kommentiert.« Emmanuel Lévinas im Interview mit Christian Descamps, in: *Philosophien*.

GARTMANN Mario, die gleiche Frage auch an Dich, was war Deine erste Reaktion, als ich vor viereinhalb Jahren auf Dich zugekommen bin, ob Du Lust hast, in diesem Projekt mitzumachen?

MARIO VENZAGO Der Klavierauszug von *Schloss Dürande* liegt schon viele Jahre auf meinem Tisch, ich habe immer wieder ein wenig darin herumgespielt und hatte ein sehr gespaltenes Verhältnis zu dieser Oper. Zunächst einmal wegen der Entstehung und auch wegen der Ideologie des Librettisten, die Schoeck sicherlich gekannt hat und mit der er zu Rande kommen musste. Ich bin damit nicht zu Rande gekommen – auch aus ganz persönlichen Gründen nicht: Meine Mutter ist eine jüdische Deutsche, ich hatte deshalb einfach einen Widerstand, das Werk war für mich total stigmatisiert. Als Deine Anfrage kam, Leo Dick hat mir da tatkräftig geholfen, haben wir probenhalber zunächst einfach die Gesangsstimmen eliminiert. Wir haben mit Tipp-Ex den Text gelöscht und eine Oper ohne Worte daraus gemacht. Ich wollte herausfinden, ob dieses Werk einen braunen ›Ton‹ hat. Ich konnte den aber nicht finden. Es ist nicht so, dass Musik ohne Worte per se ›sauber‹ oder ›unverdächtig‹ ist oder man so der ›Nazifrage‹ ausweichen kann, aber ich konnte in der Musik zu *Schloss Dürande* keine solchen Tendenzen, wie man sie in der offiziellen Musik aus jener Zeit findet, ausmachen. Das hat mir den Mut gegeben, den Text unter die Lupe zu nehmen. Diesen Text fand ich unmöglich, ich fand ihn so furchtbar schlecht, verzeihen Sie, ich rede nun als Amateur. Diese Reimerei auf Schritt und Tritt, eine Reimerei, die jede musikalische Phrase zerstört und permanent falsche Akzente setzt, die die Gesangslinie torpediert, das Stück einfach nicht zum Fließen brachte; das hat mich dermaßen geärgert, dass mich Euer Vorschlag sehr angezogen hat, es mit etwas anderem zu versuchen, vorerst auf experimenteller Basis – es hat da noch niemand an eine Aufführung gedacht.

Als dann die ersten Texte von Francesco kamen, hatte sich das Stück dramaturgisch wenig verändert, waren es doch durchwegs dieselben Affekte, in Gedichten und wohlgeformter Prosa nun, die genau den gleichen Plot erzählten. Aber wenn sie reimten, reimten sie gekonnt. Und wenn sie nicht reimten, war es wunderbare Sprache. Nun heißt es oft, je schlechter das Libretto, desto besser die Oper ... Aber in diesem Zusammenhang kann man das so nicht sagen. Die Gewichte drehten sich plötzlich. Die Worte, die Francesco gefunden hatte, wurden unglaublich stark. Die Musik bekam einen Partner. Francesco schaffte es auch, den Burte-Text – den wir in den Szenen und für die Figuren, die in der Eichendorff-Novelle nicht vorkommen, berücksichtigen mussten – an diese wunderbare Eichendorff'sche Sprache zu adaptieren. Damit machte er auch Schoeck ein Geschenk, der ja stets von einer Eichendorff-Oper geträumt hatte. Das Wahnsinnige war: Ich weiß,

Gespräche mit Foucault, Derrida, Lyotard, Ricœur, Lévinas, Descombes, Axelos, Glucksmann, Rancière, Serres, hg. von Peter Engelmann, Graz/Wien 1985, S. 100–114, hier S. 111f.

dass Schoeck seine Opern jeweils weitgehend ohne Text komponiert hat, zum Beispiel war er in der *Venus* bereits mit der Partitur fertig, als er überhaupt erst den Text für den zweiten Akt erhielt. Und für *Schloss Dürande* drängte er Burte immer wieder, die Texte zu schicken.⁴ Schoeck hat also weitgehend den Affekt, ohne den Text, komponiert. Deshalb findet man auch kaum Textmalerisches, außer einigen Hüsteleien in der Figur des Horace in der *Venus* oder einigen die Sprechweise des alten Grafen abbildenden Staccati im *Schloss*. Im Prinzip funktioniert diese Musik auch ohne den Text.

Es ist womöglich anmaßend, es so zu sagen, aber eigentlich war es ein Kinderspiel, den neuen Text auf die Musik zu setzen. Man hat die alten Noten, man hat das Orchester, an dem nichts verändert worden ist, keine Viertel, keine Achtel, weniger, als wir bei Händel oder Mozart an der Substanz der Musik hätten ändern müssen, wenn wir sie zum Beispiel in andere Sprachen übersetzen. Der neue Text legte sich meist wie von selbst über das Orchester. Das hat sicherlich mit Francescos schon ein bisschen ›mystischer Ader‹ zu tun. Die Personen sind stärker geworden durch den neuen Text. Das ist klar, ein guter Text macht eben die Figuren stärker. Die Musik dagegen bleibt dieselbe.

GARTMANN Werden wir nun konkret und schauen uns den Grafen an, wie er sich verändert hat. Wer ist nun dieser Graf? Eine schrullige Figur, gar eine Witzfigur? Vertrottelt wie gewisse Altadlige bei Hofmannsthal? Ich habe ein bisschen diesen Eindruck bei Burte. Oder ist er ein bornierter Anhänger des Ancien Régime, der gar nicht mitbekommt, wie ihm geschieht in der Revolution, oder ist er im Gegenteil ein Lebemann, der alles durchschaut, wie Eichendorff selbst? Schoeck hat hier ja einiges gestrichen, schon in der Arbeit am Libretto, dann noch mehr für die zweite der beiden Zürcher Aufführungsserien. ›Eine Zeit geht unter‹, war Dein erster Kommentar vor vier Jahren, Mario, – wie seht Ihr diese Figur jetzt?

MICIELI Für mich war es, so wie sie jetzt steht, im neuen Libretto, fast eine Tschechow'sche Figur, eine Figur des Übergangs, einer Zeit, die weggeht, und einer anderen, die kommt, und er ist sich dessen bewusst und hat diese Sentimentalität, auch das Bewusstsein dessen, dass mit ihm etwas weggeht.

VENZAGO Es ist so, wie Leo Dick es sagte, dass Schoeck sich der klassischen Typologie der Opern-Figuren bedient.⁵ Der Graf ist letztlich die Buffo-Gestalt wie Horace in der *Venus*, aber er hat durch den neuen Text nicht nur etwas sehr Lebemannisches (und auch etwas sehr Visionäres, wenn er stirbt), er hat insbesondere auch etwas ganz Böses bekommen. Zum Beispiel seine Andeutungen, wenn es Probleme gibt mit ungewollten Schwangerschaften, die man auf bewährte, ›adlige‹ Art löst. Deutlicher wird nun diese

4 Vgl. etwa Simeon Thompson: ›Wollen wir eine Oper zusammen machen?!‹. Dokumente zur Zusammenarbeit Burte – Schoeck, in: *Zurück zu Eichendorff!*, S. 79–205.

5 Vgl. den Beitrag von Leo Dick in diesem Band.

(a)moralische Mehrdimensionalität herausgearbeitet. Auch die Unsolidarität: Das sind Züge, die jetzt sehr stark, sehr theatralisch, bizarr und komisch herausstechen.

GARTMANN Der alte Graf hat viel an Tiefe gewonnen. Bei Burte waren die Charaktere immer ein bisschen eindimensional und hier hat man jetzt die ganze Ambivalenz des Menschen drin.

Wir hören nun den Tenor Andries Cloete, er stammt aus Südafrika und ist seit 2006 als Ensemble-Mitglied vom Konzert Theater Bern engagiert in lyrischen Rollen wie dem Belmonte und ebenso als Buffo Monostatos. Die Schweizer Sopranistin Marion Ammann singt als Gast an den Opernhäusern von Zürich, Amsterdam und Weimar, an der Scala di Milano ebenso wie an der Semperoper Dresden. Das Orchester wird gespielt vom kanadischen Pianisten James Alexander, er war Kapellmeister in Aachen und ist als Korrepetitor und Dozent für Liedbegleitung an der Hochschule der Künste Bern sowie an der Haute école de musique in Genf tätig, ebenso wie als Solist, Kammermusiker und Liedbegleiter.

VENZAGO Wir hören zuerst das Original und dann die textlich bearbeitete Fassung.⁶

Neufassung Miceli/Venzago
Alter Graf

Da draußen gellt
die verrückte Zeit.
Der Sturm wühlt,
Die Zeiten bäumen.⁷
Da faßt der Sturm die Wellen,
Durchwühlt die Einsamkeit:
Wacht auf, ihr Traumgesellen,⁸

Nun: Alles ist Sein.
Wohin ich gehe und schaue,
In Feld und Wald und Tal,⁹

sind alle gleich,
sind alle frei,
tausendmal.

Originalfassung Burte/Schoeck
Der alte Graf

(verbissen, lehrhaft)
Da draußen schreit
Die verrückte Zeit.
Das Element,
Das Fundament
Ist ganz verrückt
Und klein zerstückt!
Die Erde bebt,
Die Tiefe hebt
Ihr Haupt, ein Tier,
Ruhig sind wir!
Alles ist: Sein,
Pöbel will handeln,
Alles verwandeln,
Klein und gemein!
Ein neues Reich,
Sind alle gleich,
Sind alle frei,
Wirrretei!

6 Auszüge aus den musikalischen Beispielen des Workshops finden sich unter www.hkb-interpretation.ch/login (Benutzername: »schoeck«, Passwort: »Gratialgut«).

7 Tafellieder 3: »Zum Abschied«.

8 »Der Schiffer«.

9 »Wohin ich geh und schaue«.

Es ist der letzte Akt, bei Ziffer 16. Wir springen aber, weil wir dazwischen ja Chor bräuchten, es ist eine große Choroper. Es geht jetzt nur darum, einen Eindruck von der Sprache zu bekommen und wie vielleicht diese Sprache auch den Duktus verändert.

GARTMANN Wo waren die größten Herausforderungen für Euch bei dieser Szene, die wir jetzt gehört haben, Francesco?

MICIELI Die größte Herausforderung war für mich schon der alte Graf. Man kann in der Gegenüberstellung der Librettofassungen sehen, was übernommen wurde und was nicht. Die Figur gelegentlich zu brechen, sie zu einer ernstzunehmenden Figur zu machen – für mich als Hörer, aber vor allem auch für mich als Leser –, das war wohl das Schwierigste. Deshalb bin ich ganz glücklich, dass ich in den Gedichten von Eichendorff Verse gefunden habe, die aus dem alten Grafen eine Figur machen, die mir glaubwürdig scheint.

GARTMANN Wie war es für Dich, Mario: wo hast Du die größten Herausforderungen gesehen bei dieser Szene?

VENZAGO Der Urtext ›singt‹ sich ja sehr gut. Schoeck ist ein genialer und routinierter Liedkomponist, der jeden Text singbar machen kann. Vielleicht aber kann die Neufassung die Deutlichkeit sogar noch steigern. Schade war, dass ich für viele der wunderbaren Füllwörter bei Eichendorff, die den Rhythmus des Gedichtes recht eigentlich ausmachen, keinen Platz hatte. Die musste man oft gnadenlos streichen. Wir haben wirklich um jede Silbe gerungen, wenn man von diesem perfekten Eichendorff-Text etwas wegnehmen musste, damit er auf die Musik passt. Da haben wir uns geeinigt auf »prima la musica e poi le parole«. Unsere Version kann man nun genauso gut singen, finde ich. Sie ist in dieser Beziehung vielleicht sogar etwas einfacher geworden.

GARTMANN Kannst Du das womöglich ausführen, Marion? Was ist einfacher geworden? Was singt sich einfacher, jetzt in der neuen Version?

MARION AMMANN So genau kann ich es nicht sagen. Den Originaltext fand ich irgendwie verkorkster, er klemmte, das Neue fließt mehr.

VENZAGO Das Problem ist ja: Eichendorffs Gedichte sind in Strophen geordnet, die aber von Versmaß und Gestus her nicht auf die Burte-Reimereien passen. Und dennoch fügen sich die Eichendorff-Originale so viel besser in die Musik ein, selbst wenn die neuen (und auf höchstem dichterischen Niveau stehenden) Reime einmal nicht am Ende einer musikalischen Phrase oder ganz woanders stehen, sie funktionieren dennoch. Es war meine Intention, die große Linie, die Schoeck vorgibt, auch mit den neuen Worten zu bekommen. Das ist der Tribut an die Grand opéra.

GARTMANN Ging es Euch ähnlich, Andries und Robin?

ANDRIES CLOETE Ja, es ist viel besser.

ROBIN ADAMS Bei der neuen Fassung werden die Gedanken länger – und das erlaubt der Stimme eine Art Eigenleben. Die Stimme färbt sich von allein, wenn der Text gut ist,

man muss sie nicht abfärben. So empfinde ich den Unterschied als Darsteller. Die Stimme färbt sich anders, man hat mehr Möglichkeiten zur Gestaltung – ich hoffe, das wird hörbar.

GARTMANN Wo funktioniert die Musik, wo funktioniert sie nicht? Wo muss man sie anpassen, außer dass es manchmal eine Silbe mehr oder weniger ist? Vor allem auch auf den Affekt bezogen? Gerade der Schluss, zum Beispiel, ist ja ganz toll. Ich finde, die Musik passt eigentlich viel besser auf die zweite Version.

Morville

Verlassen nun steh'n
Die Räume da,
Und wie ich so sinn,
Da erwachen
Die alten Lieder¹⁰
Aus vergang'ner Zeit.
Stellen Sie im Kampfe Ihren Mann!

Alter Graf

Gräfin, verzeiht!
Das bin ich nicht.
Das war ich einmal.

Auf die Höhn!
Die Schauer wehen,
Und die Erde bebt.
Ich kühn nach oben
Greife aus Nacht.

Nicolas

Von Träumen heiß ...

Alter Graf

Steig nur, Sonne, steig!
So stürzt der Aar.¹¹

Morville

Wie seine Augen schauen
und suchen in ihrem Grund!

Morville

Herr Graf, ich flehe
Sie herzlich an!
Was ich hier sehe,
Ist mißgetan!
Soll das geschehen,
Was helfen kann,
Müssen sie stehen
Im Kampf ein Mann!

Der alte Graf

(gebrochen)
Gräfin, die Qual!
Ich bin kein Mann,
Das war ich einmal.
(visionär)
Ich sehe ihn
Den Wald durchziehn,
Ein reißendes Tier,
Es schnappt nach mir,
Es ist in Wut,
Blut will er, Blut!

Nicole

Herr Graf sind krank –

Der alte Graf

(immer matter werdend)
Heil, Gott sei Dank,
So leicht, so licht,
Wie seit Jahren nicht!

Morville

Wie seine Augen sinken
Und suchen in der Sicht!

10 »Ablösung«.

11 »Adler«.

Alter Graf

Mich grüßt aus fernen Räumen
 die allerschönste Fee:
 Gib alten Frieden wieder,
 In der Brust den Sonnenschein,
 Gib die Laute mir und Lieder,
 Dann laß blühen oder schnein,
 Selbst weck ich den Lenz mir wieder,
 Und sollt es auch der letzte sein!¹²
 (stirbt)

Der alte Graf

(visionär)
 Mich grüßt aus fernen Räumen
 Die allerschönste Fee,
 Die Gräfin kommt gegangen,
 Mein liebliches Gemahl.
 Was will die holde Gebärde?
 So sah ich die Selige nie!
 Das ist keine Frau von der Erde,
 Gegrüßt seist du, Marie!
 (Er stirbt in verückter Schau.)

VENZAGO Das Abschiedsnehmen und das Sterben von beiden ist dermaßen visionär geschildert bei Eichendorff. Bei Burte dagegen ist es platt: dieses Marienbild, das da plötzlich noch aufgesetzt wird.

Was das Funktionieren als Oper angeht: Man wird bei einer praktischen Aufführung immer noch einiges anpassen müssen, denn es gibt Stellen, an denen etwas geschildert wird, was szenisch erst später gezeigt wird. Der Schuss im ersten Akt fällt erst, nachdem schon alle verwundet sind, und solche Sachen. Aber für einen Berufsdraturgen ist dies Alltag, und da verhält es sich bei *Das Schloss Dürande* eigentlich besser als bei vielen anderen Opern. Was ich bei dieser Partitur erstaunlich finde: Schoeck hat vieles nicht fertig ausgearbeitet. Als Praktiker muss man bei den meisten seiner Werke zunächst einmal Dutzende von Druckfehlern ausmerzen, über tausend etwa bei der *Penthesilea*. Man muss auch bei gewissen Tempi korrigierend eingreifen, die Stücke sind oft nicht ganz fertig organisiert. Schoeck hat es offenbar vorgezogen, eine Flasche Weißwein zu trinken, statt noch einmal als Korrektor durch seine Partituren zu gehen – das wäre die Aufgabe meines Lebens gewesen, Korrektur zu lesen für Othmar Schoeck. Das hätte ich gerne gemacht ...

In der Partitur von *Schloss Dürande* allerdings gibt es fast nichts zu beheben. Partitur und Auszug (notabene von Anton von Webern erstellt) sind fast druckfehlerlos, die Abläufe unglaublich gut organisiert, als hätte er hier versucht, seinem diesbezüglichen Ruf zu enttrinnen.

GARTMANN Gehen wir nun zur Gräfin Morville. Es handelt sich dabei um eine neue Figur, die bei Eichendorff nicht vorkommt. Es war die Idee von Schoeck, eine zweite weibliche Person gegenüber Gabriele einzuführen. Burte hat sie dann auch als *porte parole* für gewisse ideologische Dinge missbraucht. Diese Figur brachte eine neue Herausforderung mit sich, hier konntest Du ja nicht auf die Novelle zurückgehen.

MICIELI Nein, ich konnte tatsächlich nicht auf die Novelle zurückgehen. Aber indem ich der Morville – im Sinne der Dramaturgie von Burte – Gedichte von Eichendorff in den Mund gelegt habe, funktioniert sie ganz gut. Spannend fand ich, dass sie sich mit diesen Worten wirklich verändert hat, an Inhalt und Tiefe gewinnt und zumindest mir als Leser viel näher und facettenreicher scheint, nicht nur als »his master's voice«, die einfach alles Revolutionäre ausspricht.

GARTMANN Eben, ihr Charakter verändert sich ja total, von einer Fanatischen wandelt sie sich hier fast zu einer Amazone mit Weltschmerz.

MICIELI Mit Weltschmerz, ja, sie wird zu einer Zweifelnden mit gewisser Tiefe. Man sieht diese Veränderung gut, wenn sie sich bei Burte die Erlösung von einem starken Mann erhofft: »Es muss ein Mann erscheinen, die Welt ist ganz verrenkt«. In unserer Fassung heißt es melancholisch-selbstbewusst »Und mitten in dem Leben wird deines Ernsts Gewalt mich Einsame erheben, so wird mein Herz nicht alt.« Das ist wirklich so ein anderer Groove, ein anderer Sound.

Morville

Da steht im Walde geschrieben
 Ein stilles, ernstes Wort
 Von rechtem Tun und Lieben,
 Und was des Menschen Hort.
 Ich habe treu gelesen
 Die Worte, schlicht und wahr,
 Und durch mein ganzes Wesen
 Ward's unaussprechlich klar.
 Bald werd ich dich verlassen,
 Fremd in der Fremde gehn,
 Aufbuntbewegten Gassen
 Des Lebens Schauspiel sehn;
 Und mitten in dem Leben
 Wird deines Ernsts Gewalt
 Mich Einsame erheben,
 So wird mein Herz nicht alt.¹³
 (geht ab)

Morville

(in umschlagender Gefühlsaufwallung)
 Geliebte Mutter, ich bitte,
 Lasse mich gehen mit dir!
 Im Namen von Sankt Brigitte!
 Was soll ich weiter hier?
 Gezeichnet ist Dürande,
 Die Ehre stiebt im Wind.
 Ich gehe nach einem Lande,
 Wo noch Altäre sind,
 Der Königin zu Füßen,
 Maria, mild und hold,
 Will ich vergessen und büßen,
 Was ich erstrebt und gewollt.
 Es muß ein Mann erscheinen,
 Die Welt ist ganz verrenkt,
 Ich grüße den kommenden Einen,
 Der sie verachtet und – lenkt!
 (Sie schließt sich den abgehenden
 Nonnen an.)

VENZAGO Das macht die Frau auch zu einer ganz großen Liebenden. Wenn das geschickt inszeniert wird, dann weiß man nicht, wessen Geliebte sie war, ob sie die Geliebte von Armand war und von dem alten Grafen. Diese Frau hat nicht nur Tiefe, sondern auch Vergangenheit.

13 »Abschied«.

GARTMANN Wobei bei Schoeck auch eine gewisse Emphase von Burte übernommen wurde, die Du ein wenig brechen musstest.

VENZAGO Mit dem neuen Text erledigt sich dieses Problem. Gewisse – sagen wir zeitbedingte – Übertreibungen kann man, wenn man mit Schoecks Welt vertraut ist, mühelos mildern. Ich muss da wirklich mein Licht sehr unter den Scheffel stellen.

GARTMANN Wer ist denn eigentlich die Gräfin? Kündet sie aus der Zeit des Stücks heraus von Napoleon, kündigt sie von Hitler bei Burte? Wie siehst Du das, wie hast Du das gelesen? Ist es überhaupt wichtig?

MICIELI Mir war das nicht so wichtig. Was mich gestört hat und ich ihr nicht abgekauft habe, war, dass sie als Frau sagen muss: »Es muss ein Mann erscheinen«. Deshalb war ich froh, dass ich sie dies dank der Gedichte von Eichendorff nun nicht mehr sagen lassen muss. Erstaunlich, mit wie wenigen Änderungen eine ganz andere Frau vor uns steht.

VENZAGO Die Vertreter des Ancien Régime werden hier eigentlich zu den Visionären. Das berührt mich, weil das ja ein bisschen mit Schoecks Leben und seiner Person zu tun hat. So wie Mozart sich manchmal mit einer kleineren Figur identifiziert, identifiziert sich Schoeck sehr mit der Gräfin Morville. Die hätte er gerne gehabt.

MICIELI Könnte gut sein, ja.

GARTMANN Wirkt hier die Familie (Morville – Graf) nicht zu harmonisch?

VENZAGO Das sieht man ja alles nicht, da donnert es draußen dermaßen. Für Harmonie ist in dem Stück sehr wenig Platz – und für Familie schon gar nicht.

GARTMANN Wir kommen noch zu einer dritten Figur. Am Morgen habe ich versucht, die Wandlung des Wildhüters Renald vom animalisch unkontrollierten Bösewicht und rasenden Rächer zum nachdenklich leidenden Bruder zu skizzieren, gerne würde ich dies nun vertiefen: Wie schafft man hier nun einen vielschichtigen Charakter und was bedeutet dies nachher für die Musik?

MICIELI Auch hier muss ich sagen, dass nicht ich ihn geschaffen habe, sondern dass er so schon in der Novelle angelegt war. Wenn man die Novelle liest, dann hört man auch da diesen Sprachsound, diesen Rhythmus, der schon vorgegeben ist, als hätte sie gehnt, als wäre es in ihr angelegt, man könnte sie eines Tages zu Musik machen: Lies mich, als würdest du mich singen. Deswegen musste ich für Renald Passagen suchen, die ihn nicht allein zum tobenden und blinden Bruder machen, der nur ausrastet. Auch er konnte mit Textpassagen aus den Gedichten von Eichendorff vielschichtiger und auch spannender werden.

GARTMANN Wie funktioniert es in der Musik, wenn der Charakter sich plötzlich so verändert?

VENZAGO Der Musiker hat ja den ganz großen Bonus, dass er sich neben analytischem Vorgehen den Emotionen hingeben darf. Die Renald-Figur war mir sehr zuwider.

Aber als sie dann nicht nur polternde Kraft, sondern auch Verstand bekam, argumentierte, beobachtete, was rundherum vorgeht, ist sie mir plötzlich verständlich geworden. Nun wird auch klar, dass Renalds Amoklauf eben auch aus den ihm zugefügten Verletzungen begründet ist. Die Knacknuss dieser Figur aber ist und bleibt die merkwürdige Bruder-Schwesterliebe, man denke an Manfred und Astarte. Es gelingt Francesco, die Renald-Figur differenziert darzustellen und sie nicht nur als Tier zu zeichnen, wie es bei Burte heißt. Die Rolle hat dadurch an Stringenz und Facetten gewonnen und könnte, meiner Meinung nach, auf der Bühne funktionieren, weil sie nun kein Stereotyp mehr ist. Man leidet mit und das Ende ist so furchtbar – das hätte man ihm nicht gewünscht, auch wenn man lange Zeit gegen ihn ist.

Interessant ist übrigens, dass Renald, der im Stück der eigentliche Revolutionär und Umstürzler ist (allerdings aus ganz anderen Motiven als die Aufständischen, mit denen er sich verbündet), sich musikalisch konträr verhält und durchwegs sehr konventionelle Formen, Harmonien und Melodien bedient. Das ist merkwürdig und erzeugt Doppelsinn.

GARTMANN Du hast die Bühne angesprochen, das ist ja immer eine besondere Herausforderung. Auf dem Papier mag es sehr schön und überzeugend aussehen, eine andere Sache ist, ob es nachher auf der Bühne funktioniert. Gerade hier haben wir das besondere Phänomen, dass wir ja ziemlich viel auf die Novelle zurückgegriffen haben, und die Novelle erzählt natürlich in der dritten Person. Die Figuren sprechen dann, fast schon in einem Brecht'schen Sinn verfremdend, manchmal von sich als Er oder Sie. Kannst Du das noch ein bisschen erläutern? Wie bist Du damit umgegangen?

Renald

Schwester, wer ist der fremde Mann?

Gabriele

Sie beteuerte, dass sie es nicht wisse

Renald

nicht wisse

Gabriele

und erzählte,

Renald/Gabriele

wie er an einem schönen Sonntag Abend,
als sie eben allein vor der Türe gesessen,
zum ersten Mal von den Bergen gekommen
und zu ihr sich gesetzt.

Wenn sie ihn fragte, wer er sei,
sagte er lachend: dein Liebster.

Renald

Schwester, wer war der fremde Mann?

Gabriele

Den Namen nenne ich nicht –

Renald

Und warum?

Gabriele

Den Namen kenne ich nicht!

Renald

(in Wut)

Ein Ungenannter, ein Ungekannter,
Vom wilden Jäger nach dir Gesandter!
Ein schmeichelnder Betäuber,
Ein Wilddieb und ein Räuber –

Gabriele

Mein lieber Bruder, glaube,
Ich fiel ihm nicht zum Raube!

MICIELI Wenn ein heutiger Autor auf die Verfremdung zurückgreift, dann macht er das mit dem heutigen Wissen. Er hat Roland Barthes gelesen, er hat die Strukturalisten gelesen, er hat ganz viel getan und hat eben diese Sicht auf die Dinge und diese Sicht auf den Text. Dennoch denke ich, und das gefällt mir speziell daran, dass die Veränderung trotzdem aus dem Text-Ursprung entstanden ist, wenn ich dieses Wort so brauchen darf. Die Figuren der Novelle werden auf eine Bühne gesetzt – es ist deshalb nicht unlogisch, diese Figuren nach der ›Nötigung‹ durch Burte zur Novelle zurückzuführen und ihnen die Erzählerstimme anzubieten. Das ›Er‹, das ›Sie‹, wir wissen alle, dass wir ja nicht ein ›Ich‹ sind, sondern mehrere, mein Ich in der Migros beim Einkaufen ist ein anderes als das Ich, das hier jetzt mit Euch spricht, ganz banal. Deswegen fand ich es interessant, dass durch den Rückgriff auf die Quelle, die ›Ich-Spaltung‹ diese Figuren auch erreicht und sie damit umgehen müssen.

VENZAGO Es ist ja nicht nur, dass der Text plötzlich in die Er-Form wechselt, sondern den Ton verändert. So entsteht zum Beispiel aus Renalds Frage »Schwester, wer ist der fremde Mann?« ein fast schon träumerischer Dialog in indirekter Rede. An diesen Ton-Wechseln haben wir sehr, sehr gearbeitet, denn wir wollen eine praktische Aufführung. Und wenn diese Positionswechsel zu kurz sind, zum Beispiel nur einen einzigen kurzen Satz dauern, funktioniert dieses System nicht. Man muss ja die Bühne, die Szene einfrieren in den Momenten, wo reflektiert, wo der Diskurs über das, was stattfindet, geführt wird, und die Personen die direkte Rede verlassen oder gar die Erzählerposition wechseln. Wenn das zu kurz ist, haben wir den betreffenden Satz gestrichen oder ihn in direkte Rede verwandelt. Also: »ich ging hinaus«. Das sind Kompromisse. Es ist ein schwieriges System, das Francesco entwickelt hat, und es ist meiner Meinung nach noch nie in einer Oper angewandt worden. Es gelingt besonders schön gerade im ersten Akt, der musikalisch noch am unefestigsten ist und szenisch noch etwas unentschieden schwebt, bis der Plot später greifbarer wird. Diese reflexiven Inseln schaffen Irritation und Modernität und knüpfen an das an, was Leo Dick gesagt hat.

GARTMANN Man muss sich demnach entscheiden, wo der Text als bühnenpraktische Realität angepasst werden muss und wo man diesen Tableau-Charakter, auf den Du hingewiesen hast, als Gezeigtes – und als Zitiertes behalten kann.

VENZAGO Der Gewinn ist, dass die für dieses Verfahren verwendeten originalen Prosa-Zitate ebenso schön sind, wie die Gedichte, aber kniffliger anzupassen waren, weil sie so viel mehr Wörter haben. Aus der Poesie in den Diskurs überzugehen, war nicht ganz einfach. Zu Beginn, im ersten Akt, haben wir oft gedacht »das wird nichts«. Aber es ging und geht.

MICIELI Aber ich habe Dir immer gesagt, Mario, »prima la musica e poi le parole«.

VENZAGO Aber die *parole* waren halt so schön, dass ich sie nicht einfach hintenan stellen wollte.

GARTMANN Gerne hören wir jetzt in diese Szene hinein. Robin Adams wurde in England geboren, er sang in Paris, an der Scala und am Covent Garden. Als Ensemble-Mitglied bei Konzert Theater Bern ist er in zahlreichen Rollen zu erleben, dazu auch im Soloprogramm zusammen mit dem Schweizer Rapper Kutti MC.

1. Akt**Renald**

Gabriele, sie lauschte am Fenster,
 nur der Hund im Hof schlug an.
 Dann war alles wieder still.
 Jetzt erst bemerkte sie,
 dass auch ihr Bruder wach lag.
 Sie glaubte, er rede im Schlaf,
 dann aber hörte sie,
 wie er vor Weinen schluchzte.
 In dieser Angst beschloss sie,
 ihm seinen Willen zu tun
 und nach dem Kloster zu gehen.
 Die Priorin war ihre Muhme.
 Der wollte sie alles sagen
 und sie um Rat bitten.
 Der Hund bellte im Garten.
 Renald wollte nachsehen,
 wie es wohl seiner Schwester erging
 nach dem Schrecken.
 Sie darf ihn nie erfahren,
 der Liebe fürchterlichen Ernst.
 Das Unglück ihr zu sparen,
 das ist mein höchster Wunsch.
 Noch einmal darf sie hier schlafen,
 doch dann muss sie fort.
 Ich aber stelle den Grafen
 und fordre mein Recht und sein Wort.
 (Er will hinein, da erscheint Gabriele wieder.)

1. Akt**Renald**

(ausbrechend)
 Will uns der Himmel strafen
 Weil er uns stolz erfand:
 Die Waffe ist des Grafen,
 Des Grafen von Dürande.
 Er ist der Herren bester,
 Ich bin sein Jäger gut,
 Doch stellt er nach der Schwester,
 So kostet es sein Blut.
 Schlag sie dir aus dem Hirne
 Und aus dem blauen Blut!
 Es ist zur Grafendirne
 Das Försterkind zu gut –
 Und daß sie Gräfin werde,
 Kann wiederum nicht sein,
 Es bleibe Himmel und Erde
 Jedes für sich allein.
 Sie darf es nie erfahren,
 Wie Lust aus Liebe tut,
 Die Schande ihr zu sparen,
 Spare ich nicht sein Blut –
 Noch einmal darf sie schlafen
 Im Heimathause, dann fort!
 Ich aber stelle den Grafen
 Und fordre mein Recht und sein Wort!
 (Er will hinein, da erscheint Gabriele wieder.)

GARTMANN Nachdem wir heute erstmals Ausschnitte hören konnten: wie weit haben sich Deine Erwartungen, Deine Hoffnungen, Deine Ängste erfüllt?

VENZAGO Es ist ein ganz bewegender Moment. Wir haben beide lange daran gearbeitet, selbst in Konzertpausen habe ich manchmal geschrieben. Es ist eine Sucht, das ist mir bei Schoeck immer so ergangen als Interpret. Du weißt, da ist etwas.

Ich habe das Stück ja nie gehört. Es gibt zwar eine Aufnahme von Gerd Albrecht, die aber keinen richtigen Eindruck vermittelt, da sie zu sehr gekürzt ist und keinen Chor verwendet. Und die alte Aufnahme, aus der Zeit mag ich eigentlich nicht hören. Sie widerspiegelt

zwar eine eigentlich sehr gute Aufführung, vermittelt aber noch viel mehr den ganzen mörderischen Irrsinn und ZeitUNgeist. So ist die Partitur jetzt noch ganz rein in meinem Kopf. Es ist fantastisch, wie das nun für mich klingt! Es übertrifft meine Erwartungen, weil ich letztlich gedacht habe, Text in der Oper sei ziemlich »wurscht«. Man versteht ihn kaum und liest ihn oben an der Übertitelungsanlage, sonst spielt er keine Rolle ... Aber er spielt nun tatsächlich die Rolle, die wir beide erträumt haben. Wir haben das fantastisch gemacht (hihi) und so bin ich jetzt voller Hoffnung, dass sich das alles auch darstellt. Aber das müssen Sie, die Fachleute, nun beurteilen, ob das, was wir wollten, tatsächlich geht, wie das ankommt und was Sie finden – es wird mich allerdings in keinster Weise beirren. Wichtig ist mir nur noch zu betonen, dass wir nicht ein Werk »weißwaschen« wollten. Weißwaschen ist ein krimineller Akt und geschieht im Verborgenen und heimlich. Wir haben alles, jedes Wort und jede Note transparent gemacht. Mit etwas Fleiß kann das jedermann nachprüfen.

GARTMANN Damit möchte ich die Diskussion öffnen. Was meinen Sie?

WOLFGANG MOLKOW Die Unterlegung der Eichendorff'schen Verse finde ich hervorragend, ich kann natürlich nur von mir sprechen. Vielleicht zwei spontane Assoziationen: Zum einen die Stelle, an der die Gräfin Morville singt »da erwachen die alten Lieder aus längst vergang'ner Zeit«. Ich vermute, dass Schoeck dieses bei Eichendorff häufig vorkommende »aus längst vergang'ner Zeit« niemals so vertont hätte. Hier wird für mich die Tatsache, dass er sich auf den Burte-Text bezogen hat, sehr deutlich. Dieses Zurückgehen auf die alte Zeit ist eine derart typische Eichendorff'sche Tendenz, so lyrisch, dass Schoeck hier meiner Meinung nach einen ganz anderen Tonfall gewählt hätte. Er hätte wohl ausgeholt und einen Orchester-Epilog komponiert, so wie es Pfitzner auch vertont hat, in *Von deutscher Seele*, und Schoeck selbst in seinen Liedern.

Zum anderen ist bei Burtes Renald das Moritatenhafte sehr viel stärker. Da könnte man beinahe Brecht'sche Verse wie aus der *Dreigroschenoper* unterlegen. Das habe ich im Text nicht gehört, wobei Sie am Ende dann doch auf diese Moritat zurückkommen, indem Sie die Verse beibehalten haben. Daher bin ich mir nicht so ganz im Klaren, ob die Korrekturen vorher notwendig sind, ich finde das eigentlich schlüssig bei Burte – vielleicht wegen des Bluts, weil zweimal das Blut vorkommt? Ich meine, Schoeck von der Musik, von der *Penthesilea* her, ziemlich gut zu kennen; er würde hier alles auf das Moritatenhafte hin vertonen, sodass mir hier der Burte-Text näher liegt, jetzt vom reinen Hören. Das Moritatenhafte, finde ich, kommt etwas zu kurz gegenüber dem Original.

GARTMANN Magst Du kurz darauf eingehen?

MICIeli Nun, ich weiß nicht. Ich war mir nie sicher, ob Burte wirklich so moritatenhaft ist oder ob er einfach nur das so kann. Das war mein Dilemma dem Text gegenüber. Würde man das so lesen, wie Sie das jetzt sagen, also als Brecht'schen Text, dann wäre

ich einverstanden, aber wenn man wirklich das ganze Libretto liest und das sich immer wieder ... Ich weiß nicht, haben Sie das Ganze mal gelesen?

MOLKOW Nein, habe ich nicht.

MICIELI Da vergeht dann alles und da verliert man diesen Glauben, dass es dadaistisch oder moritatenhaft oder ich weiß nicht was sei.

MOLKOW Da gibt es wohl noch viel schlimmere Stellen.

MICIELI Ja, natürlich, das sind jetzt Beispiele hier. Deshalb kann ich nachvollziehen, was Sie jetzt sagen, für diese Stelle hier. Sieht man es im Ganzen, dann wirkt dieser Text so melassehaft. Ich musste mich – bildlich gesprochen – erst herausquälen, um überhaupt eine Annäherung zu finden.

MOLKOW Ich finde die andere Stelle, die lyrische Stelle, schwerwiegender, weil ich – ich sage dies sehr subjektiv – selbst »Kaiserkron und Päonien« vertont habe, da kommt auch »aus längst vergangener Zeit«. Und das ist eigentlich ein Adagio und dann ein Largo con sentimento. Während mir die anderen Textunterlegungen weitgehend einleuchten – viele sind wirklich sehr schön –, kann ich mir kaum vorstellen, dass der Lyriker Schoeck – und das ist nun eine reine Assoziation vom Musikalischen her – »So wird mein Herz nicht alt« mit einem Moll- statt einem Dur-Akkord abgeschlossen hätte.

VENZAGO Das ist ein Dur-Akkord, Entschuldigung. Das geht im Original mit Dur weiter. Es geht nach Dur, aber mit einer Dissonanz, die man so schnell nicht auflösen kann.

GARTMANN Nils Grosch hat sich gemeldet, wahrscheinlich zur Moritat ...

NILS GROSCH Ja, eigentlich zu diesem Diskurs. Ich finde, da muss man auch nicht mit Brecht argumentieren. Ich kenne jetzt nur das, was ich heute kennengelernt und aus Ihren Ausführungen geschlossen habe. Dabei sehe ich, dass Sie den Figuren mehr Tiefe verleihen möchten, sie seriöser zu machen, sie sozusagen auch psychologisch mehr heranzuholen, sie tiefer und runder zu gestalten und ihnen das Stereotype zu nehmen versuchen. Das stereotype Zeichnen von Figuren im Theater ist aber – und ich glaube das ist ein häufiger Irrtum – nicht eine Schwäche, sondern das ist ja eine ganz bewusste dramaturgische Entscheidung. Genauso kann man natürlich bewusst sagen, man will diese Figuren näher holen, man will sie runder, man will sie verständlicher machen. Das ist gerade beim Renald deutlich geworden. Ich will jetzt gar nicht mit Brecht und Moritaten argumentieren, aber bereits die Musik ist gewissermaßen stereotyp, und zwar beide Teile. Die haben ja auch etwas sehr Volksliedhaftes und sehr Marschhaftes. Durch diesen Eingriff aber – das ist ja offenbar auch gewollt – verliert er diese abstoßende Aggressivität im Stück, die eigentlich durch die Musik sehr konsequent umgesetzt ist und im zweiten Teil ja dann auch wieder aufgegriffen wird. Kurz: bei ihm und auch bei der Morville, die ja – nicht nur am Ende, sondern in der ganzen Passage im vierten Akt – den Führer

herbeiwünscht, besteht natürlich eine gewisse Gefahr, die Figuren sozusagen sympathischer zu machen. Das macht es für den Regisseur schwieriger, diese Figuren gebrochen darzustellen, nicht im Sinne von Brecht. Das war von den Autoren sicher nicht so beabsichtigt, die wollten diese Dinge affirmativ darstellen. Aber gerade heute ist es, glaube ich, für den Regisseur leichter, diese Dinge auch auf Distanz zu rücken. Wenn man die Stereotype hinter den Figuren erkennt, erkennen wir relativ leicht auch die Stereotype des ›Dritten Reichs‹ oder der Nazikultur, die man hier eigentlich als Regisseur abbilden muss, um das glaubwürdig zu erzählen.

AMMANN Ich möchte da Einspruch erheben. Ich glaube, wenn ein Regisseur das nicht kann, dann ist er im falschen Beruf. Ich glaube, nicht die Figur muss stereotyp werden. Jede Figur, auch wenn sie noch so hart ist, hat weiche Seiten. Mit der neuen Fassung ist es viel einfacher, diese zu zeigen, und nachher kann man den Schalter drehen und wieder in dieses Stereotype, wie Sie sagen, zurückgehen.

GROSCH Wir haben bei den ganzen Hitler-Verfilmungen genau diese Problematik, dass, je ernster und durchdrungener sie gezeichnet sind, umso stärker kommen sie an uns heran, umso größer ist die Gefahr, Verständnis dafür herzustellen. Das muss nicht unbedingt Regiekonzept sein, die tiefere Figur ist keineswegs immer die literarisch bessere. Das ist, glaube ich, mehr die Filmwelt, in der Operndiskussion aber irgendwie noch nicht so richtig angekommen, dass man meint, je tiefer eine Figur, je mehr psychologische Überzeugungskraft eine Figur hat, umso literarisch besser ist sie auch. Das Erkennbarmachen eines sozialen Stereotyps ist große Kunst.

GARTMANN Willst Du widersprechen?

VENZAGO Ich bin mit beiden Argumenten nicht ganz einverstanden. Wenn wir die Stereotypen hätten beibehalten wollen, dann hätten wir das Ganze nicht machen dürfen. Dann hätten wir auch nicht auf den Eichendorff-Text zurückgreifen dürfen, weil der das nicht hat. Wir sind davon ausgegangen, gewisse Stereotype zu entfernen, die eben mit dem ›Dritten Reich‹ zusammenhängen und die in der Musik, ich sage es noch einmal, nicht auffindbar waren. Dass durch den neuen Text die Personen vielschichtiger geworden sind, tut uns leid! Im Ernst: In meinen Augen ist doch das gerade ein unglaublicher Vorteil, ehrlich gesagt. Es wird psychologisch vieles verständlich, was unverständlich war, es nimmt dem Stück das Ideologische und bringt es näher an eine Glaubwürdigkeit, die wir diesem Stück eben doch attestieren. Zudem: die angesprochene Stelle von Schmerz und Abschiednehmen, das ist keine eigentliche Moritat. Das ist eine der wenigen gebundenen Formen in dem Stück, das ja über weite Strecken frei komponiert ist, aber immer wieder gebundene Formen aufnimmt. Eigentlich sind das die alten Arien, die hier durchdrücken.

MOLKOW Ich sage nicht, es ist eine Moritat, sondern es hört sich beim ersten Hören moritatenhaft an, für Schoeck eigentlich erstaunlich.

VENZAGO Sie müssen sich die Wogen des Orchesters dazu denken. Deswegen muss der Sänger etwas übertreiben, weil man ihn sonst nicht verstehen würde. Aber es gibt tatsächlich eine Moritat, am Anfang des dritten Aktes.

MOLKOW Scharf auf den Reim hin, das hört man doch.

GARTMANN Das stimmt natürlich. Bei Burte war es ganz auf den Reim hin konzipiert und deshalb so zerhackt, was wir vermeiden wollten. Das ist es, was Du anfänglich gesagt hast und was die Sänger bestätigt haben, dass es so jetzt eigentlich mehr fließt, über die Verse hinweg.

VENZAGO Wir wiederholen in unserer Adaption auch gewisse Wörter, vor allem, wenn wir ein Wort intensivieren wollen oder für eine musikalische Phrase Wortkraft benötigen. Das kann man ja, wenn man den Text neu unterlegt, da kann man gewisse Wörter noch einmal sagen. Das gibt ihnen Wichtigkeit.

ROMAN BROTBECK Vom Regietheater her sind wir gewohnt, dass wir auch eine Hitler-Oper darstellen und verfremden können. Oder Monteverdis *Incoronazione di Poppea*, die ja eigentlich eine Lobeshymne auf ein Schwerverbrechen ist: da ist Nerone auch schon als Waffen-SS-Offizier aufgetreten – letztlich völlig langweilig, aber wir sind uns gewohnt, dass das Regietheater das für uns regelt.

Ich finde deshalb den gegensätzlichen Ansatz sehr spannend, das jetzt nicht nur dem Regisseur zu überlassen, sondern für einmal beim Stück anzusetzen. Wie ich schon heute Morgen sagte: das war früher Methode – *Così fan tutte* war moralisch im 19. Jahrhundert für die damalige Gesellschaft nicht denkbar und so haben sie das Libretto verändert und einfach umgestellt, während es mittlerweile auch in der Urform eine von Mozarts beliebtesten Opern ist. Ich finde das legitim, wobei ich nicht glaube, dass die Qualität dieser Oper oder dieser Bearbeitung daran zu messen ist, ob sie auch in hundert Jahren noch gespielt wird. Aber es ist ein Versuch im Heute, mit unserem heutigen Wissen. Das ist für mich ein toller Ansatz, einmal Zeitgenosse zu spielen und so etwas – trotz beträchtlichem Risiko – zu wagen. Von daher: Gratulation!

ROBERT STEIGER Ich bin völliger Laie, aber wenn ich es richtig verstanden habe, ist doch das Movens, dass man diese Musik, diese Komposition wieder für ein Publikum erfahrbar macht. Was das Publikum damit macht, ist Sache des Publikums. Aber ich habe unglaubliches Verständnis, wenn Sie, Mario Venzago, sagen, Sie wollen nicht die alte Aufnahme hören, diese vierziger Jahre, diese ganze furchtbare Welt, die man auch als Nachgeborener erahnt. Wenn man den Text der Figuren nun etwas moduliert und ihnen dieses wirklich Horst-Wessel-hafte und diesen von Burte intendierten Subtext mal wegnimmt, ermöglicht uns das ja überhaupt erst den Zugang zur Musik. Sonst, wenn man den Text heute – in der Zürcher Oper wird alles projiziert – wenn man diesen Text von Burte lesen müsste, dann wäre man gar nicht mehr fähig, das Musikalische wahrzunehmen. Aber insgesamt ist doch das überhaupt der Zugang, dass man die Musik wieder

erfahren kann. Ich glaube, diese Intention haben Sie alle und das finde ich persönlich sehr lobenswert. Ich hoffe, dass wir als Zürcher in einem Jahr nach Bern kommen.

VENZAGO Gerne auch schon eher.

ROLAND MOSER Ich muss zuerst etwas ganz Banales sagen: Es sind vielleicht meine schlechten Ohren, aber ich verstehe den Text oft überhaupt nicht, vor allem wenn im Forte gesungen wird. Deshalb stören mich dann auch die Reime von Burte nicht wirklich. Aber was wir von den Interpreten gehört haben, finde ich unglaublich wichtig, nämlich, dass die Haltung für die Sängerin, für den Sänger, eine andere wird, wenn sie den Text mit Überzeugung singen können. Das ist absolut zentral, egal, wie viel davon ich jetzt verstehe, und schon allein deshalb lohnt es sich. Was das Lesen angeht: das versuche ich grundsätzlich nicht zu machen, wenn ich in die Oper gehe. Ich hasse das, der Text kommt ja eigentlich immer zur falschen Zeit. Als Komponisten sind wir gewohnt, ein Wort auf die Sekunde genau zu bringen – und dann kommt das irgendwann da oben, das ist komplett idiotisch, aber das ist eine andere Frage. Ganz zum Schluss noch ein Detail, warum lasst ihr den Grafen nicht auf dem hohen g sterben? Ich finde dies einen genialen Einfall von Schoeck. Man muss nicht schlaff werden mit der Musik. Zudem ist es ein Effekt, dieses hohe g pianissimo, bis er nicht mehr kann ...

VENZAGO Du hast Recht, das wird noch heute zurückgeändert. Das war einfach eine gewisse Mutlosigkeit meinerseits. Danke. Du hast Recht.

CHRIS WALTON Ich dachte jahrelang, ich würde Schloss *Dürande* nie auf der Bühne sehen und die Welt wäre besser so. Aber weil ich die Leute kannte, die sich mit dem Werk befassen wollten, habe ich gedacht, ja, das ist einen Versuch wert. Ich finde es wunderbar, wie alles jetzt besprochen, diskutiert und offengelegt wird. Das ist für mich fundamental, wenn man so etwas überhaupt macht, denn es geht in diesem Symposium auch darum, dass es keine heiligen Kühe gibt, dass man mit der Problematik ganz offen umgeht. Ich habe mich überzeugen lassen und hoffe, dass die Oper so nächstes und übernächstes Jahr aufgeführt wird. Jetzt meine Frage: Als ich mich vor Jahren das erste Mal mit dem Schloss *Dürande* befasste, hatte ich den Eindruck, dass Schoeck immer wieder versucht, am Text vorbei zu komponieren. Wir haben auch heute früh beim Referat von Thomas gesehen, wenn Burte schreibt »Heil dir, du Feuerquelle«, komponiert Schoeck: »Heil dir, du Feuerquelle«. Er komponiert also am »Heil« vorbei, was auch ein gewisses Statement ist. Dieses »an Burte vorbeikomponieren«, ist das Euch auch bewusst geworden; war es bei der Neufassung gar von Vorteil, dass Schoeck schon damals ein bisschen subversiv mit dem Text umging oder hatte es keine Konsequenz?

VENZAGO Also ich bin der Meinung, dass Schoeck da vielleicht nicht ganz so bewusst agiert hat, wie Du das jetzt darstellst. Ich glaube das deswegen nicht so ganz, weil er den Text meist erst nachträglich eingepasst hat. Dass er sich dabei gelegentlich etwas Subversion erlaubt hat ... durchaus möglich. Da, denke ich, kommt eventuell ein wenig der

kluge Humor von Schoeck zum Vorschein. Ich glaube aber nicht, dass er gesagt hat »das will ich jetzt nicht komponieren«, aber es ist ein wunderbares Beispiel. Wir würden allerdings wohl nicht sehr viele solche Beispiele finden.

GARTMANN Heute Morgen habe ich ja auf einige Stellen hingewiesen. Manchmal tat er es wirklich bewusst, anderes, wie Du gesagt hast, hat er wohl im Voraus komponiert und die Musik dann später angepasst. Allerdings hilft es uns natürlich schon allein deshalb, dass wir eine größere Freiheit haben.

VENZAGO Wir haben auch versucht, Stellen nicht anzupassen, an denen die Musik unglaublich strahlend ist und der Text etwas anderes erzählt. Das finde ich auch in Schoecks Liedern so schön, dass da manchmal verschiedene Ebenen nebeneinander bestehen.

GARTMANN Vielleicht noch ganz kurz zur Frage von Roland. Welchen Wert hatte eigentlich die Textverständlichkeit für Dich?

VENZAGO Im Theater geht es in neunzig Prozent unserer Repetitionsarbeit um den Text und wir wissen, man wird nachher nur zehn Prozent verstehen. Das liegt nicht an den Sängern. Das liegt oft an der Textur, es liegt natürlich auch daran, dass Soprane es schwerer haben, oben Konsonanten zu ›beißen‹, und dass wir heute einen Stil haben, der mehr vom Belcanto kommt und das Legato will. Wenn man die alten Bayreuth-Aufnahmen anhört, wird dort ziemlich deutlich gesprochen, wird gespuckt.

GARTMANN Also bei Peter Anders versteht man ja jede Silbe, leider.

VENZAGO Wir werden jedenfalls versuchen, ein Maximum an Text über die Rampe zu bringen, doch das wird nicht immer gelingen, geschweige denn in den Ensembles, wo sechs Personen verschiedenen Text singen. Dann singen sie halt verschiedenen Text und man wird es nicht verstehen – und Roland, sei getrost, die Maschine kann das auch nicht erfassen. Man versteht gewisse Wörter und das macht für mich eigentlich den Zauber der Oper aus. Ich verstehe ein Wort und es eröffnet mir assoziativ Welten. Ich muss nicht alles verstehen. Es liegt nicht an Deinem Gehör, Roland. Das ist immer noch eines der besten. Es liegt ein bisschen in der Natur der Sache und an einem andern Stil.

GARTMANN Das hat natürlich auch eine Kontinuität rückwärts. Es kommt ja aus dem Sprechgesang.

VENZAGO Ich glaube, dass Schoeck trotz seiner Nähe zum Melos den Text für wichtig empfunden hat, und für jedes Wort, das man versteht, für jede Silbe dankbar ist.

MICHELLE ZIEGLER Eine Frage aus Interesse: Sie haben ganz am Anfang gesagt, es gäbe auch braune Musik, der keine Worte unterlegt seien. Sie haben gesagt, bei Schloss Dürande sei das nicht der Fall. Was verstehen Sie genau darunter?

VENZAGO Das wäre ein weiteres Symposium an einem anderen schönen See. Das ist sehr schwer. Man kann nur vielleicht sagen, im Schloss Dürande gibt es keine Musik, die

affirmiert, die zum Marschieren auffordert, die – statt jedem Menschen sein eigenes Denken und seine eigene Assoziation zu ermöglichen – eine politische oder agitatorische Absicht hat. Das wären Parameter, die mir jetzt so auf die Schnelle einfallen, die eine Musik braun färben. Das müsste man sicher noch genauer ausführen, aber in diesem Stück fand ich nicht eine solche Stelle, die in meinen Augen einen Duktus oder eine Haltung impliziert, die ich mit Faschismus in Einklang bringe. Im Gegenteil, mir ist unverständlich, dass diese Oper überhaupt gespielt worden ist. Sie ist »entartet«.

GARTMANN Wobei, Reinhart und andere haben auch gesagt, dies sei gerade die Art von Musik, die man damals in Deutschland hören mochte.

VENZAGO Ja? Schoeck hat womöglich sogar gemeint, er könne damit politisch etwas ändern. Das weiß ich jetzt nicht so genau, da sind Sie, die Wissenschaftler, wieder gefragt, das ist Ihr Job.

GARTMANN In den vergangenen zwei Tagen zwar kaum, aber immer wieder wurden wir mit unserem Projekt gefragt, ob wir eigentlich Weißwäscher seien, ob das eine Entnazifizierung sei. Was sagen wir dazu?

MICIELI Also ich habe mich nicht so empfunden. Non mi sono sentito così. Was ich getan habe, ist, vom Text her zurück zur Sprache von Eichendorff zu finden. Ob das gut ist oder schlecht, weiß ich nicht. Es ging mir nicht darum, den Text reinzuwaschen oder weißzuwaschen, sondern zu schauen, was geschieht, wenn man auf diese Ursprungsidee zurückkommt, der Novelle und der Sprache gerecht wird.

GARTMANN Mario, was meinst Du zu dieser Frage?

VENZAGO Weißwaschen ist ja ein krimineller Akt, der im Heimlichen passiert. Des- sen fühle ich mich nicht schuldig, das haben wir so nicht angestrebt. Wenn das trotz unserer Transparenz so eingestuft wird, müssten wir das Werk in dieser Form zurückziehen. Dass das Stück in einem ganz wunderbaren Sinn jetzt aber reiner dasteht in seiner Form, in seiner Aussage, auch musikalisch, das hoffe ich doch sehr.

GARTMANN Wichtig ist einfach, dass man auch den ganzen Kontext zur Sprache bringt und wir auch offenlegen, was wir dabei gedacht haben. Diese Verantwortung haben wir angesichts der Vorgeschichte des Werks – darum auch dieses Symposium. Die Absicht unserer Arbeit aber ist jedenfalls, dieses Werk wieder der Bühne zuzuführen, weil die Musik so fantastisch ist.

(Transkribiert von Azra Ramić)

Inhalt

Vorwort 8

OPER IN BRAUNER ZEIT – DIE SITUATION 1943

Nils Grosch Populäres Musiktheater im ›Dritten Reich‹.
Zum Problem der politischen Deutung musikalischen Stils
und einer stilistischen Deutung von Verfolgung 13

Michael Baumgartner Die Staatsoper Unter den Linden unter
nationalsozialistischer Herrschaft. Repertoireopern,
Opernpremierer und Selbstzensur 23

Christian Mächler Szenen (k)einer Ehe. *Das Schloss Dürande*
am Zürcher Opernhaus und das ›Dritte Reich‹ 51

Erik Levi Resisting Nazism – Hartmann, Blacher and von Einem 78

Roman Brotbeck Zwischen Opportunismus, Bewunderung
und Kritik. Die französischen und schweizerischen
Berichte zum Mozart-Fest 1941 in Wien 96

»BOCKMIST«? – SCHOECKS »DAS SCHLOSS DÜRANDE«

Simeon Thompson Hermann Burte als ›Nazi-Dichter‹.
Zur Auseinandersetzung mit dem Librettisten von *Das Schloss Dürande* 117

Beat Föllmi »Othmar Schoeck wird aufgenordet«.
Schoecks Flirt mit dem nationalsozialistischen
Regime und die Reaktionen in der Schweiz 130

Leo Dick Gegen eine Logik des Fortschreitens. Das ›total
Präsentische‹ in Schoecks Opern als Modell für eine
zeitgemäße Musiktheaterkonzeption 146

Thomas Gartmann »Wenn aber diesen äußerlichen, von Burte verschuldeten
Schönheitsfehlern abgeholfen wäre, so hätten wir gewiß eine der prachtvollsten
Opern der neueren Musik.« Versuch einer Rückdichtung 158

Thomas Gartmann im Gespräch mit Mario Venzago und Francesco Micieli
Zurück zu Eichendorff! Eine poetische Rückdichtung 197

REZEPTION IM WANDEL

Ralf Klausnitzer »Deutscher aller deutschen Dichter«?
Joseph Eichendorff in der NS-Zeit 219

Angela Dedié Die Geschichte des Joseph Süß Oppenheimer, genannt Jud Süß.
Hintergründe der Uraufführung in der Auseinandersetzung mit der
romantischen Novelle Jud Süß und dem gleichnamigen
nationalsozialistischen Propagandafilm 254

Robert Vilain Hofmannsthal und das »Dritte Reich«.
Rezeption und fiktive Historie 267

Chris Walton Farbe bekennen. Schweizer Künstler
und der Apartheid-Staat 286

Chris Walton/Ralf Klausnitzer/Ulrike Thiele/Erik Levi/Mario Venzago
Verdammen, vergeben, verdrängen, verfremden? Ein Gespräch
über den Umgang mit Werken der NS-Zeit 312

Namen-, Werk- und Ortsregister 327

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 341

»ALS SCHWEIZER BIN ICH NEUTRAL«
Othmar Schoecks Oper *Das Schloss Dürande*
und ihr Umfeld • Herausgegeben von Thomas
Gartmann mit Simeon Thompson unter
redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 10



Dieses Buch ist im April 2018 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2018. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-90-1