
Inhalt

Vorwort	7
Eine historisch belastete Oper als «künstlerisches Laboratorium». Notwendigkeit, Prozess und Herausforderungen einer Überarbeitung <i>Thomas Gartmann</i>	9
«Wollen wir eine Oper zusammen machen?!» Dokumente zur Zusammenarbeit Burte – Schoeck <i>Simeon Thompson</i>	79
Ein Libretto, das spricht und singt. Gedanken zur Neufassung des Librettos zur Oper <i>Das Schloss Dürande</i> von Othmar Schoeck <i>Francesco Micieli</i>	207
<i>Das Schloss Dürande</i> . Synopse der Librettofassungen von Francesco Micieli und Hermann Burte	211
Autoren	331

Vorwort

Was bringt einen Musikwissenschaftler, einen Germanisten, einen Dichter und einen Dirigenten dazu, die letzte Oper des zu seiner Zeit führenden Schweizer Komponisten Othmar Schoeck mit einem neuen Text zu versehen und die Gesangsstimmen entsprechend anzupassen? Ein Forschungsteam der Hochschule der Künste Bern hat dies versucht – aus der Überzeugung heraus, dass Musik und originaler Text hier qualitativ in einem hochgradigen Missverhältnis zueinander stehen. Und schlimmer noch: das Libretto scheint stark nationalsozialistisch geprägt; der Schoeck-Biograf Chris Walton spricht sogar von einer «direkte[n] Nähe zur rassistischen Vernichtungsideologie der Nationalsozialisten».¹ Dieses Libretto und die Uraufführung mitten im Krieg in Berlin haben Werk und Komponist nachhaltig kompromittiert.

In einem ersten Teil geht der Herausgeber der Frage nach, wo im ursprünglichen und so auch vertonten Libretto diese Spuren zu finden sind, wie sich der Problemfall dieses Librettos präsentiert, welche Reaktionen die Oper in Berlin wie in Zürich ausgelöst hat und welche Folgerungen daraus gezogen werden können, wenn man die Oper wieder auf die Bühne bringen will. Diskutiert wird so die Notwendigkeit eines neuen Librettos: Welche Szenarien bieten sich an und welche Herausforderungen und auch Einwände sind damit verbunden? Breit kommentiert wird dazu der Mailwechsel der an der Neufassung beteiligten Akteure: ihre Erwägungen und Entscheidungen bei der Neugestaltung des Textes und bei der musikalischen Adaption und hier insbesondere dramaturgische Probleme wie der Umgang mit indirekter Rede.

Aus persönlichem Blickwinkel widmet sich letzteren Fragen auch ein Essay von Francesco Micieli. Die Sicht des Dichters auf die Arbeit an *Schloss Dürande* verbindet sich mit grundsätzlichen Überlegungen zur Librettistik.

Simeon Thompson dokumentiert anhand von Briefen des Komponisten, seines Librettisten Hermann Burte und des gemeinsamen Mäzens Werner Reinhart sowie aus deren Umfeld eine Art Innensicht auf Entstehung und Aufnahme des Werks. Erstmals wird ausführlich aus dem bisher unpublizierten Tagebuch von Schoecks «Hofschreiber» und Freund Hans Corrodi zitiert. Orthografie und

¹ Chris Walton: *Othmar Schoeck und seine Zeitgenossen. Essays über Alban Berg, Ferruccio Busoni, Hermann Hesse, James Joyce, Thomas Mann, Max Reger, Igor Strawinsky und andere*, Winterthur 2002, S. 155.

Interpunktion sind behutsam ergänzt, die Kommentierung ist auf das Notwendigste beschränkt.

Den Hauptteil dieses Bandes bildet das Libretto. Alter und neuer Text zur Oper werden synoptisch einander gegenübergestellt. Übernahmen von Eichendorff werden *kursiv* gedruckt: ohne Quellenangabe, wenn sie der Novelle entnommen sind, bei Gedichten mit den jeweiligen Nachweisen. Zusätzliche Materialien, darunter etwa Audio- beziehungsweise Videoaufnahmen des Workshops im September 2016, die den hörenden Vergleich beider Fassungen ermöglichen, sind im internen Bereich der Website www.hkb-interpretation.ch/login zugänglich (Benutzername: dürande; Passwort: Eichendorff2018). Hier findet sich als digitale Beilage zu diesem Band auch der von Daniel Allenbach zusammengestellte und aufbereitete Pressespiegel zu den Aufführungen von 1943.

Dank gebührt Mario Venzago und Francesco Micieli für den Mut zu diesem einzigartigen Unternehmen, ihre Kreativität und ihren unermüdlichen Enthusiasmus, Roman Brotbeck, Yahya Elsaygh, Anselm Gerhard und Chris Walton für die interessierte kritische Begleitung und zahlreiche fruchtbare Hinweise und Ideen vor allem am Anfang des Projekts, Christian Mächler für zahlreiche Anregungen und wertvolle Recherchefunde, Simeon Thompson für seinen fundierten Beitrag und viele engagierte und offene Gespräche, Diskussionen und Kritik; Francesco Micieli und der Zeitschrift *Dissonance* auch für die Erlaubnis zum Nachdruck des Essays mit seinen aphoristisch zugespitzten Einsichten, Leo Dick für weitere Hinweise aus kompositorischer Sicht, den Lektoren Daniel Allenbach und Simeon Thompson für ihren kritisch-unbestechlichen Blick, ihre sprachliche Sensibilität und sorgfältige Bearbeitung des Manuskripts; dem Schweizerischen Nationalfonds, der Hochschule der Künste Bern, Stadt und Kanton Bern und der Stiftung Pro Scientia et Arte, die das wissenschaftliche wie künstlerische Projekt auch finanziell möglich gemacht haben, Konzert Theater Bern, das die Resultate der Forschung mutig auf die Bühne bringt, dem Schweizerischen Nationalfonds, der HKB und dem Kanton Schwyz, die den Druck dieses Bandes unterstützten, Walter Bossard und Hans-Rudolf Wiedmer vom Chronos-Verlag für die kritisch-wohlwollende Begleitung dieser Publikation und meiner Familie für viel Geduld und Verständnis in dieser Zeit.

Bern, im Februar 2018

Thomas Gartmann

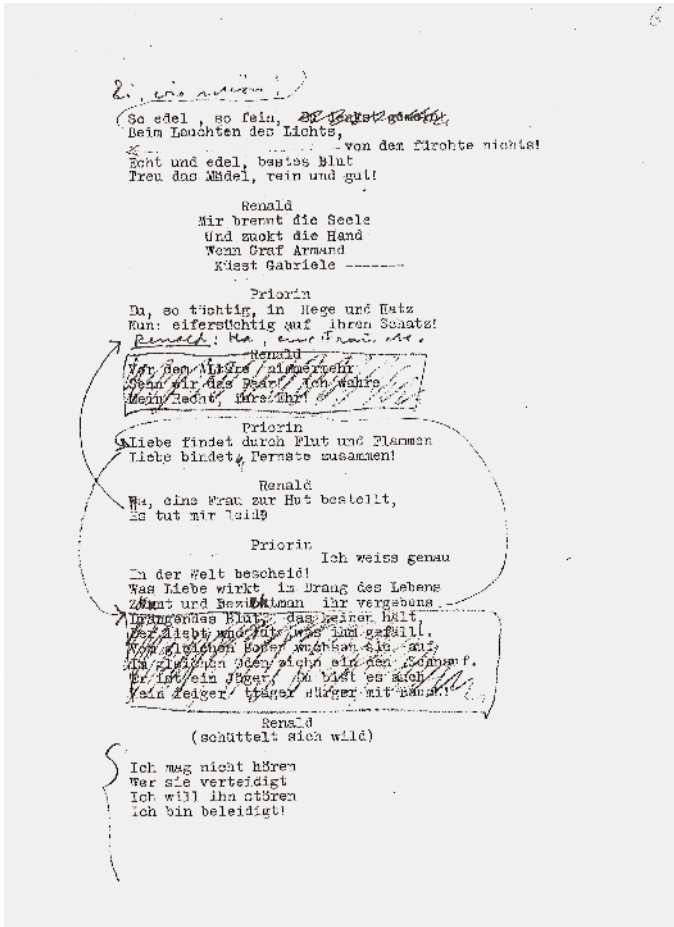


Abb. 4: Typoskript des Librettos mit Textumstellungen, Streichungen und Ergänzungen in den Handschriften von Burte und Schoeck (Archiv der Othmar Schoeck-Gesellschaft, Zentralbibliothek Zürich).

Burte machte die konservative Aristokratin dann aber zum Sprachrohr für ideologisches Gedankengut und platte Floskeln.

Die Mischung des Librettos aus Liebesdrama mit traumwandlerischer Gefolgschaft der Geliebten, aus Verfolgungswahn und politischem Pamphlet sowie die Architektur der entsprechenden Tableaus erinnern an die Pariser Grand opéra.²⁷ Auch Burtes ursprünglich beabsichtigte Gliederung in fünf Akte widerspiegelt diesen historischen Verweis, allerdings wohl nur unbewusst.

²⁷ Vgl. Leo Dick: Gegen eine Logik des Fortschreitens, S. 148.

The image shows a handwritten musical score on two staves. The top staff is for the voice (soprano clef) and the bottom for piano (bass clef). The music is in 3/4 time, then changes to 3/8, and finally to 4/4. The lyrics are written below the notes. There are various musical notations including clefs, time signatures, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings like 'p' and 'f'. The handwriting is in ink on aged paper.

Notenbsp. 1: Von der Blutemphase zur Einsamkeitsklage: von Venzago handschriftlich skizzierte Neufassung der Gesangsstimme Renalds.

Burtes Arbeit am Libretto von *Schloss Dürrande* ist in einem umfangreichen Konvolut von Materialien dokumentiert. Eine eingehende Beschäftigung mit mehreren Hundert Manuskriptseiten, grösstenteils in kaum leserlicher Handschrift, musste aus Zeitgründen unterbleiben. Dies stellt jedoch keine grosse Einschränkung dar, weil die Textfassungen in Form von Typoskripten an Schoeck übersandt wurden und erst damit der gemeinsame Arbeitsprozess einsetzte. Vom Umfang her sind geschätzte drei Viertel dieser Typoskripte im Hermann-Burte-Archiv in Maulburg bei Lörrach aufbewahrt, der Rest befindet sich unter den derzeit nicht zugänglichen Beständen, welche die Othmar Schoeck-Gesellschaft der Zentralbibliothek Zürich als Depositum übergeben hat. Trotz letzterer Einschränkung ist die Zusammenarbeit von Schoeck und Burte anhand dieser Materialien plastisch nachvollziehbar (Abb. 4).²⁸

Die Entstehungsgeschichte des Textes lässt sich aus den Briefen nur teilweise verfolgen, weit mehr ergibt sich aus der Arbeit an den Librettoentwürfen (deren Publikation den Rahmen dieses Bandes allerdings sprengen würde). So verwirft Schoeck da einen vierfachen Reim oder einen zu penetranten Binnenreim – und belässt andere. Oder er nimmt die bei Burte überbordenden Rachedgedanken der Opernfigur Renald mehrmals zurück, ergänzt dafür Verweise auf die Schande der Hauptfigur Gabriele. Er streicht einmal «Blut und Boden» – und behält sechzehn Mal das Wort «Blut» in allen Schattierungen (Notenbsp. 1).²⁹

Schoecks Autograf ist zugleich Werkstatt- und Reinschrift. So können die Textänderungen verfolgt werden: der Verzicht auf – wenn auch vage – Anspie-

²⁸ Diese Hinweise stammen von Simeon Thompson.

²⁹ Ausführlicher in 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, in: «Als Schweizer bin ich neutral», S. 158–196, hier S. 178.

durch Kürzungen oder Einsatzstücke, die auf bestimmte Stimmen zugeschnitten wurden, zudem Neuinstrumentationen und Arrangements, wie sie vorab bei der Operette gang und gäbe sind.

Zurück zu Eichendorff

Die künstlerische Perspektive des Neufassungsprojekts erprobt also, inwieweit das Werk neu geschaffen werden kann und muss. Sie umfasst die teilweise Neutextierung des Librettos durch Francesco Micieli, in stärkerer Anlehnung an die Vorlage Eichendorffs und unter grösstmöglicher Beibehaltung der von Schoeck mitgeprägten dramaturgischen Struktur, sowie die damit notwendige Anpassung der Gesangsstimmen.

Dieses Verfahren untersucht mit literarischen Mitteln, was geschieht, wenn man das Libretto weitgehend neu dichtet. Was passiert mit der Sprache, wie verändert sich die Haltung, wie beeinflusst dies die Psychologie der Figuren, deren Charakter und die ganze Dramaturgie? Und was bedeutet dies für das Verhältnis zur Musik? Öfters erörtern die Beteiligten ihren Umgang mit literarischen Schwächen, ideologischen Reizwörtern, dramaturgischen Fragwürdigkeiten, das Problem einer entideologisierenden Neufassung und die Möglichkeiten und Grenzen einer Wiederannäherung an Eichendorffs Vorlage. So fragt sich Francesco Micieli: «Wie definiere ich meine Arbeit? Habe ich das Libretto ‹geichendorfft›? Welche ist die Erzählung dazu? Es ist ja ein ‹künstlerischer Eingriff›, den ich mit welchem Recht gemacht habe?»⁹¹ Ich würde dazu sagen, dieser Teil unserer Arbeit ist künstlerische Forschung: Forschung mit künstlerischen Mitteln und einem ebensolchen Resultat. Und eben «nach Eichendorff».

Die Korrespondenz zu diesem künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungsprojekt liest sich als Pingpong moderner Zusammenarbeit, temporeich, mit viel Feedback. Die Begeisterung für die Sache führt oft zu einem fast hektischen Kommunikationsaustausch. Die heutige E-Mail-Kultur macht die Zusammenarbeit eines Forschungsteams beinahe in Echtzeit möglich; Vorschläge und Reaktionen darauf folgen manchmal im Stundentakt. Das funktioniert auch, wenn der Librettist in Tirana an einem Schriftstellertreffen weilt und der Dirigent mit einem Orchester in Kopenhagen beschäftigt ist.

Erörtert werden das Konzept, die Absicht, der Zugang. Dann werden erste Entwürfe kritisch bebüugt, verbessert; die Arbeit entwickelt sich zwischen Hoffen und Bangen, mit vielen Textauszügen und Kommentaren. Immer wieder schimmern Fragen der wissenschaftlichen Redlichkeit hindurch. Schliesslich stellen sich auch Fragen zur Vorbereitung einer Neuaufführung in der Schweiz oder in Deutschland.

⁹¹ Micieli an Projektteam, 9. Juli 2014.

Abb. 11: Eichendorff-Denkmal in Wangen im Allgäu (Foto: Dierk Schaefer, wikimedia).



Wie gestaltet sich nun der Prozess dieser erweiterten, gleichzeitig aktualisierenden Rückführung zu Eichendorff, ja «Rückübertragung», um einen Begriff von Schuh aufzunehmen?⁹² Den Ausgangspunkt bildeten das ursprüngliche Libretto und dessen zeitgenössische Rezeption. Burtes Sprache ist oft gestelzt und zugleich holprig, in der Wortwahl präventios, in der Wortstellung verrenkt und umständlich, salbungsvoll, voll hohler Phrasen und Wichtigtuerei – typische Merkmale auch der LTI. In den Pressekritiken und Zeitzeugnissen finden sich bereits Hinweise, die für eine Überarbeitung zu beherzigen wären: weitgehender Verzicht auf Reimereien, Einbezug der Traumwelt, Differenzierung der Charaktere, Kürzungen.

Auf einer ersten Ebene galt es, nach einer kritischen Sichtung von Burtes Ursprungstext mit gezielten Retuschen die klappernden Reime aufzubrechen, Reizwörter zu eliminieren, Gespreiztes durch natürliche Wendungen zu ersetzen.

92 [Willi Sch]Juh: «Das Schloß Dürande». Stadttheater (5. Juni), in: *Neue Zürcher Zeitung*, 7. Juni 1943, Abendausgabe, Blatt 6. Wenn der Musikkritiker hier von der «Rückübertragung» sprach, spielte er wohl darauf an, dass die Novelle an sich schon einen ausgeprägt musikalischen Hintergrund hatte, den Schoeck in seiner Oper noch stärker herausarbeitete.

Relativ leicht liess sich dies übertragen in eine klare, einfache und deshalb echte, direkte Sprache.

Darauf ersetzte man, was offensichtlich als nationalsozialistische Einschreibung verstanden werden könnte. Teils überbordete Burte, biederte sich überangepasst der NS-Ideologie an. Gerade hier erwies sich der Rückgriff auf Eichendorff als sehr hilfreich. Und mit der Lyrik seiner Gedichte wie auch mit der Epik seiner Novelle entfaltete sich eine neue Traumwelt, die den Charakter ganzer Szenen völlig veränderte. Bei seiner Arbeit tauchte Micieli so empathisch in Eichendorffs Welt ein, dass er selber fast zum Traumwandler wurde. Auf den Nachweis der lyrischen Einschübe angesprochen, meinte er: «Gerne werde ich versuchen, die Herkunft der Texte zu bestimmen, ich hoffe, es gelingt mir. In der Zeit der Arbeit am Libretto war ich häufig wie in Trance und wusste manchmal nicht, wo ich beginne und wo Eichendorff aufhört, das heisst, ich bewegte mich in seinen Gedichten wie einer, der durch einen schönen Wald geht, ohne zu wissen und manchmal zu merken, an welcher Stelle er diese seltene Pflanze, jene Zauberblume und den fabelhaften Wunderbaum gesehen hat. Und immer wieder das Gefühl des <da war ich doch schon, aber nun sieht es anders aus>.»⁹³

Musikalische Adaptierung

In einem weiteren Schritt musste diese poetische erste Neufassung mit den Gesangsstimmen in Kongruenz gebracht, dort eine Silbe weggelassen, dort eine hinzugefügt, dort eine Hebung geändert oder aber die melodische Linie und der Rhythmus etwas angepasst werden (Notenbsp. 4).

Anhand einer kurzen Szene werden verschiedenste Fragen durchgespielt und für sie Lösungen gesucht. Quasi im Frage-Antwort-Modus zwischen dem Herausgeber und Leo Dick einerseits und Mario Venzago andererseits (dessen Antworten vom Folgetag sind hier eingerückt notiert) wird nachstehend die schriftliche Diskussion vom 23./24. Mai 2014 wiedergegeben.

«Nun hast Du uns gebeten, auch mögliche kritische Anmerkungen zu machen – gern wollen wir einige Dinge zur Diskussion stellen, möchten dabei aber keineswegs Deinen Schreibfluss hemmen! (Wir ist die konsolidierte Meinung von Leo, Simeon und mir). [...] [Zur Frage der Verständlichkeit:]

duftenden würde ich noch punktieren. Erhöht Verständlichkeit [analog noch eine ganze Reihe weiterer Stellen].

«hüpft» aber zu fest ...

[Zu ästhetischen Fragen:]

Hab mirs grade durchgespielt und den Anfang (Gabrieles Auftritt, Beginn Rezitativ) etwas genauer verglichen mit dem Original: die steil abfallenden Phrasenenden stören

93 Micieli an Projektteam, 26. November 2014.

Notenbsp. 4: Rezitativ von Armand aus dem dritten Akt mit Anpassung des Rhythmus an den neuen Text, von Mario Venzago korrigierter Klavierauszug.

mich gelegentlich, besonders ab Ziffer 6 – dreimal hintereinander Quintfall *b-e*, dann auf <Lerche> Sextfall (*f-as*): hat etwas ermüdend-leierhaftes (<träu-mend, ... Gär-ten, ... Non-nen ...>). [vgl. Notenbsp. 5]

Geregelt.

[Leo Dick ergänzt:] ich glaube nicht, dass man schematisch Aussage und Frage mit fallender/steigender Linie unterstreichen muss (macht schoeck auch nicht).

generell fällt mir bei marios umnotierung eine tendenz zur <emphatisierung> der vorlage auf, in kleinigkeiten: z. B. wählt er gern grössere intervallsprünge, auch an stellen wo schoecks enghubigere parlandolinien eigentlich gut zu übernehmen wären, beispiel: drei takte nach Ziffer 6 – sprung aufs *d* bei <duftenden> anstelle von <Fischlein>, wo das Original auf *a* bleibt.

geregelt.

Ausserdem glaube ich, dass solche hervorhebungen wie der eingeführte triller auf dem hohen *fis* bei <Gottes Lobgesang>

Triller entfernt, jedoch kein brauchbares Wort (oder passende Noten) für das <Gottes Lob> bis jetzt gefunden. Lob ist schlecht (wegen der höheren Auflösung), wie wäre es mit <Lobeslied> oder <Morgenlied> (finde ich am besten)

und der folgende vorschlag (beides ohne pendant bei schoeck)

stimmt

letztlich nicht sehr praktikabel sein werden – das stimmfach für die gabriele-rolle wird solche feinheiten in der regel nicht oder nur ungelenkt ausführen können.

das sind natürlich alles nur mikro-mäkeleien und ich hab auch nicht alles genau angeschaut: bin mir aber ziemlich sicher, dass im zweifelsfall immer die zurückhaltendere, wenig verändernde variante die bessere lösung ist – würde auch überall auf den bisherigen notenblättern seine <ossia>-fassung (gelegentlich in klammern gesetzt) bevorzugen. [Ende Ergänzung Leo Dick]

Beckmesserisch nun im Lauftext:

6: Träumend: warum nicht *e-b* lassen? Auch ein Traum wirkt wie eine Frage; sonst hast Du auch eine Symmetrie zu den <Gärten>, die nicht zum Traum passt. Und das schon angemäkelte Leierhafte

Dramaturgische Probleme

So gut sich die Eichendorff'schen Elemente auch einfügen: manchmal wird dann doch der Verlust des Handfest-Theatralischen, das Burte auszeichnet, sanft angedeutet, wie es Simeon Thompson am 14. Juni 2014 in einer vorsichtigen Kritik vorbringt:

«Sehr gut gelungen! Die Flüssigkeit, mit der Gedichte und Ausschnitte aus der Novelle eingeflochten sind, verblüfft fast – so hebt sich der [IV.] Akt aber auch etwas von den anderen ab. Auch wird hier nur an ganz wenigen, dafür umso passenderen Stellen auf die Novelle zurückgegriffen, sodass ich den Erzählton fast wieder vermissem! Aber der Akt soll ja auch einen eigenen Charakter haben, er ist ja auch im Original (und auch in der Novelle) viel dramatischer gezeichnet.

Einen allgemeinen Punkt hätte ich (ich führe aber auch selbst ›Buch‹ über meine Diskussionspunkte): Der alte Graf, sieht man einmal von seinen arg doof reimenden Monologen ab, wurde von Burte sehr prägnant gezeichnet, was besonders im IV. Akt zur Geltung kommt. Von mir aus gesehen darf man ihn – eben, bis auf seine Monologe – ruhig lassen.»¹⁶³

Längen und mangelhafte psychologische Charakterisierung bei Burte erfordern auch Eingriffe in die Dramaturgie. Diese werden vor allem dort für notwendig erachtet, wo die Personen zu einseitig gezeichnet waren: «Dramaturgisch ist Renard [Renald] hier eine Knacknuss: einerseits ist er den Dürands vollkommen loyal verpflichtet, andererseits hat er einen nicht wirklich im Stück erhärteten und exponierten Hass auf Armand. Burte changiert zwischen diesen beiden Haltungen und nimmt der Geschichte den geraden Verlauf. Denn Renard ist ein Verschwörungstheoretiker und interpretiert vorschnell und falsch. Daraus müsste man Stringenz, Zuspitzung, Verdichtung und letztendlich Tragik schaffen. Für eine Bühnenaufführung muss man – wie gesagt – die Kasperlitheater-Wiederholungen (›Seid ihr alle da?‹) eliminieren. Oder Francesco findet noch etwas Passendes ... Da hängt's übrigens auch musikalisch ... Sammelst Du alle Kommentare, so dass ich alles, worin wir uns einig sind, (vorläufig) definitiv in die Noten eintragen kann. Es ist eine wunderbare Arbeit.»¹⁶⁴

Eingreifen muss die Dramaturgie auch dort, wo es Unstimmigkeiten im Ablauf gibt, wie Venzago bemerkt:

«Liebe Freunde, ich bin gestern noch einmal lange in den vierten Akt gegangen. Die Geschichte läuft ganz rund, zumindest bis zum Auftritt Armands. Danach stockt sie (und in einer Aufführung müsste man rascher zum letzten Angriff und zur Liebesszene kommen). Der neue Operschluss ist überwältigend. Francesco, was ist Dir da gelungen! Ich habe zu meinen gestrigen Korrekturen mit Rot noch einige wenige Eingriffe vorgenommen, die meiner Meinung nach die Übergänge zwischen Burtetext (bzw. -handlung) und den Gedichten etwas

¹⁶³ Thompson an Gartmann, 14. Juni 2014.

¹⁶⁴ Venzago an Gartmann, 23. Juni 2014.

glätten. Die stärkste Veränderung ist einmal ein K, wo aus ‹Einer› ein ‹Keiner› wird, das den Schlussmonolog des Grafen (stark!) logischer macht ... Das müssen wir halt alles diskutieren.

Im Moment kann ich Musik und Text für das grosse Liebesduett Gabriele/Armand noch nicht zusammenbringen. Der Rhythmus der Musik und des Gedichtes beissen sich noch. Es fehlt auch ein wenig an Emphase. Die Kettchengeschichte ist bei Burte falsch: Armand weiss, dass Gabriele sein Geschenk nie erhalten hat. Wie kann er denn so blöd danach fragen. Logisch ist, dass Armand es im dritten Akt, als Renald es ihm vor die Füsse geschmissen hat, zu sich genommen hat und nun Gabriele um den Hals legt. Das ist schön und gibt Nicoles Geschichte Glaubwürdigkeit. Aber das alles mit nächster Post.

Helft mir bitte mit einem Problem: Armand liebt doch Gabriele offensichtlich. Warum unterschreibt er denn nicht einfach die Heiratsurkunde? Dann bekommt er, was er will. Warum will er unbedingt den finalen Schuss abfeuern? Er könnte einfach einwilligen und basta: Happy End.

Es fehlt eine dramaturgische Erklärung, warum er nicht das Naheliegendste tut, was eh seinem Herzen und offenbar seiner Absicht entspricht. Das funktioniert so nicht. Francesco, da müsstest Du eine Begründung finden. Ist es nur Stolz? Will er sich von einer Canaille nichts diktieren lassen? Kapiert er irgendetwas nicht? Weiss er nicht, dass es sich um die *gleiche* Gabriele handelt, für die er 3 Minuten später sein Leben hingibt? Oh weh! Den Unsinn mit der weissen Fahne und dem Duell kann man in einer praktischen Aufführung einfach streichen. Aber der Schuss (der erste von dreien) ist wichtig. Puhhhhh. Burte das Genie! Da müssen wir selbst Eichendorff auf den Zahn fühlen ...»¹⁶⁵

Simeon Thompson gibt hierzu zwei Erklärungsversuche und stellt diese in einen grösseren Kontext:

«Der Frage, weshalb Armand in die Heirat nicht einwilligt, begegnet man in der Presse und Literatur zur Oper immer wieder, sie irritiert wirklich. So wie ich's aus diversen Äusserungen von Schoeck, Burte und dem guten alten Hans Corrodi gelesen habe und mir zusammenreime, gibt es zwei Hauptgründe:

– Armand liebt Gabriele zwar, weiss aber nicht, dass sie ihn so fest liebt, ihm nach Paris gefolgt ist usw.

– Armand will sich auch nicht Renald und dem ‹Gesindel› beugen; eine Unterschrift ist indirekt mit einer Kapitulation vor der gleichzeitig drohenden Revolution gleichgesetzt.

Das ist auch bei Eichendorff nicht ganz gut begründet, aber da funktioniert es leicht besser, weil die Liebesgeschichte Armand/Hippolyt – Gabriele sich fast gar nicht entwickelt hat; insbesondere die Begegnung beim Kloster ist ja völlig anders als das grosse ‹Du Holde ohnegleichen! / Gabriele, ich liebe dich!› in der Oper: Sie sprechen nicht einmal miteinander, der Graf schaut sie einfach flüchtig an und reitet nach Paris los – die richtig grosse gegenseitige Liebe kommt erst,

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
München / Braun's Haus

Von: Burtes
Ortsgemeinschaft: Löwenberg

Vordername Nachname
Nr.

Antrag

auf Aufnahme in die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei

Sie mit Hilfe ich Antrag auf Aufnahme in die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei. Ich bin deutscher Abstammung und frei von jüdischen oder feindlichen Rasseneinflüssen, gehöre keinem Geheimbund, noch einer sonstigen verbotenen Gesellschaft oder Beteiligung an und werde einer solchen während meiner Zugehörigkeit zur Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei nicht beitreten. Im verstreute, dem Führer unbedingten Gehorsam zu leisten und alle treuen Befehle des Führers die Partei mit allen meinen Kräften zu fördern.
Ich verpflichte mich zur Zahlung der festgesetzten Aufnahmegebühr und des monatlichen im voraus zahlbaren Mitgliedsbeitrags, der sich für mich aus der Beitragserhebung der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei ergibt. Außerdem bin ich zur Zahlung eines einmaligen freiwilligen Förderungsbeitrages von 10 Reichsmark bereit.

Selbstlich schreiben: Monatliche Mitgliedsbeitrag: Reichsmark

Vor- und Zuname: Dr. h. c. Hermann Burtes und ober Beruf: Registrierkassier

Geburtsort: 15. Sprennung Geburtsort: Marienberg ...

Wohnort: Löwenberg ...

Datum: 23. Sprennung 1936 ...

Aufnahmegebühr: Reichsmark Dr. h. c. Hermann Burtes
Förderungsbeitrag: 10 Reichsmark 1936
Eigenhändige Unterschrift

Abb. 15: Antrag Burtes auf NSDAP-Mitgliedschaft (Hermann-Burte-Archiv, Maulburg).

Plan aufgegeben, da Krauss,³³ der jetzige Gewaltige an der Staatsoper, gegenwärtig nicht in Berlin sei. Wir drangen natürlich auf ihn ein, diese Gelegenheit nicht zu verpassen, er war schwankend gestimmt. Eigentlich, meinte er, wäre es nichts als recht und billig, wenn er die Oper in Zürich zur Uraufführung brächte, da man doch zu seinem 50. Geburtstag Veranstaltungen treffen wolle; in Zürich habe er ja seine Freunde und Anhänger, die ihm treugeblieben und denen gehörte eigentlich die Uraufführung und damit der Heimat. Wenn ihm Berlin doch verlockend [sic] erscheine, so sei es wegen der dort vorhandenen *erstklassigen* Kräfte, welche die Oper benötigt. Dann solle er doch darauf hin arbeiten, dass die Uraufführung gleichzeitig in Berlin und in Zürich stattfinden könne, drängten wir ihn. Gescheiter wäre es übrigens, er würde diese Verhandlungen einem Verlag überlassen; das Schicksal der «Venus» und der «Penthesilea» sollten ihm sagen, wie gefährlich es ist, die Uraufführung aus dem Manuskript herauszubringen, und wie schwierig, nachher dann einen Verlag zu finden.

Die Hauptsache: Er gab zu, dass sich die Dinge *in Deutschland* «merkwürdig» zu seinen Gunsten geändert hätten; es wehe ein ganz anderer Wind als noch vor ein paar Jahren. Diese Tatsache scheint auch seine politische Stellungnahme etwas zu beeinflussen: die Zeitungen seien ein furchtbares Gift, meinte er nachdenklich. Weitere Quellen zu einer möglichen Berliner Uraufführung sind nicht aufgefunden worden. Massimilla Doni wurde dann 1937 in Dresden uraufgeführt.

33 Clemens Krauss (1893–1954), österreichischer Dirigent, 1935/36 musikalischer Leiter der Berliner Staatsoper.

24. August 1936*Hermann Burte an Werner Reinhart*

Ich hoffe Ihnen das Gedicht für Schoeck zu Dank gemacht zu haben und sende Ihnen für Ihr Manuscripts-Department das Original. – [Willi] Schuh³⁴ erhielt es mit gleicher Post.

Es handelt sich um das Gedicht «Schoeck spielt Penthesilea», am 30. August 1936, anlässlich von Schoecks fünfzigstem Geburtstag (1. September 1936) in einer Beilage der Neuen Zürcher Zeitung gedruckt. Reinhart bedankt sich in einem Brief vom 25. August 1936.

22. September 1936*Othmar Schoeck an Hermann Burte*

Jetzt haben wir den 21.ten & noch immer sind Sie ohne Dank von mir. Ihr Prachtsgedicht hat mich zu innerst erwärmt & mir über viel Geburtstagsdrangsal hinweggeholfen. Die Hauptsache ist, dass wir *bald* wieder einmal gründlich zusammen sind. Sie sind einer der Wenigen, der mein Gesicht erstrahlen liesse, wenn sie jetzt zur Tür hereinkämen. Also hoffentlich darf ich das bald erleben!

18. Oktober 1936*Hilde Schoeck an Hermann Burte*

Sehr verehrter, lieber Meister und Freund,
verzeihen Sie die stilllose Bleistiftskarte – aber mir fehlt's an allem nötigen zu Schreiben u. doch möchte ich Sie herzl. bitten, meinem Othmar einen Schub per Post zu geben, daß er mit Ihnen nach Freiburg kommt, wo man zwischen 23. u. 26. Okt. seine Serenade spielt. Glauben Sie nicht es sei gut aus anderen Gründen? Tun Sie mir bitte den Gefallen, Sie wirken mehr als ich.

21. April 1937*Hermann Burte an Werner Reinhart*

Ich werde auch nach Freiburg³⁵ kommen, erst am Sonntag, da, wie gesagt, Samstag mittags, vielleicht bis Abends, die R[und-]F[unk]aufnahme ist. Was ich von Schoeck halte, habe ich in dem Gedicht «Schoeck spielt «Penthesilea»» gesagt; schade, daß er gar nicht darauf reagierte; seine Zürcher Hybris ist schauderhaft [...]! Ich bitte Sie aber ausdrücklich, diese Sache nicht zu «arrangieren».

Burte erinnert sich nicht an Schoecks Karte vom 22. September 1936.

25. April 1937

Schoeck wird in Freiburg im Breisgau der Erwin-von-Steinbach-Preis überreicht. Nominell durch die Universität Freiburg verliehen und von einem anonymen Stifter finanziert (Schoeck erhielt 15 000 Reichsmark), war der Kulturpreis nur einer von

34 Willi Schuh (1900–1986), Schweizer Musikwissenschaftler; Musikkritiker und Redakteur unter anderem der *Neuen Zürcher Zeitung* sowie der *Schweizer Musikzeitung*.

35 An die Verleihung des Steinbach-Preises an Schoeck, von dem in der Folge die Rede ist.

Personen

Armand, der junge Graf von Dürande	Tenor
Der alte Graf, sein Vater	Tenor
Renald Dubois [original Vomholz], des Grafen Jäger	Bariton
Gabriele, seine Schwester	Sopran
Nicolas [original Nicole], Kammerdiener des Grafen	Bassbariton
Die Priorin von Himmelpfort	Alt
Gräfin Morvaile	Sopran
Ein Wildhüter	Bariton
Ein Gärtnerbursche	
Eine Helferin	
Ein Redner	
Buffon, Wirt	
Ein Advokat, später Kommissar	
Ein Handwerksbursche	
Ein Soldat	
[Ein Anderer (Revolutionär)]	
Ein Polizist	
Ein Wachtmeister	
1., 2., 3., 4., 5. Jäger	
Ein Pariser	
Eine Stimme	

Helferinnen, Nonnen, Winzer und Winzerinnen, Jäger, Bediente, Polizisten, Revolutionäre, Kinder-, Frauen-, Männer- und gemischter Chor

Die Handlung spielt zur Zeit der Französischen Revolution 1789.

Neufassung: Micieli/Venzago¹Originallibretto: Burte/Schoeck²**I. Akt**

Tal zwischen waldigen Bergen in der schönen Provence. Am Horizont das alte Schloss Dürande, weit unten die Türme der Stadt Marseille. Ein kleines Jägerhaus, man sieht's vor Blüten kaum. Zeit der Französischen Revolution. Mondstille Nacht. Der Jäger Renald in Graf Dürandes Diensten und sein Wildhüter. Später seine Schwester Gabriele und ihr Liebster.

Renald

(flüsternd)

*Ein junger, fremder Mann –***Wildhüter**

Ich sah ihn selbst –

Renald*schleicht heimlich zu meiner Schwester,**wenn ich selber weit weg im Forst?*

Waldige Landschaft im Herbst. Das Laub rot und golden. Links das Försterhaus. Treppe von der Tür herab nach rechts. Wein wächst um das Haus. Rechts freier Platz, dahinter Hochwald mit starken Stämmen. Über der Himmelslinie des Waldes ragt das Schloß Dürande. Im Mondschein ziehende Wolken werfen Schatten, dann geben sie wieder dem Lichte freie Bahn. Wenn der Vorhang sich hebt, kommen von rechts her, anschleichend, Renald und der Wildhüter.

Renald

(flüsternd)

Ich kann es nicht glauben –

Wildhüter

(flüsternd)

Du wirst es seh'n!

Renald

(deutlicher)

Ein Fremder zu meiner Schwester geh'n! –

(lauter)

Mann, wenn du lügst, erwürge ich dich!

- 1 Kursiv gesetzte Stellen sind den angegebenen Gedichten Eichendorffs entliehen; kursive Stellen ohne Nachweis sind nach der Novelle *Das Schloß Dürande*. In beiden Fällen handelt es sich nicht zwingend um genaue Zitate; die Schreibweise wurde wo möglich übernommen, zwecks Sangbarkeit wurden allerdings teilweise Silben und Worte gestrichen, vertauscht oder ergänzt. Kürzungsvorschläge von Mario Venzago sind grau unterlegt.
- 2 Diese Spalte folgt in Wortlaut und Schreibweise dem Text des gedruckten Librettos, Wien 1943. Statt der Bühnenanweisungen wurden für diese Publikation allerdings analog zum neuen Libretto die von Eichendorff übernommenen Texte kursiviert. Geringfügige Abweichungen vom Klavierauszug sind nicht gekennzeichnet.

Wildhüter

Was ich gesehen, das weiß ich genau.

Renald

Horch, wie sie singt.

Gabriele

(unsichtbar, hinter dem Hause)

«*Sie stand wohl am Fensterbogen
Und flocht so traurig ihr Haar.
Der Jäger war fortgezogen,
Der Jäger ihr Liebster war.
Und als der Frühling gekommen,
Die Welt war von Blüten verschneit,
Da hat sie ein Herz sich genommen
Und ging in die grüne Heid.*»

Renald

Ihr heimliches Abendlied.

Wildhüter

Fährt wie ein Messer durchs Herz.

Gabriele

«*Sie legt das Ohr an den Rasen,
Hört ferner Hufe Klang –
Das sind die Rehe, die grasen
Am schattigen Bergeshang.*»

Armand

(unsichtbar, hinter dem Hause)
O Gabriele!

Wildhüter

Es ist doch jemand bei ihr!

Renald

Schweige, schweige, schweige, still!

Gabriele

«*Und abends die Wälder rauschen,
Von fern nur fällt noch ein Schuß,
Da steht sie stille, zu lauschen:*

Wildhüter

Für meine Augen – da bürge ich! –

Renald

Horch! Sie singt!

Gabriele

(unsichtbar, hinter dem Hause, singt ihr Lied)

«*Sie stand wohl am Fensterbogen
Und flocht sich traurig ihr Haar,
Der Jäger war fortgezogen,
Der Jäger ihr Liebster war.
Und als der Frühling gekommen,
Die Welt war von Blüten verschneit,
Da hat sie ein Herz sich genommen
Und ging in die grüne Heid.*»³

Renald

Eines Engels Abendgesang!

Wildhüter

Das übertönt des Mannes Gang!

Gabriele

(wie vorher)

«*Sie legt das Ohr an den Rasen,
Hört ferner Hufe Klang –
Das sind die Rehe, die grasen
Am schattigen Bergeshang.*»

Armand

(unsichtbar hinter dem Hause)
O Gabriele!

Wildhüter

Und es ist doch einer bei ihr!

Renald

Schweige, schweige, wildes Tier!

Gabriele

(singt ihr Lied zu Ende)

«*Und abends die Wälder rauschen,
Von fern nur fällt noch ein Schuß,
Da steht sie stille zu lauschen:*

«Das war meines Liebsten Gruß!»
 Da sprangen vom Fels die Quellen,
 Da flogen die Vöglein ins Tal.
 «Und wo ihr ihn trifft, ihr Gesellen,
 Grüßt mir ihn tausendmal!»»

Renald

(ergriffen)
 Grüßt mir ihn tausendmal!

Wildhüter

Tausendmal!

Renald

Unglücksvogel, gute Nacht!

Wildhüter

Glaube mir:
 Was ich gesehen, das weiß ich genau.
 (Wildhüter ab)

Renald

Am liebsten würd' ich
 nach dem Fremden zielen, Gift und Blei!

Gabriele

(tritt hinaus, hinter ihr Armand)

Nein! Dränge mich nicht weiter, mein
 Geliebter,
 sonst sehen wir uns niemals mehr.

Armand

Tausend Augen hat die Nacht –

Gabriele

Mit meinem Singen
 schließ' ich sie alle.
 (sieht Armand ins Gesicht, erschrickt)

«Das war meines Liebsten Gruß!»
 Da sprangen vom Fels die Quellen,
 Da flogen die Vöglein ins Tal.
 «Und wo ihr ihn trifft, ihr Gesellen,
 Grüßt mir ihn tausendmal!»»

Renald

(ergriffen)
 Mitzufühlen, mitzufleh'n! –

Wildhüter

Schallt es, hört ihn keiner geh'n!

Renald

Unglücksvogel, gute Nacht! –

Wildhüter

Weidmanns Heil und gute Wacht!

(Der Wildhüter geht nach links ab; Renald tritt nach rechts hinter einen Stamm, von wo aus er das Forsthaus beobachtet, die Büchse schußbereit im Arm.)

Renald

Schwester, wer es immer sei –
 Für das Raubzeug Gift und Blei!
 (Er hat die Türe des Forsthauses scharf
 im Auge; sie öffnet sich.)

Gabriele

(tritt spähend heraus; hinter ihr ein
 hochgewachsener Mann im grauen
 Mantel: Armand. Beide stehen im vollen
 Mondlicht, Renald im Schatten.)
 Alles ruhig! Du kannst geh'n.

Und kein Auge wird dich seh'n!

Armand

Tausend Augen hat die Nacht –

Gabriele

Aber alle zugemacht! –

(Sie hat ihm, umblickend, ins Gesicht
 gesehen, zuckt, erschrickt.)