

## »Interpretierende Restaurierung«?

Ein Einspruch zu Laurenz Lüttekens »Widerspruch aus gegebenem Anlass«.<sup>1</sup>

Zugleich ein Beitrag zur Belebung musikologischer Eristik.

Wirecard, Tönnies, VW-Dieselabgase, Cryptoleak und so weiter und so fort – auch das laufende Jahr erzeugt Skandal auf Skandal, weltweit, in Politik und Wirtschaft, Sport und Medien, Kultur und Gesellschaft. Frisch noch im Kulturbereich ist etwa die Erinnerung an die vielfach skandalisierte Vergabe des Nobelpreises an Peter Handke. 2018 brachten die Rapper Kollegah und Farid Bang mit antisemitischen Anspielungen den Musikpreis Echo buchstäblich zu Fall (*skandalon*, griech.: Fallstrick, Stolperstein). Immer neue Rankings küren die »größten Skandale« der Popmusikgeschichte. Und im Bereich der Klassischen Musik? Man erinnert Wagners *Tannhäuser*, Schönbergs *Zweites Streichquartett*, Strawinskys *Sacre* oder Henzes *Floß der Medusa* – markante Stationen einer längst vergangenen Skandalmusikgeschichte also. Wer steigt heute noch auf Stühle, zertrümmert Regenschirme und schreit lauthals sein Missfallen oder Gefallen hinaus ob eines Musikstücks oder ob der Ignoranz von Publikum und Kritik? Hat diese Musiksparte ihren Biss verloren? Sind wir gesitteter geworden, höflicher, toleranter? Oder leidenschaftsloser, abgebrühter, unberührbarer? Der Skandal ist tot? Das, in der Tat, wäre ein Skandal.

Es ist mithin ein ehrenwerter Versuch von Laurenz Lütteken, den Skandal wortmächtig und bedeutungsvoll neu zu bemühen: »Für diese krude Gemengelage von methodischer Nonchalance und historischer Verantwortungslosigkeit lässt sich das allzu leicht verschlissene Wort des Skandals bemühen« (339).

Was ist passiert? Worum geht es bei dieser Gemengelage? Ein grundlegendes und weitläufig dokumentiertes Forschungs- und Kunstprojekt der Hochschule für Künste Bern<sup>2</sup> befasste sich mit Othmar Schoecks Oper in vier Akten auf das Libretto von Hermann Burte nach Joseph von Eichendorffs Novelle *Das Schloß Dürande*. Das geschah in den Jahren 2013 bis 2016. Die Beteiligten: der Musikwissenschaftler Thomas Gartmann als Projektleiter und weitere Lehrende der Hochschule, so der Komponist und Opernregisseur Leopold Dick, der Theater- und Literaturhistoriker Christian Mächler und der Schriftsteller Francesco Micieli sowie als Doktorand Simeon Thompson, sein Doktorvater Yahya Elsaygh, ordentlicher Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Bern, und Mario Venzago, Chefdirigent am Konzert Theater Bern. Micieli ersetzte weitläufig Passagen durch Texte aus Eichendorffs Novelle – seinerzeit ein Klassiker – und aus dessen Gedichten. Venzago, der bereits viel gerühmte Gesamtaufnahmen von Schoecks Opern *Venus* und *Penthesilea* vorgelegt hat, adaptierte Text und Musik. Ein Expertenteam also. Mitgetragen wurde das Projekt vom Fonds Othmar Schoeck Zürich, dem Burte-Archiv Maulburg, dem Konzert Theater Bern, der Stiftung Händel-Haus Halle, dem Institut für Germanistik der Universität Bern, der Universaledition Wien sowie der Zentralbibliothek Zürich, finanziert vom Schweizer Nationalfonds, der Stiftung Pro Scientia et Arte, der Stadt Bern sowie SWISSLOS/Kultur Kanton Bern. Es entstanden mehrere Publikationen und, offenbar abschließend, eine CD-Einspielung von Schoecks Musik unter Venzagos Leitung mit der neuen Textfassung Micielis.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Laurenz Lütteken: »Interpretierende Restaurierung«? Ein Widerspruch aus gegebenem Anlass, in: *Die Tonkunst* 14 (2020), S. 336–339.

<sup>2</sup> Hochschule für Künste Bern. Institut Interpretation. Forschung: [www.hkb-interpretation.ch/projekte/das-schloss-due-rande-von-othmar-schoeck](http://www.hkb-interpretation.ch/projekte/das-schloss-due-rande-von-othmar-schoeck); letzter Zugriff: 4. August 2020.

<sup>3</sup> Othmar Schoeck, *Das Schloß Dürande op.53*, Robin Adams, Sophie Gordeladze, Uwe Stickert, Hilke Andersen, Berner Symphonieorchester, Mario Venzago, Claves Records 501901, 3 CDs, Pully (Schweiz) 2018.

Konkret dieser CD-Einspielung widmete Lütteken seine »grundlegenden Erörterungen« (336). Die Einzelheiten zur Geschichte der Oper und zur Entstehung der Neufassung finden sich umfassend dokumentiert auf der Homepage der Hochschule für Künste Bern sowie in einem Sammelband.<sup>4</sup> In Grundzügen fasst sie auch Lütteken zusammen. Ich kenne die Protagonisten der Neubearbeitung nicht und erfahre von dem Projekt erstmals durch Lüttekens Text. Mein Einspruch zum »Widerspruch aus gegebenem Anlass« ist rein methodischer Natur, und zwar auf drei Ebenen: 1. Umgang mit NS-Kunst, 2. Differenzierung der Werkanteile, 3. Aspekte der Gattung.

1.

Ein immer wieder zum Nachsinnen zwingender Faktor, von Lütteken offen und abwägend angeschnitten, ist der »Umgang mit Werken, die deutliche Spuren zur NS-Ideologie aufweisen, sich aber nicht von vornherein diskreditieren, weil sie sich auf das Niveau des Horst-Wessel-Liedes begeben würden, sondern im Gegenteil höchste Ansprüche verraten« (338). Der von Lütteken beschriebene Fall liegt hier freilich nicht vor: Schoeck ist eine Gesinnungsnähe zur NS-Ideologie nicht zu unterstellen<sup>5</sup> – und Burtes nazistisch durchfluteter Text setzte selbst bei Hermann Göring ein wütendes Telegramm an den Berliner Generalintendanten Heinz Tietjen zu diesem »aufgelegten Bockmist« frei: »Der Textdichter muss ein absolut Wahnsinniger sein. Jeder Einzige, dem ich nur einige Zeilen vorgelesen habe verbittet sich das weitere selbst zum Lachen. [...] Ich nehme an, dass Sie selbst den Text noch nicht gelesen haben. Entweder ist der Dramaturg oder Professor Heger der Schuldige an diesem Skandal.«<sup>6</sup>

Das Berner Projekt störte sich über die – ganz gewiss auch jenseits der Kunstempfindungen eines Göring offenbaren – schriftstellerischen Schwächen von Burtes Text hinaus an einzelnen Begriffen. Worte wie »Heik«, »Feuerquelle«, »Heimat« oder »Sonnenblut« weiß Lütteken korrekt auf »völlig unverdächtige Traditionslinien« (338) des 19. Jahrhunderts zurückzuführen. Dass indes Wortbedeutungen mit ihrem historischen Gebrauch differieren, ist aktuell ein gesellschaftlich und medial heißes Eisen. Und dass dies natürlich nicht erst Kontexte wie Rassismus oder Gendersensibilität unserer gesellschaftlichen Gegenwart betrifft, erweist ein bereits flüchtiger Blick in Victor Klemperers *LTI. Notizbuch eines Philologen*<sup>7</sup> (ein Beispiel der *Lingua Tertii Imperii*: »gleichschalten«<sup>8</sup>, mit völlig unverdächtigster Traditionslinie aus der Elektrotechnik). Greift also, wer solche Indikatoren reflektiert, wirklich »zu kurz«, macht es sich »viel zu einfach« (338)? Immerhin gesteht Lütteken zu, es lasse sich »darüber diskutieren, ob *Das Schloss Dürande* von Schoeck und Burte nun ein NS-affines Werk ist«.

---

<sup>4</sup> Thomas Gartmann (Hg.): *Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper »Das Schloss Dürande«*, Zürich 2018; Thomas Gartmann (Hg.): *»Als Schweizer bin ich neutral«. Othmar Schoecks Oper »Das Schloss Dürande« und ihr Umfeld*, Schliengen 2018.

<sup>5</sup> Selbst der gestrenge Fred K. Prieberg listet allein sein Opus 26 *Trommelschläge* nach dem Text »Drum Taps« von Walt Whitmann aus dem Jahr 1915, das sich »wegen des Titels als brauchbar für den Rundfunk« erwies und am 13. März 1938, dem Tag, den die Nazis als »Machtübernahme« feierten, neben Beethovens *Wellingtons Sieg*, Regers *Vaterländischer Ouvertüre* und derlei mehr unter dem Obertitel »Kriegs-Ruf!« gespielt wurde; *Handbuch Deutsche Musiker*, CD-ROM, Kiel 2004, 2. Ausg. 2009, S. 6689 und 6843.

<sup>6</sup> Telegramm vom 14. April 1943, Faksimile vollständig im Projektentwurf, zit. nach Hans H. Stuckenschmidt: *Zum Hören geboren. Ein Leben mit der Musik unserer Zeit*, München 1982, S. 149; vgl. Werner Vogel: *Othmar Schoeck. Leben und Schaffen im Spiegel von Selbstzeugnissen und Zeitgenossenberichten*, Zürich 1976, S. 257; ebenso abgedruckt und erläutert bei Prieberg (wie Anm. 5), S. 2609.

<sup>7</sup> Berlin 1947, spätere Ausgaben Halle 1957, Leipzig 1966 und öfter, kommentierte Ausgabe, hg. von Elke Fröhlich, Stuttgart 2010 mit zahlreichen Neuauflagen, zuletzt 2020. Vgl. auch Cornelia Schmitz-Berning: *Vokabular des Nationalsozialismus*, Berlin 2007.

<sup>8</sup> Klemperer: *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Leipzig 1975, 15. Aufl. 1996, S. 165.

2.

Was aber heißt: »ein NS-affines Werk« »von Schoeck und Burte«? Von einer NS-Affinität des musikalischen Werkanteils Schoecks kann keine Rede sein und war im Projekt ja gerade nicht die Rede. Es geht um Hermann Burte. Und es geht, wie auch Lütteken ausführt, keineswegs nur um nationalsozialistischen Geist aus Burtes Händen. Es geht um die Diskussion, mit Lüttekens Worten, ob Burtes Libretto »überhaupt ein ernstzunehmender Text ist oder eben nicht« (338). Lütteken stellt die Frage. Das Projekt nahm seinen Ausgang von einer klaren Antwort: Nein.

Mit Lütteken teilten die Projektverantwortlichen die Überzeugung, dass Schoeck mit seiner Oper einen »ambitionierten Leistungsnachweis« vorlegte: *Das Schloß Dürande* ist »die Arbeit eines Komponisten von Rang, eine durchaus bemerkenswerte und daher diskussionswürdige Partitur, ungeachtet der maßgeblichen Beteiligung von Hermann Burte« (338). »Partitur« bezeichnet eine Aufzeichnungsform von Notenschrift. Hieran war Burte weder maßgeblich noch überhaupt beteiligt. In welcher Weise also geht es bei dem als »abenteuerlich«, »verquer«, »absurd« und »fassunglos« machend (338) gezielten Projekt »um die Bereinigung der Partitur eines verstorbenen Komponisten, um sie wieder ausführbar zu machen« (338)?

3.

»Es gibt«, so Lütteken, »viele Möglichkeiten sich mit dieser Oper zu beschäftigen« (337), und er bedenkt angesichts einer breiten Materialbasis Optionen des philologischen Zugangs oder einer Analyse der vorliegenden historischen Aufnahmen. Mit reiner Werkphilologie ist dem Projekt in der Tat schwer gerecht zu werden. Ist aber nicht auch die Fundierung eines kreativen Zugangs eine legitime Form der Auseinandersetzung mit Kunst? Und sollten nicht auch hierbei wissenschaftlich altbekannte Gattungsmuster und altbewährte Gattungsnormen greifen? Sind Entleeren, Bearbeiten, Umstellen, Kürzen, Neutextieren und Neukomponieren nicht elementare Praktiken im Opernbetrieb seit seiner Entstehung vor mehr als vierhundert Jahren? Ist ein ganz und gar abgeschlossen unantastbares Bühnenwerk nicht von vornherein eine von jeder historischen Wirklichkeit abgehobene Fiktion? Der skandalisierende Vorwurf eines »veritablen Offenbarungseid[s] historischen Bewusstseins« (339) lässt sich auf dieser Ebene so gut wie jeder Aufführung einer Oper in Geschichte und Gegenwart machen. (Nachgerade berüchtigte Ausnahmebeispiele sind die weltweit steril-identischen Aufführungen der Musicals von Andrew Lloyd-Webber; dieser Autor lässt in der Tat praktisch keine Änderungen an seinen vor allem noch als Markfaktor relevanten Stücken zu.)

Wie oft etwa werden die als harmlos-hölzern-holprig geltenden Dialoge von Beethovens *Fidelio* – in Text und Musik selbst ein work in progress – nicht nur auf ein andeutendes Minimum verkürzt oder verändert, sondern gar gleich ganz ersetzt? Eigene und eigensinnige Intermezzi etwa 2007 Jenny Erpenbeck und 2020 Moritz Rinke vor. »Die Kraft und die Emotion der Musik«, so der Dramatiker Rinke, »fegen über die Sprache hinweg«. <sup>9</sup> Hans Magnus Enzensberger erfand Zwischentextkommentare 1974, innere Monologe Martin Mosebach 2008. Und längst ein Klassiker ist die gern in die Oper integrierte epischen Paraphrase *Roccos Erzählung* von Walter Jens. <sup>10</sup> Diese Sprachschöpfungen mag man jeweils sinnreich finden oder überflüssig. Zum Skandal taugen sie nicht.

Franz Grillparzer war es, der die ursprünglich von Friedrich Mosengeil entworfenen Zwischentexte für Beethovens Schauspielmusik zu *Egmont* neu einrichtete, während in heutigen Aufführungen oft

---

<sup>9</sup> »Operntexte sind ja oft etwas schlicht – besonders im Fall Beethoven«. Moritz Rinke im Gespräch mit Manuel Brug, in: *Die Welt*, 1. Februar 2020.

<sup>10</sup> Walter Jens: *Roccos Erzählung. Textintermezzi zu Beethovens »Fidelio«*, Stuttgart 1985.

lieber auf Goethes eigene oder auf völlig neue Texte zurückgegriffen wird, so in einer jüngeren Interpretation des Berner Kammerorchesters zu einer Prosafassung durch Giuliano Musio, in der Egmonts Tod durch seine verzweifelte Ehefrau begleitet wird.<sup>11</sup> Beethovens Festspiel *Die Weihe des Hauses* (Hess 118), vorgelegt zur Neueröffnung des Josefstädter Theaters in Wien 1822, umfasst im Wesentlichen präexistente Stücke aus der Musik zu August von Kotzebues Budapester Textvorlage *Die Ruinen von Athen* op. 113 (1812) mit neuer Textunterlegung durch den Marinekriegskommissär Carl Meisl, den zukomponierten Tanz mit Chor und Sopransolo »Wo sich die Pulse jugendlich jagen« WoO 98 sowie eine neue Ouvertüre op. 123; die Druckfassung ergänzte Nr. 6 um Marsch und Chor op. 114. Den auf die eine und einzige Werkgestalt fixierten Kunstjünger mag die schon philologisch hybride Anlage dieser Kompilation – Opus 113, Opus 114, Opus 123, WoO 98, Hess 118 – schrecken. Doch sie entspricht der Routine des Gegebenheitskomponisten, der Beethoven auch war.

Sicher nichts für Puristen ist die Einrichtung des Oratoriums *David, König in Jerusalem* über Texte des Alten Testaments mit Musik aus Mozarts *Davidde penitente* (selbst bereits eine Textneuunterlegung der unvollendeten *Messe c-Moll*), der Schauspielmusik zu *Thamos*, vier Konzertarien und zwei Orchesterwerken durch den ehemaligen Chefdramaturgen der Wiener Staatsoper Richard Bletschacher.<sup>12</sup> Wenn freilich die fabelhafte Stimme von Bruno Ganz etwa in der David-Saul-Erzählung zum Adagio aus Mozarts *Konzert für Flöte und Harfe* KV 299 (bei weggelassener Flötenstimme, versteht sich) als Melodram aufklingt, so ist dies ein ergreifendes Hörvergnügen. Man möge schließlich – ein letztes Beispiel – an die Zeitstrophen denken, mit denen Karl Kraus die Bühnenstücke von Jacques Offenbach in den 1920er-Jahren fortschrieb. Zeitbezogenen Anpassungen finden sich die Stücke gerade dieses Komponisten ohnedies immer neu ausgesetzt – ein ästhetisches Ärgernis, gewiss, wenn sie den feinsinnigen Spott Offenbachs und seiner meist kongenialen Librettisten zum kalauernden Stumpfsinn verblöden. Ein Skandal bereits im Prinzip? Gewiss nicht.

»Es wäre methodisch so«, schreibt Lütteken, »als wenn man die *Internationale* durch Unterlegung eines liturgischen Textes für den gottesdienstlichen Gebrauch retten wollte« (338). Einmal abgesehen davon, dass Pierre Degeyters und Eugène Pottiers Erstfassung hundertfach den unterschiedlichsten Zwecken textlich-musikalisch angepasst wurde: finden sich Übernahmen weltlicher Melodien in geistliche Kontexte nicht allüberall in der Musikgeschichte? Hat nicht Johann Sebastian Bach just diese Rettung vorliegender weltlicher Musiken für den liturgischen Gebrauch mit gleich Dutzenden seiner Kompositionen unternommen? Der Beispiele sind Legion.

Selbst die Hymne der russischen Revolutionen von 1905 und 1917, *Tapfer, Genossen, im Gleichschritt*, findet sich 1921 textadaptiert in einem Liederbuch der christlich-neutäuferischen Bruderhofgemeinschaften. Leonid Radin hatte zuvor bereits den mitreißenden Marschduktus aus dem Walzerrhythmus eines Studentenliedes des 19. Jahrhunderts entwickelt, Hermann Scherchen machte dann das Lied im vierstimmigen Satz für Männerchor mit der eigenen Textfassung *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit* in sozialistischen Kreisen Deutschlands bekannt und es blieb dennoch nicht davon verschont, das Gesangsgut auch der SA zu bereichern, nun mit den Texten *Brüder in Zechen und Gruben* oder *Brüder formiert die Kolonnen*, ehe es nach dem Zweiten Weltkrieg zu einer Art Parteihymne sowohl der SPD als auch der SED avancierte, gleichzeitig wiederum die Demonstrationen zum 17. Juni 1953 oder zum Leipziger Oktober 1989 begleitete, ganz zu schweigen von einer mutmaßlichen Melodieübernahme aus Luthers

---

<sup>11</sup> Homepage des Autors: <https://www.giulianomusio.com/texte/egmont> (letzter Zugriff: 5. August 2020).

<sup>12</sup> *David, König in Jerusalem*, eingerichtet nach Wolfgang Amadeus Mozart von Richard Bletschacher, CD-Einspielung unter Leitung von Leopold Hager, Orfeo C173022H, 2 CDs, München 2002.

Trutzlied *Ein feste Burg ist unser Gott*<sup>13</sup> oder einer Verballhornung als *Susanne zur Freiheit* durch die Hamburger Hip-Hop-Gruppe »Fischmob« (1989).<sup>14</sup> Alles in allem, mit Eckhard John, eine den Skandalbegriff evozierende »unerhörte Geschichte«.<sup>15</sup> Und dennoch: Bedienen sich nicht auch diese Metamorphosen eines letztlich althergebrachten Verfahrens der Musikgeschichte.

Noch einmal also: Worum geht es bei der textlichen »Neufassung des originalen Librettos von Hermann Burte [...] unter freier Verwendung von Texten Joseph von Eichendorffs«?

Eine Autorengruppe bemühte sich um – so definiert der Artikel »Parodie und Kontrafaktur« der *MGG online* diese musikgeschichtlich vielgegangenen Methode – »die umformende Nachahmung eines musikalischen Kunstwerkes in einem anderen musikalischen Werk- [...] zusammenhang«, damit der »Lösung der Musik vom Wort« und der »Übertragbarkeit von Melodien«. Eine solche Umtextierung muss »durchaus nicht mit musikalischer Umarbeitung verbunden sein.« Bei einer primär dichterischen Parodie wird dabei »nach dem Versschema des alten Textes der neue Text gedichtet, wobei der Satzbau, die rhythmischen Schwerpunkte und die Stellung der sinntragenden Wörter der Vorlage zu beachten waren«.<sup>16</sup>

Dieses Verfahren, keine Frage, erfordert in hohem Maße Kunstverstand und textliche wie musikalische Fertigkeiten – im Idealfalle ein künstlerisch-wissenschaftliches Expertenteam. Textvorgaben wie metrische Ordnung, Reimschema und strophische Form müssen mit den sprachlichen Inhalten und vor allem der Musik in neuen Einklang gebracht werden. Aufgabe war und ist es jedenfalls, einen eigenen ästhetischen Reiz zu erzeugen, ein Kunstwerk sui generis. Womöglich geht es tatsächlich fehl, eine solche kreative Unternehmung als »Restaurierung« zu bezeichnen. Die Frage muss sein, ob die Neuvorlage in der multiplen Autorschaft dieser forschungsgeförderten Projektgruppe auf angemessene Weise geschah, d. h. unter nachvollziehbaren Maßgaben. Nur das ist entscheidend. Und heißt nicht genau das dann: unter der Maßgabe eines wissenschaftlichen Standards? An dem neuen, ästhetisch eigenständig erfahrbaren Ertrag kann auch die Werkphilologie wieder neu ansetzen.

Zurück zum Skandal: selbst wenn man das vorgelegte Ergebnis, wiewohl auch gerühmt,<sup>17</sup> nicht für gelungen halten möchte: Wäre ein ästhetisch misslungenes Kunstwerk wirklich schon ein Skandal?

»Die Oper« – mit der alten Weisheit Oskar Bies – »ist ein unmögliches Kunstwerk«.<sup>18</sup> Für Interdikte eignet sie sich denkbar schlecht. Blicken wir also entspannt auf vierhundert Jahre Operngeschichte und lassen uns entsprechend entspannt auch von diesem neu gefügten Kunstwerk überraschen und – wer will – überzeugen. In dieser Weise jedenfalls lässt sich der Skandal nicht wiederbeleben.

---

<sup>13</sup> Norbert Linke: Über Schwierigkeit und Notwendigkeit, melodische Herkunftsnachweise zu sichern, in: *Neues Leben. Mitteilungsblatt / Deutsche Johann Strauß Gesellschaft*, H. 53 (2016), S. 54–59.

<sup>14</sup> Video mit Text unter <https://www.youtube.com/watch?v=ZIS3yalPmBE> (letzter Zugriff: 5. August 2020).

<sup>15</sup> Eckhard John: *Brüder zur Sonne, zur Freiheit. Die unerhörte Geschichte eines Revolutionsliedes*, Berlin 2018.

<sup>16</sup> Georg von Dadelen / Armin Brinzing / Ludwig Finscher / SL / Hartmut Schick / Reinhard Schulz: Art. Parodie und Kontrafaktur, in: Laurenz Lütteken (Hg.): *MGG Online*, Kassel, Stuttgart, New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13263> (letzter Zugriff: 5. August 2020).

<sup>17</sup> Roland Wächter: Eine Rettungsaktion, in: *Dissonance. Schweizer Musikzeitschrift für Forschung und Kreation* 143, September 2018, S. 42–43 (pdf online: [https://www.dissonance.ch/upload/pdf/143\\_42\\_ber\\_rw\\_schoeck.pdf](https://www.dissonance.ch/upload/pdf/143_42_ber_rw_schoeck.pdf); letzter Zugriff: 5. August 2020); [BB]: Othmar Schoeck. Das Schloß Dürande | Le château de Durande, in: *Anaclase. la musique au jour de jour*, <http://www.anaclase.com/content/othmar-schoeck-3> (letzter Zugriff: 5. August 2020).

<sup>18</sup> Oskar Bie: *Die Oper*, Berlin 1913, <sup>23</sup>1923, S. 9.