Schoeck und die veröffentlichte Meinung
Eine Arbeitsmappe

für das Othmar Schoeck Festival Brunnen 2024

Herausgegeben von Inga Mai Groote und Yamina Wehrli

Mit Beiträgen von Eva Mercedes Boll, Lisa Brader, Jeremias Feldmann, Giulio Biaggini, Elia Pianaro und Yamina Wehrli

Inhalt

Eva Mercedes Boll
Der frühe Schoeck

Jeremias Feldmann
Schweizer Musik und Kulturpropaganda

Giulio Biaggini
«[N]icht der ‹edle Ritter› Schoecks»? Zur Presserezeption des *Don Ranudo* in Deutschland und in der Schweiz von 1919 bis 1956

Yamina Wehrli
Penthesilea op. 39: Schoeck zwischen Lyrik und Dramatik, zwischen Oper und Melodram

Elia Pianaro
Othmar Schoeck und der «Erwin von Steinbach-Preis»

Lisa Brader
«Komponierte Musik- Aesthetik» und «Streben nach Synthese»: Der «Lyriker Schoeck» auf der Dresdner Opernbühne

Podium: Othmar Schoeck und die veröffentlichte Meinung (8.9.2024)
mit Heinrich Aerni und Doris Lanz

Biogramme

Anhang
Heinrich Aerni
«Was «-ch.» oder «J. E.» von Schoeck hielten», in: SMZ 9–10 (2024).

Vorwort

Inga Mai Groote
Yamina Wehrli

«Nichts ist so alt wie die Zeitung von gestern», sagt ein Sprichwort – warum dann Musikkritiken von vorgestern lesen?
Sie geben als Berichte über Konzert- und Opernaufführungen Einblicke in die Rezeption von Musik – mit häufig direkten oder sogar polemischen Reaktionen, so dass Meinungsverschiedenheiten über die Qualität von ‹neuer Musik› tagesaktuell greifbar werden. Die Erfolge (und Misserfolge) von Interpret*innen lassen sich verfolgen, und insbesondere neukomponierte Werke werden besprochen. Konzertberichte und Besprechungen von Musikalien waren damit gerade in einer Zeit, bevor Tonaufnahmen leicht verfügbar waren, wichtig, um neue Kompositionen überhaupt breiter bekannt zu machen.
In Europa hat sich seit dem 19. Jahrhundert ein breites Spektrum von spezialisierten Musikzeitschriften etabliert, und auch in den Feuilletons von Tageszeitungen hat Musikkritik ihren Platz gefunden. Ende des 19. Jahrhunderts entstand die *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt*, die zeitweilig auch Verbandszeitschrift des Schweizerischen Tonkünstlervereins war.[1] In den grossen Tageszeitungen berichteten ausgebildete Musiker wie Ernst Isler oder Willi Schuh (*NZZ*), Fritz Gysi (*Tages-Anzeiger*), Karl-Heinrich David und Robert Oboussier (*Die Tat*). Bislang sind jedoch relativ wenige Debatten der Schweizer Musikkritik ausführlich aufgearbeitet.[2]

Auch Othmar Schoeck begann seine Karriere vor der Zeit der ständigen Verfügbarkeit von Aufnahmen. Er wurde als sowohl als auftretender Künstler – Klavierbegleiter und Dirigent – als auch als Komponist besprochen. Dabei bilden die Lieder als häufig aufgeführte Werke und die Opern als aufsehenerregende Produktionen die beiden Brennpunkte der Rezeption. Da eine Vielzahl der Konzerte im Ausland stattfindet, stellt sich zudem immer wieder die Frage, inwieweit Schoeck als Repräsentant einer aktuellen «Schweizer» Musik gesehen wurde oder in grösseren ästhetischen und musikhistorischen Zusammenhängen verortet wurde. Dabei ist der Einfluss einiger Autoren – tatsächlich fast ausschliesslich Männer – gross, die Lanzen für Schoeck brachen,[3] und auch Schoecks Biograph Hans Corrodi lieferte häufig Texte für Zeitungen und Zeitschriften.
Aus den Kritiken zu frühen Werken und einzelnen Opern bieten die Dossiers dieser Arbeitsmappe jeweils einen Essay und einen Pressespiegel, die auch Material für weiterführende Arbeiten zur Verfügung stellen sollen. Sie entstanden im Rahmen eines Seminars am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich. Bei der Recherche wurden insbesondere die Bestände des Schoeck-Nachlasses ausgewertet; wir danken der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich für ihre Unterstützung.
Thematisch decken die Beiträge die frühen Werke und Opern Schoecks bis in die 1930er-

[1] Vgl. Mireille Geering, «Schweizer Musikzeitschriften: gestern und heute», in: *Fontes Artis Musicae* 45 (1998), S. 273–281.

[2] Z. B. Norbert Graf, *Die Zweite Wiener Schule in der Schweiz: Meinungen – Positionen – Debatten*, Kassel: Bärenreiter 2010.

[3] Vgl. Heinrich Aerni, «Was «-ch.» oder «J. E.» von Schoeck hielten», *SMZ* 9–10 (2024), S. 19.

Jahre ab,[4] zudem stehen kulturpolitische Kontexte mit Schweizer Auslandskonzerten zur Zeit des Ersten Weltkriegs sowie der Verleihung des Erwin von Steinbach-Preises an Schoeck 1937 im Fokus. Eine Auswahl der wichtigen Kritiker wird in Biogrammen vorgestellt.

Wir danken Dr. Norbert Graf sowie der *Schweizer Musikzeitung* und Dr. Heinrich Aerni für die Erlaubnis, die ergänzenden Texte ebenfalls aufzunehmen, ebenso Dr. Doris Lanz für ihren Bericht aus der aktuellen Archivarbeit zum STV beim Podiumsgespräch.

[4] Zu *Das Schloss Dürande* ausführlichere Rezeptionsstudien in Thomas Gartmann und Simeon Thompson (Hrsg.): *«Als Schweizer bin ich neutral». Othmar Schoecks Oper «Das Schloss Dürande» und ihr Umfeld*. Schliengen: Edition Argus 2018.

Der frühe Schoeck

Eva Mercedes Boll

Aus der Vielzahl veröffentlichter Besprechungen über Othmar Schoecks Werke in den Jahren 1907 bis 1920 wurden im Folgenden in der Fachpresse publizierte, signifikante Artikel ausgewählt, an denen sich zeigen lässt, wie sich Othmar Schoecks Reputation als Liedkomponist in diesem Zeitraum festigt.
Durch sein Wirken als Chorleiter und Dirigent sowie als Klavierbegleiter bekannter Solistinnen und Solisten sind auch in der Tagespresse sehr viele Besprechungen erschienen. Hier hat sich der Nachlass von Ilona Durigo als ergiebige Quelle erwiesen. Ilona Durigo, 1881 in Budapest geboren und 1943 ebenda verstorben, war eine international gefeierte Sängerin (Alt), die durch ihre zahlreichen Auftritte in der Schweiz ab 1911 sowie durch ihre Lehrtätigkeit am Zürcher Konservatorium von 1921 bis 1937 das Schweizer Musikleben stark prägte. Sie bestritt zahlreiche Liederabende mit Werken von Schoeck – zum Teil auch von ihm begleitet – und wurde zur bedeutendsten Interpretin seines Liedschaffens in dieser Zeit. Da Durigo die Schoeckschen Lieder auch bei internationalen Auftritten darbot, hat dies sicher zur Festigung des Rufs von Schoeck als Liedkomponist nicht unwesentlich beigetragen. Zwischen den beiden entwickelte sich auch eine langjährige Freundschaft, die bis zum Tod Durigos andauerte.[1]
Durigo und Schoeck haben vor allem in den Jahren 1917 bis 1921 sehr häufig gemeinsam konzertiert. Beispielhaft werden einige Kritiken zu einem ihrer Liederabende am 23. März 1915 in Bern vorgestellt.

Besprechungen Fachpresse
Bei der Recherche wurden folgende Publikationen berücksichtigt: *Allgemeine Musik-Zeitung* (AMZ), *Die Musik*, *Musikalisches Wochenblatt* (MWB), *Neue Musik-Zeitung* (NMZ), *Schweizerische Musikzeitung* (SMZ), *Signale für die Musikalische Welt* (Signale) mit insgesamt 60 Besprechungen bzw. Erwähnungen im obengenannten Zeitraum. Im Folgenden werden in chronologischer Reihenfolge ausgewählte Besprechungen vorgestellt, die im Sinne der getroffenen Vorbemerkung nach meinem Dafürhalten wichtig sind.

Karl Thiessen, *Signale* (1907), Musikalienbesprechung über op. 2 bis op. 11.
Bei dieser Besprechung handelt es sich um eine der frühesten, vermutlich sogar um die früheste überhaupt. Karl Thiessen äussert sich fast ausnahmslos euphorisch über die besprochenen Lieder für Singstimme und Klavier sowie die *Drei geistlichen Lieder* für Bariton und Orgel. Er bescheinigt Schoeck eine sehr grosse Begabung, «endlich wieder ein echtes lyrisches Talent». In einer sehr poetischen Sprache beschreibt er Schoecks Begabung: «aber das Beste, was in ihm ist [...] das hat die Natur in ihn hineingelegt oder er hat es sich selber geholt aus der ersten stillen Grösse seiner Heimat». Thiessen schreibt Schoeck Mannigfaltigkeit in der Liedkomposition, einen melodischen Stil nach «alten Mustern» sowie eine farbige, lebendige Harmonik zu, die durchaus modern sei. Der Klaviersatz sei vorzüglich, klangvoll und poetisch fein abgewogen. In Schoecks Liedkompositionen erkenne man die Nähe zu Brahms und Reger. Beim

[1] Nachlass Ilona Durigo, Zentralbibliothek Zürich, *Sign. Mus NL 15*.

Versuch jedoch, den Regerschen Stil in den *Drei geistlichen Liedern* nachzuahmen, habe Schoeck sich «daran verbrannt wie die Motte am Licht».

Artur Eccarius-Sieber, *Die Musik* 7/11 (1907/1908), Musikalienbesprechung über op. 2 bis op. 11
Eccarius-Sieber räumt Schoeck eine «angesehene Stellung unter den Lyrikern der Gegenwart» ein und bescheinigt ihm «das lobenswerte Streben, mit einfachen Mitteln dem Stimmungsgehalt der poetischen Textunterlage gerecht zu werden». Der Tonsatz stehe auf der Basis einer modernen Kunstauffassung, und wenn nach Eccarius-Sieber die Singstimme zuweilen rhythmisch zu schlicht gestaltet sei, so sieht er dies als Begleiterscheinung, die den Gesamtwert nicht mindert und fügt an: «Auch Schubert ist nicht alles geraten». Die Liedersammlung verspreche zukünftig viel Gutes.

Max Burkhardt, AMZ 35/1 (1908), Musikalienbesprechung
Burkhardts Besprechung der Schoeckschen Lieder ist überaus wohlwollend im Gegensatz zur ebenfalls besprochenen *Serenade für kleines Orchester* op. 1. Schoeck sei ein «starkes lyrisches Talent» mit einer grossen Nähe zu Wolf, z.B. in bezug auf op. 5/2 («An die Entfernte»): «An diesen Meister lehnt sich Schoeck sogar ganz unverkennbar an.» «Nun, das ist jedenfalls kein Fehler, sich an solche Vorbilder zu halten, sondern eher ein Vorzug». Schoeck träfe den Volkston, wie ihn viele der modernen Komponisten nicht mehr kennten.
Die sehr aufs Detail gerichtete Besprechung äussert Kritik z.B. an «unruhigen und unlogischen Modulationen» oder «falschen Betonungen», insgesamt ist es aber auch hier eine positive Besprechung für Schoeck als Liedkomponisten. An der *Serenade* jedoch lässt Burkhardt kein gutes Haar. Allfällige «nette Einfälle» seien durch ein «Dornengestrüpp von Modulationen» verdeckt. Auch an der Instrumentation und dem Zusammenspiel der Stimmen kann Burkhardt nichts Gutes erkennen und bezeichnet die Serenade als «unreifes Opus».
Damit nimmt er vorweg oder führt ein, was in vielen weiteren Rezensionen zum Grundtenor wird, nämlich das Lob fürs Liedwerk Schoecks, aber die sehr zurückhaltende oder sogar negative Bewertung seiner Instrumentalkompositionen.

E.R., SMZ 48/36 (1908), Musikalienbesprechung
Auch E.R. bezeichnet Schoeck als «wirkliches Talent» und nimmt eine detaillierte Besprechung einzelner Lieder aus op. 2 bis op. 10 vor. Vor allem bei op. 2 und op. 3 stellt er die Nähe zu Brahms und Wolf heraus. Ganz besonders hebt E.R. die Vertonung des Mörike-Gedichts «Septembermorgen» hervor: «Die satte Farbenpracht der Mörikeschen Worte ist hier ganz in das flüssige Gold der Töne aufgelöst, ein wahres Meisterwerk.» Und im Abspann lässt sich beim Autor Nationalstolz erkennen: «Schoeck ist ein Schweizer, hier ist einmal Gelegenheit für uns, wahre Heimatkunst zu treiben.»

Ernst Isler, SMZ 49/17 (1909), Konzertkritik
Zur Aufführung bei einem Konzert 1909 im Konservatorium Zürich gelangten Lieder aus op. 5, op. 6, op. 10 sowie die Violinsonate op. 16. Obwohl nur Werke von Schoeck aufgeführt worden seien, habe es keine Monotonie gegeben, so Isler. Er nimmt eine detaillierte Besprechung einzelner Lieder vor, bei denen er v.a. den natürlichen Gefühlsausdruck lobt, und dass Schoeck sowohl den Ausdruck des Schmerzes als auch den der Freude gut zu treffen vermöge.
Die Violinsonate (gespielt von Willem de Boer und Schoeck selbst) habe seine Erwartungen nicht völlig zu befriedigen vermocht, auch hier geht Isler detailliert auf einzelne Aspekte ein. Die Durchführung im Finale habe an der einen oder anderen Stelle an Beethovens Kreutzer-Sonate erinnert: «zum Lobe Schoecks sei das gesagt». Auch Isler zieht das Fazit, dass die eigentliche Begabung Schoecks (zurzeit) vor allem im Liedschaffen liege.

Ernst Isler, SMZ 49/27 (1909), Musikalienbesprechung
Isler verweist zu den *Acht Liedern* op. 17 wiederum auf Schoecks «ganz spezielle Begabung für das Lied», und dass er von den Besten des Liedschaffens, namentlich Schubert und Wolf, gelernt habe. Er bescheinigt Schoeck eine «flüssige melodische Ader», und dass die Begleitstimme in «weiser Ökonomie» gehalten sei. Es werde oft, so Isler, mit bedenklichen Mienen gefragt, wie weit es noch mit der modernen Musik gehen solle: «... und da kommt ein junger Musikus und gibt so herzensfröhliche, tönende Antworten».

Hermann Wetzel, MWB 40/29 (1909)
Auch Wetzel, der sich auf die bis dato veröffentlichten Liedkompositionen (op. 2 bis op. 15) stützt, bescheinigt Schoeck das «unzweifelhaft seltene Talent», Gedichte musikalisch so umzusetzen, dass sie in ihrem Stimmungsgehalt vertieft werden. Schoeck sei, v.a. was die Wahl der Dichter betrifft, «wohltuend abgeklärt», allerdings könne man dies von ihm als Komponist nur bedingt behaupten. Wetzel fühle sich an vielen Stellen durch Schoecks Harmonik beleidigt, er spricht von «Entgleisungen», und auch an der Stimmführung lässt er kein gutes Haar, es sei «Stimmenmantscherei». Und gleichwohl sei Schoecks Talent «stark genug, um Gutes zu geben», sofern er sich an die richtigen Vorbilder halte: «Nur wenn er sich unumwunden zur Richtung der Melodiker Schubert, Schumann, Brahms hält, kann er in den Grenzen seiner Begabung ein echter Liedsänger werden.»

Friedrich Schwabe, AMZ 39/32,33 (1912), Konzertkritik
Am Konzert des Gemischten Chors Zürich unter Leitung von Volkmar Andreae werden Werke von Schweizer Komponisten aufgeführt, von Schoeck die *Dithyrambe* op. 22. Schwabe schreibt wohlwollend, die *Dithyrambe* sei «gross gedacht», allerdings sie die Stimmführung «erschreckend rücksichtslos», das Orchester sei zu «stiefmütterlich» bedacht. Gleichwohl verheisse das Werk Gutes: «Und wenn er den grossen Apparat technisch auch nicht völlig meistert, so deutet die Dithyrambe doch sehr verheissungsvoll in die Zukunft des jungen Komponisten». Schoeck sei ein «echter Musiker aus tiefem Inneren».

Ernst Isler, SMZ 53/11 (1913), Musikalienbesprechung
Das Violinkonzert op. 21 nehme ein durch seinen «prächtigen melodischen und harmonischen Reichtum», es sei von einem «echten Musikergemüt» geschaffen worden. Isler bezeichnet Schoeck als eines der hoffnungsvollsten Schweizer Komponisten-Talente; er legt dem «musikfreundlichen Publikum» nahe, sich mit Schoecks Liedwerk zu befassen, und damit «Ehrenpflichten einzulösen».

Akos László, *Signale* 74/28 (1916), Konzertkritik
László bezeichnet Schoeck anlässlich zweier Aufführungen in Zürich zwar als talentvollen Musiker, dann folgt aber ein kurzer, sehr heftiger Verriss der *Trommelschläge* op. 26: «So wie dieses Tohuwabohu stelle ich mir den Spektakel vor, den die Juden vor Jericho vollführten. Also zum Steine-erweichen.» Auch das Violinkonzert op. 21 sei kein genialer Wurf. Gleichzeitig würdigt er aber Schoecks Liedschaffen: «Schoecks Lieder verdienen eine grössere Verbreitung auch ausserhalb seines Vaterlandes.»

W. H., SMZ 55/18 (1915), Konzertkritik
Die Kritik zu einem Lieder- und Balladen-Abend am 6. November 1915 in St. Gallen von Max Krauss mit Werken von Schumann, Schubert, Wolf und Loewe ist sehr euphorisch sowohl in bezug auf die Darbietung des Sängers als auch die Klavierbegleitung Schoecks. «Und was wollen wir zu Othmar Schoecks Spiel sagen? Auch da geben wir gerne zu: wir können nur *die Degenspitze senken* und *salutieren*.»

Hans Corrodi, NMZ 39/20 (1918)
Der überschwängliche Tenor dieser umfassenden Würdigung von Schoeck als Komponisten lässt sich wohl nur mit der tiefen Verehrung Corrodis erklären. Mit überaus pathetischen Formulierungen hebt sich dieser Text stark von allen anderen vorgefundenen Besprechungen ab. Die 1931 erstmals erschienene Biographie Corrodis über Schoeck[2] ist durchaus als Fortsetzung und Erweiterung dieser Würdigung sehen.
«Othmar Schoeck ist durch und durch Lyriker der guten, alten, deutschen Art, der singt, weil er singen muss, weil seine Seele von Musik überquillt; seine Lieder sind die mit Naturgewalt in Musik sich ergießende Lösung einer übermächtigen, nach Ausdruck ringenden Stimmung.»
Trotz der – durch die pathetischen Formulierungen – übertrieben wirkenden Würdigung der Vokalwerke räumt Corrodi ein, dass Schoeck bei Instrumentalwerken (Kammermusik, Orchesterwerken) nicht so «sicher stehe», er sei kein Symphoniker. Das Violinkonzert op. 21 sei das Werk eines Lyrikers, «Gesang vom ersten bis zum letzten Ton». Darin liege sowohl seine Stärke als auch seine Schwäche.
Zum Schluss vergleicht Corrodi Schoeck mit anderen «grossen Schweizern», wie Keller, Hodler, Spitteler, die alle ihren Weg eigenwillig, abseits vom ‹mainstream› gingen. Schoeck werde seinen Platz in der Musikgeschichte

[2] Hans Corrodi, *Othmar Schoeck. Eine Monographie*.

einnehmen: «Er vereinigt in seiner Musik die sprühende Beschwingtheit und sonnige Heiterkeit Mozarts mit Schuberts Melodienfülle und lieblichem Reiz und Wolfs Weißglut der Empfindung, seiner schlakenlosen Verschweißung von Wort und Musik.»

Ein Liederabend mit Ilona Durigo und Othmar Schoeck

Die Freundschaft zwischen Durigo und Schoeck wurde eingangs erwähnt; es gab aber auch einen gemeinsamen Freundeskreis aus der Schweizer Musikszene, der Hermann Hesse einschloss.[3]

Die freundschaftliche Verbundenheit der drei Künstler (Durigo, Hesse, Schoeck) schloss auch eine grosse gegenseitige Wertschätzung des künstlerischen Schaffens ein, für die es zahlreiche Belege gibt, z.B. in Briefen Hesses, und diese Wertschätzung führte wiederum zu einer «Synergie im Schaffen»: Hesse schrieb Gedichte, die Schoeck vertonte und von Durigo interpretiert wurden. «Ravenna» ist ein solches Lied, das häufig auf den Konzertprogrammen der Künstlerin stand, so auch anlässlich des Liederabends am 23. März 1915 in Bern. Dargeboten wurden ausschliesslich Lieder von Schoeck, darunter 5 Lieder nach Gedichten von Hesse, und Schoeck hat am Klavier begleitet.

Hermann Hesse, *Berner Tagblatt*, März 1915
Hesse schreibt eine Vorbesprechung zum Schoeck-Liederabend und bringt darin seine Bewunderung zum einen für die Gesangskunst von Ilona Durigo und zum anderen für Schoecks Lieder zum Ausdruck. Schoeck sei ein «geborener Liedmeister», aber auch seine anderen Werke seien vielversprechend. Durigo sei eine Sängerin, die den Liedern von Schoeck gewachsen sei. Und so stünde ein Ereignis bevor, «... auf das wir uns innig freuen».

-di, *Der Bund*, 24. März 1915
Es handelt sich um eine sehr positive Kritik des Liederabends am 23. März 1915. Über Durigo und Schoeck schreibt der Rezensent: «Das sind die begnadeten Künstlernaturen, denen der sprödeste Hörer in das Land ihrer Visionen folgen muss, er mag wollen oder nicht».

ns., *Berner Tagblatt*, 25. März 1915
Der Rezensent (Kürzel ns) nimmt Bezug auf Verse aus Hesses Gedicht «Ravenna», um den Liederabend zu charakterisieren. Die Kritik – mit musikalischem Sachverstand geschrieben – ist durch und durch positiv und bezieht sich vor allem auf die Schoeckschen Lieder.
Über Durigo schreibt der Rezensent: «Ihr eigenes Erleben dieser Lieder äußerte sich nicht allein in den musikalischen Vortragsdifferenzierungen [...] sondern auch im zu- und abnehmenden Glanz ihrer Augen, dieses wahren Seelenspiegels». Es gebe eine vollkommene Harmonie von Durigos Gesang und Schoecks «eigenartig schönem Klavierspiel».

H.W., SMZ 55/2 (1915)
Der Rezensent gibt am 17. April die Vorbesprechung Hesses in Auszügen wieder und fügt dann noch die eigene, sehr positive Kritik an. Einige der Formulierungen finden sich eins zu eins in der Rezension im Berner Tagblatt vom 25. März 1915: Dieses Konzert hat also tatsächlich «Wellen geschlagen».

Schoeck als *der* Schweizer Liedkomponist

Schoeck als Komponist wird schon in seinen frühen Jahren in den wichtigen Medien der Fachpresse wahrgenommen und besprochen. Die Kritiken der Schweizer Rezensenten fallen tendenziell wohlwollender aus als die der deutschen.
Während das Liedschaffen Schoecks durchwegs positiv beurteilt wird, wird die musikalische Qualität der Instrumentalkompositionen eher angezweifelt, zum Teil sogar sehr ablehnend besprochen. Bei den Liedern wird Schoeck eine Nähe zu Brahms, v.a. aber zu Wolf attestiert, und er wird als Bewahrer einer älteren Lied-Tradition gesehen.
Sehr positive Bewertungen erhält Schoeck in seiner Betätigung als Klavierbegleiter, Chorleiter und Dirigent. Die enge Zusammenarbeit mit Ilona Durigo hat zweifellos eine befördernde Wirkung auf Schoecks Ansehen als Liedkomponist gehabt – und dies auch international.

[3] Hesse und Schoeck haben sich mit grosser Wahrscheinlichkeit im Jahr 1906 anlässlich eines Konzertes in Zürich kennengelernt. Walton verweist darauf, dass die Quellenlage hierzu nicht gesichert ist. Chris Walton, *Schoeck und seine Zeitgenossen*, S. 55; siehe auch Hesse/Schoeck, *Der Briefwechsel*.

Pressespiegel «Der junge Schoeck»
Redaktion: Eva Mercedes Boll

Thiessen, Karl: «Lieder und Gesänge von Othmar Schoeck», in: *Signale für die Musikalische Welt* 65/64 (1907), S. 1251–1252.
Musikalienbesprechung über op. 2 bis op. 11 (33 Lieder für Singstimme mit Klavierbegleitung und *Drei geistliche Lieder* für Bariton mit Orgel).

Eccarius-Sieber, Artur: «Othmar Schoeck: Lieder und Gesänge. op. 2 bis op. 10» in: *Die Musik* 7/11 (1907/1908), Märzheft, S. 313–314.
Musikalienbesprechung über op. 2 bis op. 11.

Burkhardt, Max: [Ohne Titel], in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 35/1 (1908), S. 15.
Musikalienbesprechung über op. 2 bis op. 11 sowie *Serenade für kleines Orchester* op. 1.

E.R.: «Lieder von Othmar Schoeck», in: *Schweizerische Musikzeitung* 48/36 (1908), S. 403.
Musikalienbesprechung über op. 2 bis op. 10.

Mojsisovics, R.v.: [Ohne Titel], in: *Musikalisches Wochenblatt* 39/16 (1908), S. 379.
Prüfungskonzert am Konservatorium Zürich (10.4.1908); von Schoeck die *Serenade* (op. 1).

Haefer, W.: «Schweizerisches Tonkünstlerfest in Winterthur», in: *Berner Rundschau: Halbmonatsschrift für Dichtung, Theater, Musik und bildende Kunst in der Schweiz* 3/23 (1908/09), S. 696–699.

Isler Ernst: [Ohne Titel], in: *Schweizerische Musikzeitung* 49/17 (1909), S. 172–163.
Konzertkritik zum Konzert am 29. April 1909 im Konservatorium Zürich, Solisten: Adele Bloch, Rudolf Jung, Alfred Flury, Willem de Boer (Violine), Othmar Schoeck (Klavierbegleitung).

Isler, Ernst: [Ohne Titel], in: *Schweizerische Musikzeitung* 49/27 (1909), S. 310.
Musikalienbesprechung über *Acht Lieder* op. 17.

Wetzel, Hermann: «Othmar Schoeck», in: *Musikalisches Wochenblatt* 40/29 (1909), S. 404–406.
Ausführliche Besprechung zu Schoecks Liedwerk, die sich auf die bis dato veröffentlichen Liedkompositionen (op. 2 bis op. 15) stützt.

Wetzel, Hermann: «Schoeck, Othmar: Neue Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte, op. 17», in: *Musikalisches Wochenblatt* 40/49 (1910), S 701.

Schwers, Paul: [Ohne Titel], in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 39/10 (1912), S. 261.
Konzertkritik für Violinkonzert B-Dur (hier als «Konzert-Fantasie» bezeichnet) mit Willem de Boer an der Violine.

Schwabe, Friedrich: [Ohne Titel], in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 39/32,33 (1912), S. 808.
Konzertkritik zum Konzert am 2. Juli 1912 in Zürich, Gemischter Chor Zürich unter der Leitung von Volkmar Andreae, Paul Benner (Orgel). Programm mit drei Werken von lebenden Schweizer Komponisten, von Schoeck die *Dithyrambe* op. 22.

Fenigstein, Berthold: [Ohne Titel], in: *Die Musik* 12/3 (1912/13), S. 191.
Konzertkritik zum 1. Abonnementskonzert in Zürich unter der Leitung von Volkmar Andreae.

Isler, Ernst: «Othmar Schoeck, op. 21: Konzert in B-Dur für Violine und Orchester», in: *Schweizerische Musikzeitung* 53/11 (1913), S. 136. Musikalienbesprechung.

Singer, Kurt: «Othmar Schoeck: Konzert (B-dur) für Violine und Orchester», in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 40/37 (1913), S. 1141.

Pisk, Paul: «Das Profil Othmar Schoecks», in: *Anbruch* 16/5 (1914), S. 104–107.

Hesse, Hermann: «Lieder-Abend Ilona Durigo», in: *Berner Tagblatt*, März 1915 [o. D.].
Vorbesprechung zum Durigo-Schoeck-Liederabend am 23. März 1915 im Burgerrats-Saal in Bern.

-di: «Lieder-Abend Ilona Durigo + Othmar Schoeck», in: *Der Bund*, 24. März 1915.

ns: «Schoeck-Abend der Durigo», in: *Berner Tagblatt*, 25. März 1915.

H.W.: [Ohne Titel], in: *Schweizerische Musikzeitung* 55/2 (1915), S. 23.
Konzertkritik zum Durigo-Schoeck-Liederabend am 23. März 1915 in Bern.

H.W.: [Ohne Titel], in: *Schweizerische Musikzeitung* 55/18 (1915), S. 227.
Konzertkritik zum Lieder- und Balladen-Abend am 6.11.1915 in St. Gallen, Werke von Schumann, Schubert, Wolf und Loewe, Solist: Max Krauss, Klavierbegleitung: Othmar Schoeck.

László, A[kos]: [Ohne Titel], in: *Signale für die Musikalische Welt* 74/28 (1916), S. 508.
Konzertkritik zu zwei Konzerten in Zürich mit Kompositionen von Schoeck, u. a. *Trommelschläge* op. 26 sowie *Violinkonzert* op. 21; Datum und Aufführungsort werden nicht erwähnt.

Roner, Anna: «Othmar Schoeck: Erwin und Elmire», in: *Neue Musik-Zeitung* 38/5 (1917), S. 71–72.

Eccarius-Sieber, Artur: [Ohne Titel], in: *Signale für die Musikalische Welt* 75/6 (1917), S. 118–120.
Liederabend mit Ilona Durigo in der Berliner Singakademie am 30. Januar 1917; auf dem Programm Werke von Bach, Schumann, Wolf und Schoeck (Lieder aus op. 24a und op. 24).

J.H.: [Ohne Titel], in: *Fremden-Blatt* 71 (1917), 16. Oktober 1917.
Konzertkritik über einen Lieder-Abend (Durigo/Schoeck) in Wien.

Spanuth, August: «Aus Berlin», in: *Signale für die Musikalische Welt* 76/14,15 (1918), S. 290.
Konzert in Berlin unter der Leitung von Herrmann Henze mit den Berliner Philharmonikern im Beethovensaal; von Schoeck das *Violinkonzert* op. 21.

Corrodi, Hans: «Othmar Schoeck», in: *Neue Musik-Zeitung* 39/20 (1918), S. 276–278.
Umfassende Würdigung Schoecks.

Bibliographie

Corrodi, Hans: *Othmar Schoeck. Eine Monographie*. Frauenfeld/Leipzig: Huber 1931.

Hesse, Hermann und Schoeck, Othmar: *Der Briefwechsel*, hrsg. von Chris Walton und Martin Germann. [Schwyz]: Kulturkommission Kanton Schwyz 2016 (=Schwyzer Hefte 105).

Walton, Chris: *Othmar Schoeck und seine Zeitgenossen*. Winterthur: Amadeus 2002.

Schweizer Musik und Kulturpropaganda

Jeremias Feldmann

Es ist naheliegend, Musik (und Kunst im Allgemeinen) als Spiegel der Gesellschaft und damit bis zu einem gewissen Grad auch als Ausdruck politischer Verhältnisse zu sehen. Gerade im historischen Rückblick ist es unverzichtbar, die gesellschaftliche und politische Situation miteinzubeziehen und so durch einen kritischen Blick zu verstehen, welche soziokulturellen Aspekte im Musikleben wirkten. Insbesondere in der Analyse von Kritiken und Rezensionen müssen mögliche aussermusikalische Motive berücksichtigt werden. Zwei konkrete Fälle, die eine solche differenzierte Betrachtung verlangen, sind die «Schweizer Musikwoche», die am 22. Oktober 1917 in Wien startete, und das «Schweizerische Musikfest» in Leipzig, das vom 15. bis 21. September 1918 stattfand und bei denen Werke von Schoeck und anderen Schweizer Komponisten vorgestellt wurden. Anhand dieser Beispiele soll im Folgenden die Frage diskutiert werden, welchen Stellenwert die Schweizer Musik im Ausland hatte.

Die Vermutung, dass die beiden Festwochen politisch motiviert waren, wird unter anderem durch die Tatsache gestützt, dass solche internationale musikalische Zusammenarbeit in dieser Zeit ein eher seltenes Phänomen war.

In der Schweiz gab es zu Beginn des 20. Jahrhunderts zwar einige Bemühungen, die internationale Zusammenarbeit zu fördern und der 1900 gegründete Schweizerische Tonkünstlerverein diskutierte und plante auch zahlreiche Projekte. Von diesen wurden allerdings nur wenige – etwa ein gemeinsames Konzert des Basler und Dresdener Orchesters in Berlin 1913 – tatsächlich durchgeführt.[1]

Die Wiener Philharmoniker, die während der *Schweizer Musikwoche* unter der Leitung der im Programm vertretenen Schweizer konzertierten, waren zwar im Jahr 1917 bereits in zahlreichen Städten in der Schweiz aufgetreten, solche Auslandsreisen waren für die Philharmoniker zu dieser Zeit allerdings noch äusserst rar und diese war erst die vierte seit ihrer Gründung 1842. Im 1. Weltkrieg sollten allerdings auch die Orchester wegen der postulierten Vorrangstellung der eigenen Musik dazu beitragen, Österreich im Ausland zu repräsentieren, und insbesondere angesichts der sich 1917 verschlechternden militärischen Lage sollte in der neutralen Schweiz ein positives Bild vermittelt werden.[2]

Dennoch war die Schweizer Musikkultur im Ausland nicht unbekannt. In der Morgenausgabe des Wiener *Fremden-Blatts* vom 23. Oktober 1917 findet sich ein detaillierter (und äusserst positiver) Bericht zur Schweizer Musikgeschichte.[3] Die Namen der wichtigsten zeitgenössischen Akteure schienen im Ausland zumindest geläufig zu sein. In der Schweizer Musikwoche wurden während sieben Abenden die Werke zahlreicher Schweizer Komponisten präsentiert, darunter Alexandre Denéréaz, Hermann Suter, Hans Huber, Fritz Brun und Volkmar Andreae. Der am stärksten vertretene

[1] Vgl. Carl Vogler, *Der Schweizerische Tonkünstlerverein im ersten Vierteljahrhundert seines Bestehens*, S. 146ff.

[2] Martina Nussbaumer, «Musik im ‹Kulturkrieg›. Politische Funktionalisierung von Musikkultur in Österreich 1914–1918», in: Petra Ernst et al. (Hrsg.), *Aggression und Katharsis*, S. 306ff.

[3] R. B., *Fremden-Blatt*, 23. Oktober 1917, S. 1–2.

Komponist war allerdings Othmar Schoeck. Von seinen Werken wurden das Violinkonzert *quasi una fantasia* op. 21, die Violinsonate in D-Dur op. 16, der *Postillon* op. 18 und zahlreiche Lieder aufgeführt. Dabei sass Schoeck auch teilweise selbst am Klavier.

Die Rezensionen sind zwar grösstenteils positiv, aber auch nicht gerade euphorisch. Das Violinkonzert etwa, das am ersten Konzertabend erklang, wird von einigen Autoren als «eigenartig» bezeichnet, und obwohl die meisten Artikel das Werk als gelungene Komposition und als Bereicherung seiner Gattung betrachten, wird nur die Leistung des Solisten Alphonse Brun (der nicht mit dem Komponisten Fritz Brun verwandt ist) einheitlich gelobt. Die Meinung, dass das Violinkonzert – und vielleicht sogar die Orchestermusik im Allgemeinen – verglichen mit Schoecks Liedern weniger beachtlich seien, scheint verbreitet gewesen zu sein. Doch dies schliesst mit ein, dass die Erwartungen an Schoeck, dessen lyrische Werke man in Wien offensichtlich kannte und schätzte, sehr hoch waren.

Dass Schoeck auch ausserhalb der Schweiz hauptsächlich als Liedkomponist geschätzt wurde, spiegelt sich ebenfalls in den Zeitungsberichten wider. Die Reaktionen auf den zweiten und dritten Abend, an dem – neben vielen Schweizer Volksliedern – Kompositionen der jungen Talente Schoeck, Andreae und Fritz Brun gesungen wurden, fielen äusserst positiv aus. Einige (allerdings nicht alle) Zeitungen kritisieren lediglich die Volkslieder in französischer und italienischer Sprache.

So kann man in der *Arbeiter-Zeitung* vom 26. Oktober 1917 lesen: «Die französischen Lieder nun machen im allgemeinen mehr den Eindruck galanter höfischer Lieder aus dem achtzehnten Jahrhundert als echter Volkslieder. […] Wir begnügen uns also mit der Tatsache, daß diese Lieder von der Sängerin ausgezeichnet vorgetragen wurden […]. Zwei Lieder in italienischer Sprache scheinen uns dem echt Volksmäßigen noch ferner zu stehen als die französischen. […] Gar eine Art Ständchen, das Frau Gound-Lauterburg sang, gehört entweder nach Venedig in Wien oder aber in ein Wirtshaus mit verstimmtem Klavier.»[4]

Diese Einschätzung ist wohl nicht nur auf eine kulturchauvinistische Sichtweise zurückzuführen, sondern diente sicherlich auch dem Zweck, die Schweiz möglichst ausdrücklich als Teil der deutschen Kultur einzugliedern. Doch diesem Bestreben gingen offenbar nicht alle Beobachter nach, denn das *Neue Wiener Tagblatt* schreibt dazu: «Frau Gund sang die Volkslieder der französischen und italienischen Schweiz in der Ursprache – kein Teutomane hatte etwas dagegen einzuwenden.»[5]

Die Schweizer Musikwoche in Wien war in den Augen der Rezensenten ein voller Erfolg. Zwar war ihnen der politische Aspekt der Veranstaltung durchaus bewusst und teilweise wird in den Zeitungsartikeln auch explizit darauf eingegangen, doch man bestand auch darauf, dass das ganze keine reine Propagandaaktion gewesen sei, und Max Kalbeck hob die künstlerische Bedeutung der Konzertreihe hervor: «Wir denken nicht an die augenblickliche politische Bedeutung des nur zu schnell verrauschten Verbrüderungsfestes allein, wenn wir der Freude darüber Ausdruck geben, daß der freie Verkehr von Volk zu Volk so schön *a tempo* wieder hergestellt wurde.»[6]

Eine noch engere Verknüpfung zu aussenpolitischen Zielen darf im Zusammenhang mit dem *Schweizerischen Musikfest* in Leipzig vermutet werden. Die Geschichte des Gewandhausorchesters reicht bis ins Jahr 1743 zurück, doch die erste Auslandstournee, eine Konzertreise in die Schweiz, wurde vom Auswärtigen Amt in Berlin in Auftrag gegeben und im November 1916 durchgeführt.[7] Eine weitere, zweiwöchige Tournee (ebenfalls in die Schweiz) folgte bereits im April 1917.

Das Schweizerische Musikfest ist eine direkte Reaktion des Leipziger Stadtrats auf diese erfolgreichen Konzertreisen und soll den Dank der Stadt Leipzig, die explizit als Veranstalterin genannt wird, für den freundlichen Empfang der Schweizer*innen zum Ausdruck bringen und dazu dienen, die Beziehung zwischen den beiden Nationen zu verbessern.[8]

Die politische Bedeutung der Veranstaltung wird zusätzlich dadurch unterstrichen, dass sie «unter der Schirmherrschaft Seiner Königlichen

[4] D. B., *Arbeiter-Zeitung* (Morgenblatt), 26. Oktober 1917, S. 8.

[5] Max Kalbeck, *Neues Wiener Tagblatt*, 2. November 1917, S. 4.

[6] Ebd.

[7] Vgl. Claudius Böhm, *Neue Chronik des Gewandhausorchesters*. Für eine detaillierte Besprechung der Zusammenarbeit zwischen Berlin und Bern vgl. Alexandre Elsig, *Les shrapnels du mensonge*, S. 329ff.

[8] Vgl. Paul Bekker, *Frankfurter Zeitung*, 19. September 1918.

Hoheit des Kronprinzen Georg von Sachsen» stattfand.[9]
Die vertretenen Schweizer Komponisten sind – bis auf wenige Ausnahmen – dieselben wie schon ein Jahr zuvor in Wien. Von Othmar Schoeck standen wiederum das Violinkonzert – das er, anders noch als in Wien, diesmal auch selbst dirigierte –, das Chorwerk *Dithyrambe* sowie zahlreiche weitere Vokalkompositionen, gesungen von Ilona Durigo, auf dem Programm. Es wurde sogar ein ganzer Abend ausschliesslich seinen Liedern gewidmet, die er auch selbst am Klavier begleitete.
Einer Notiz im Programmheft dieses Liederabends ist zu entnehmen, dass die Reihenfolge der vorgetragenen Lieder auf Durigos Wunsch hin vom ursprünglich gedruckten Programm abwich. Dies unterstreicht den Stellenwert, den die Sängerin für Schoeck einnahm.

Die Rezensionen des Schweizerischen Musikfestes in Leipzig unterscheiden sich merklich von jenen in Wien. Während sich die Wiener Kritiker selten überschwänglich, dafür aber fast durchweg positiv äussern, ist das Spektrum in den Deutschen Zeitungen grösser. Einige Artikel sind beinahe euphorisch, andere hingegen auffallend kritisch.
Der vielleicht interessanteste Beobachter ist Paul Bekker, ein profilierter und sehr an aktueller Musik und soziologischen Kontexten interessierter Berliner Musikkritiker. Er beschreibt die Schweizer Musik generell als «unfertig», weil ihr eine ausgeprägte und eigenständige nationale Kultur als Grundlage fehle.[10] Bekker möchte zwar nicht bestreiten, dass die vertretenen Schweizer Komponisten durchaus talentiert sind, dennoch sind seine Kommentare teilweise recht bissig. In Bezug auf dessen Oper *William Ratcliff* betitelt Bekker etwa Volkmar Andreaes Kompositionstechnik als «dürftig und primitiv».[11] Bekker bezeichnet Schoeck als den Schweizer Musiker mit der hervorstechendsten Begabung, unterstellt ihm jedoch gleichzeitig mangelnde Geschmackssicherheit und kritisiert vor allem seine grösseren Werke, das Violinkonzert und die *Dithyrambe*.
Doch er findet auch lobende Worte für alle beteiligten Schweizer Künstler und seine Rezension scheint aufrichtig, denn er führt aus, dass ein fruchtbarer Austausch nur durch ehrliche Kritik möglich ist. Bekker ist sich auch der politischen Bedeutung solcher Anlässe bewusst und verleiht seinen Aussagen Objektivität, indem er gegen Ende des Textes resümiert: «Es ist keine von außerkünstlerischen Rücksichten diktierte Höflichkeit, wenn wir als Gesamtergebnis einen hohen ehrlichen Erfolg der Schweizerischen Musik bei Publikum und Presse buchen.»[12]
Schoecks Leistungen werden interessanterweise von seinen Schweizer Musikerkollegen bei weitem negativer bewertet als von den Leipziger Kritikern. So urteilte Fritz Brun etwa, Schoeck sei beim Dirigieren seines Violinkonzertes «eine halbe Stunde hinter dem Solisten» gewesen und habe auch seine Lieder schlecht begleitet.[13]
Eine wichtige Figur in der Schoeck-Rezeption, die mit dem Urteil Bekkers und Bruns nicht einverstanden war, ist Hans Corrodi.
Er war zwar kein professioneller Musiker, kannte Schoeck aber sehr gut und schätzte die Musik seines Freundes enorm. Er verfasste ab dem Mai 1918, also kurz vor dem Schweizerischen Musikfest in Leipzig, Tagebucheinträge mit Erinnerungen an Othmar Schoeck, die er später selbst zu einer Monographie formte.
Die erste Version dieses Werks erschien bereits 1931, als Schoeck erst 44 Jahre alt war. Als erster Biograph und eifriger Sympathisant wetterte Corrodi regelmässig gegen die kritischeren Stimmen anderer Autoren. In einem Tagebucheintrag vom 22. September 1918 schreibt er: «Die deutschen Kritiker scheinen es darauf abgesehen zu haben, sich wiedereinmal zu blamieren und der Welt den Beweis zu liefern, dass sie seit den Tagen Wagners und Wolfs nichts gelernt haben. Sie stehen der Erscheinung Schoecks ratlos gegenüber […]. Unerhört grossmäulig aber spielt sich der Jude Paul Bekker, der Musikberichterstatter der ‹Frankfurter Zeitung›, auf: er rechnet uns vor, dass die Schweiz überhaupt in der Musik nichts Grosses hervorbringen könne […]».[14]
Den deutschen Kritikern – die sich generell deutlich positiver über Schoeck äusserten als die anwesenden Schweizer Musiker – Ratlosigkeit zu unterstellen, ist ein diffamierendes Urteil, zumal Corrodi selbst gar nicht in Leipzig war

[9] Gewandhausorchester Leipzig (Hrsg.): *Schweizerisches Musikfest in Leipzig. Erstes Konzert im Gewandhause*.
[10] Vgl. Paul Bekker, *Frankfurter Zeitung*, 19. September 1918.
[11] Ebd.
[12] Vgl. Paul Bekker, *Frankfurter Zeitung*, 26. September 1918.
[13] Chris Walton, *Life and Works*, S. 79.
[14] Hans Corrodi, Tagebucheintrag vom 22. September 1918, in ders., *Erinnerungen an Othmar Schoeck*, S. 10.

und die Konzerte nicht gehört hatte. Er stimmt Bekker nur in dem Punkt zu, dass die Veranstaltung eine politisch motivierte Propagandaaktion gewesen sei.

Dass die beiden Schweizer Musikwochen nicht ohne politische Hintergedanken abgehalten wurden, ist damit offensichtlich. Kunst und Gesellschaft sind eng miteinander verknüpft und so ist es selbstverständlich, dass nicht nur diplomatische Anlässe mit Musik verbunden sind, sondern auch andere Veranstaltungen implizite staatliche Interessen tragen können.
Internationale musikalische Zusammenarbeiten verstärkten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts deutlich und Orchester gehen vermehrt auf Auslandstourneen. Häufig werden solche Reisen mit dem Begriff «Kulturpropaganda» betitelt. Diese Form schien wirkungsvoll zu sein, denn der kulturpolitische Auftrag der Musik wird nach einigen erfolgreichen Tourneen und Veranstaltungen – darunter die Schweizer Musikwochen – immer ernster genommen.
So übernahm der Staat Österreich nach dem Ersten Weltkrieg zahlreiche künstlerische Institutionen und setzte sie als gemeinschaftsbildendes politisches Mittel ein. Die Philharmoniker wurden 1922/23 beispielsweise als «friedliche Botschafter Österreichs» auf Südamerika-Tournee geschickt.[15]

Instrumentalisierung von Kultur ist zurecht oft mit negativen Konnotationen behaftet. Obwohl positive Resultate politisch motivierter Einflüsse nicht zwangsläufig auszuschliessen sind, kann gerade eine zu starke Politisierung von Kunst problematisch sein, und kurz nach dem Ersten Weltkrieg forderte Paul Bekker eine «Entpolitisierung» der Musik.[16]
Doch die beiden Schweizer Musikwochen würde ich in dieser Hinsicht als eher unproblematisch betrachten.
Da die Musiker*innen und die Rezensenten sich der gesellschaftlichen Relevanz der Veranstaltung bewusst waren und auch die Berichterstattung sehr offen mit der Thematik umgegangen ist, konnten Aufführungen zumindest nicht unbemerkt als manipulatives Werkzeug wirken.
Die Musik ist zwar in einem gewissen Sinne als Instrument zur Verbesserung der Beziehung zwischen zwei Völkern angewendet, doch lässt sich nicht von Missbrauch von Kunst oder Ausführenden sprechen. Zumindest erfüllten die Festwochen auch einen rein künstlerischen Zweck, indem sie die Schweizer Musikkultur der Wiener und Leipziger Bevölkerung durch Aufführungsgelegenheiten näherbrachten.

[15] Rudolf Flotzinger, «Zum Topos», S. 15.

[16] Fritz Trümpi, *Politisierte Orchester*, S. 61ff.

Pressespiegel ausgewählter Berichte zu *Schweizer Musik und Kulturpropaganda*
Redaktion: Jeremias Feldmann

C. L.: «Schweizer Musik», in: *Wiener Allgemeine Zeitung (6 Uhr-Blatt)*, 23. Oktober 1917, S. 3.

R. B.: «Schweizer Musik», in: *Fremden-Blatt* (Morgenausgabe), 23. Oktober 1917, S. 1–2.

B. B-t: «Schweizer Musikwoche», in: *Österreichische Volkszeitung*, 25. Oktober 1917.

D.B.: «Schweizer Musik», in: *Arbeiter-Zeitung* (Morgenblatt), 26. Oktober 1917, S. 8.

Korngold, Julius: «Die Schweizer Musikwoche», in: *Neue Freie Presse* (Morgenblatt), 30. Oktober 1917, S. 1–4.

Kalbeck, Max: «Die Schweizer Musikwoche», in: *Neues Wiener Tagblatt* Nr. 301, 2. November 1917, S. 4–7.

Robert, Richard: «Konzerte», in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* Nr. 45, 5. November 1917, S. 3–4.

Specht, Richard: «Die Schweizer Musikwoche in Wien», in: *Illustrirtes Wiener Extrablatt* (Abendausgabe), 6. November 1917, S. 3.

Probst, M.: [Ohne Titel], in: *Armeeblatt* Nr. 44–45, 3./10. November 1917, S. 9.

Bekker, Paul: «Schweizerisches Musikfest in Leipzig (I)», in: *Frankfurter Zeitung*, 19. September 1918.

Sch.: «Schweizer Symphoniker (Orchesterkonzert der Leipziger Festwoche)», in: *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, 19. September 1918.

Steinitzer, Max: «Schweizerisches Musikfest in Leipzig (Orchester- und Chor-Konzert im Gewandhause)», in: *Leipziger Neueste Nachrichten*, 22. September 1918.

Niemann, Walter: «Das Schweizerische Musikfest in Leipzig», in: *Münchener Neueste Nachrichten*, 24. September 1918.

Bekker, Paul: «Schweizerisches Musikfest in Leipzig (II)», in: *Frankfurter Zeitung*, 26. September 1918.

Chop, Max: «Schweizerisches Musikfest in Leipzig», in: *Signale für die Musikalische Welt* 76/40, 41 (1918), S. 646–648.

Programmhefte

Gewandhausorchester Leipzig (Hrsg.): *Schweizerisches Musikfest in Leipzig. Erstes Konzert im Gewandhause.* Leipzig, 1918.

Gewandhausorchester Leipzig (Hrsg.): *Schweizerisches Musikfest in Leipzig. Liederabend im Gewandhause.* Leipzig, 1918.

Gewandhausorchester Leipzig (Hrsg.): *Schweizerisches Musikfest in Leipzig. Zweites Konzert im Gewandhause.* Leipzig, 1918.

Bibliographie

Böhm, Claudius: *Neue Chronik des Gewandhausorchesters*. Altenburg: Kamprad 2018.

Corrodi, Hans: *Othmar Schoeck. Bild eines Schaffens*. [3. stark erw. Aufl.], Frauenfeld: Huber 1956.

Corrodi, Hans: *Erinnerungen an Othmar Schoeck.* Zentralbibliothek Zürich*, Sign. Mus OSG, Cab.*

Elsig, Alexandre: *Les shrapnels du mensonge. La Suisse face à la propagande allemande de la Grande Guerre.* Lausanne: Éditions Antipodes/GRHIC 2017.

Ernst, Petra; Haring, Sabine A., Suppanz, Werner (Hrsg.): *Aggression und Katharsis. Der Erste Weltkrieg im Diskurs der Moderne*. [Dt. Erstausg.], Wien: Passagen Verlag 2004.

Flotzinger, Rudolf: «Zum Topos von der Völker und Stände verbindenden Wirkung der Musik», in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 12/2 (1981), S. 91–101.

Schenk, Erich: *Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge*. Graz: Böhlau Verlag 1967.

Trümpi, Fritz: *Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus*. Wien: Böhlau Verlag 2011.

Vogler, Carl: *Der Schweizerische Tonkünstlerverein im ersten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 25-jährigen Jubiläums. L'Association des musiciens suisses dans les 25 premières années de son existence. brochure commémorative*. Zürich: Hug 1925.

Walton, Chris: *Othmar Schoeck. Life and Works*. Rochester: University of Rochester Press 2009.

Gewandhausorchester (Hrsg.): «Das Gewandhausorchester. Von der Kapelle zur Weltmarke», <https://www.gewandhausorchester.de/orchester/geschichte/> [letzter Zugriff: 30. August 2024].

«[N]icht der ‹edle Ritter› Schoecks»? Zur Presserezeption des *Don Ranudo* in Deutschland und in der Schweiz von 1919 bis 1956

Giulio Biaggini

Auf ‹neuem Weg über Wagner hinaus›

«Schöck [sic] wurde enthusiastisch gefeiert, und man dürfte sich in der Annahme kaum irren, dass mit dem ‹Don Ranudo› ein Bühnenwerk aus der Taufe gehoben wurde, das sein Existenzrecht nicht bloss im lokalpatriotischen Milieu, sondern auch anderswo zu wahren wissen wird» – mit diesen Worten kommentierte *Der Bund* die Uraufführung der komischen Oper des Schweizer Komponisten Othmar Schoeck am 16. April 1919 im Zürcher Stadttheater (dem heutigen Opernhaus Zürich).[1]

Die Entstehung der Oper soll auf eine zufällige Begegnung mit dem befreundeten Klaviervirtuosen Ferruccio Busoni in der Zürcher Bahnhofstrasse zurückgehen. Busoni habe Schoeck vorgeschlagen haben, die Komödie Ludvig Holbergs zu vertonen: «‹Wie würde Ihnen der Titel gefallen: Don Ranudo de Colibrados?!›, scherzte Busoni, mit sarkastischem Pathos sich auf den Silben des klangvollen Namens wiegend», schildert Schoecks Biograph Hans Corrodi die Begegnung.[2] Armin Rüeger, ein Schulfreund Schoecks, lieferte das Libretto.[3]

Im Jahre 1918 dann hatte der Komponist die Arbeit an seinem *Don Ranudo*, einer «[k]omische[n] Oper in 4 Akten», beendet.[4]

Die Gattung der Bühnenmusik befand sich zu Schoecks Zeiten auf «neue[m] Weg über Wagner hinaus», was dazu führte, dass die Oper in den Worten Hans Corrodis als «Synthese des Meistersinger- und des Figarostiles» aufgefasst wurde.[5]

Oft werden in den Besprechungen des Werks Mozart und Wagner als musikalische, dramaturgische und künstlerische Gegenpole herangezogen – diese Vergleiche, die im Folgenden noch veranschaulicht werden, ziehen sich von den Berichten von der Uraufführung bis zu den Besprechungen der späteren Fassungen des Werks.[6]

Die Oper wurde auf mehreren schweizerischen und deutschen Bühnen aufgeführt, so im selben Jahr der Uraufführung auch noch in Stuttgart, kurz darauf in Bern und Basel (1920), in Königsberg (1924) und in Dresden (1930).[7] Weiter gehören zu den am ausführlichsten besprochenen

---

[1] F.G., *Der Bund*, 23. April 1919, S. 1.
Vgl. auch Max Lütolf, «Schoeck, Othmar», *MGG Online*.

[2] Hans Corrodi, *Othmar Schoeck. Eine Monographie*, S. 109; Vgl. auch Chris Walton, *Life and Works*, S. 67.

[3] Ebd.

[4] Robert Knoepfel, *St. Galler Tagblatt*, November 1919 [o. D.]; Hans Rogorsch, *Mitteilungen des Zürcher Stadttheaters*, 16. April 1919, S. 9; Hans Corrodi, *Othmar Schoeck* (wie Anm. 2), S. 110.
Zur Entstehung der Oper siehe Lea Fussenegger: «‹Don Ranudo›. Othmar Schoecks und Armin Rüegers erste gemeinsame Oper», in: Alvaro Schoeck und Chris Walton (Hrsg.), *Drama und Oper*, S. 66; sowie Chris Walton, *Life and Works*, S. 67–68.

[5] Hans Corrodi, *Othmar Schoeck*, S. 114–115.

[6] Schon in der Besprechung der Uraufführung in *Der Bund* ist von «mehr Mozart als […] Wagner» die Rede. Vgl. F.G., *Der Bund*, 23. April 1919. Zu weiteren Wagner-Vergleichen siehe weiter unten.

[7] Vgl. Hans Corrodi, *Othmar Schoeck*, S. 124f. sowie die in diesem Artikel zitierten Aufführungsberichte. Neben weiteren Aufführungen der Oper gab es insbesondere auch eine Adaption für Marionettentheater in

Darbietungen auch die anschliessenden Aufführungen in Zürich, Bern sowie St. Gallen (1931, 1940, 1951, 1956).
Die Oper erfuhr mehrere Umarbeitungen, die – wenn auch nicht gänzlich – doch zu einem guten Teil auf eine gemischte Aufnahme in den Presseberichten zurückzuführen sein dürften.
Es zeichnen sich in den Besprechungen des Werks in der deutschen und in der schweizerischen Presse deutliche Unterschiede ab, die in den nachfolgenden Abschnitten mit Fokus auf das Werk selbst in seinen verschiedenen Fassungen chronologisch fortschreitend dargestellt werden.

Der ‹ahnenstolze Ranudo› und seine musikalischen Einflüsse: zur Uraufführung von 1919

Die Uraufführung in Zürich unter Kapellmeister Robert Denzler und Oberregisseur Hans Rogorsch galt als ein «Ereignis, wie es unser Theater seit langem nicht erlebt hat».[8] Schoeck verstand es, auf dem «Gebiet der Spieloper neue Impulse» zu setzen, wie es Rogorsch verkündete.[9] Mehr noch als bei Holberg rückt bei Schoeck Don Ranudo selbst in den Vordergrund.[10] Die Handlung der Oper verläuft laut dem *St. Galler Tagblatt* wie folgt: «Don Ranudo und seine Gattin Olympia, verarmte, aber ahnenstolze spanische Edelleute des 18. Jahrhunderts, leben in glänzendem Elend in einer kleinen spanischen Stadt. Vergeblich wirbt der reiche Edelmann Gonzalo um die Hand ihrer Tochter Maria: Sein Stammbaum ist dem Ranudos nicht ebenbürtig, und lieber erträgt der heruntergekommene Edelmann Entbehrungen und Demütigungen, als dass er durch eine solche Verbindung sein und seiner Familie Glück sichern würde. Das Dienerpaar Pedro und Leonore im Hause Ranudos huldigt einfacheren Lebensanschauungen; es begreift den Stolz des Herrn nicht, und das Elend der Familie und der Tochter Maria gehen ihm zu Herzen. Der schlaue Diener will seinen Herrn kurieren und erfindet dazu ein Ränkespiel. Auf dem Markt des Städtchens wird ein Mohr, ein Gemüsehändler, aufgetrieben, der muss den Fürsten aus dem Mohrenland spielen. In drolliger Verkleidung und mit grossem Gefolge zieht er als Werber im Ahnenschlosse Ranudos ein. Dieser empfängt ihn mit Würde im leeren, von den Pfändungsbeamten eben noch seiner letzten spärlichen Schmuckstücke beraubten Ahnensaal. Der Stammbaum des Mohren geht zurück bis auf die heiligen drei Könige und ist demjenigen Ranudos noch überlegen. Hochgeehrt will dieser dem Mohren seine Tochter anvertrauen. Die aber weigert sich entschieden, und noch vor der Kirchentüre wird dann das ganze Gaukelspiel entlarvt und hingestellt als das, was es sein sollte: eine gehörige Kur, die den verbohrten alten Herrn zur Vernunft bringen wollte. Im rechten Moment stellt sich auch Gonzalo wieder ein, und der enttäuschte und entwaffnete Vater widersetzt sich der Verbindung nicht mehr. Als Mensch verzeiht er seiner Tochter, als Don Ranudo de Colibrados enterbt er sie, was allerdings auf das anwesende Volk nur einen Heiterkeitseffekt hervorbringt».[11]
Die musikalischen Einflüsse der Oper sind in den Rezensionen schnell benannt: «Gewiss, der Komponist kennt Strauss und Reger und weiss genau, was diesen zu verdanken ist; aber höher noch stehen ihm die von manchen Modernen nur noch so von oben herab geschätzten Meister, die Phantasie eines Berlioz, die quellenklare, leichtflüssige Schönheit Mozarts».[12]
Andererseits wird in den Rezensionen eine «innere Verwandtschaft zu Hugo Wolfs Corregidor» ausgemacht.[13]
«Höre ich seine Musik recht, so strebt er etwa einen Stil an, der in Mozart, Cornelius, H. Wolf und modernen Mitteln seinen ersten Nährboden gefunden hat», heisst es etwa nach der ersten deutschen Aufführung.[14] Andere sehen

---

Bischofszell 1942 sowie konzertante Aufführungen von Ausschnitten der Oper. Vgl. A. R. A., *Bischofszeller Zeitung*, 30. April 1942 sowie [Anonym], *Der Bund*, 12. September 1972.

[8] Hsr. [Haeser], *Neue Zürcher Zeitung*, 17. April 1919; Hans Rogorsch, *Mitteilungen des Zürcher Stadttheaters*, 16. April 1919, S. 9.

[9] Hans Rogorsch, *Mitteilungen des Zürcher Stadttheaters*, 16. April 1919, S. 2. Zu den Umständen rund um die Uraufführung siehe auch Chris Walton, *Life and Works*, S. 81.

[10] Vgl. Lea Fussenegger, «Don Ranudo», S. 73: «Das Ziel der Intrige in Rüegers Fassung besteht also nicht wie bei Holberg darin, Ranudo vollends durch sein Unwissen zu überlisten, sondern ihn anzuspornen, selbst zur Vernunft zu gelangen». Siehe auch Chris Walton, *Life and Works*, S. 68.

[11] -r., *St. Galler Tagblatt*, April 1919 [o. D.]. Zur Handlung sowie der Abweichung Rüegers von der Vorlage Holbergs vgl. Lea Fussenegger, «Don Ranudo», S. 67, 70–75.

[12] -r., *St. Galler Tagblatt*, April 1919 [o. D.].

[13] H., *München-Augsburger Abendzeitung*, 2. Dezember 1919.

[14] W[illibald] Nagel, *Neue Musik-Zeitung* 41 (1920), S. 97.

die Herkunft der Musik in der Nähe von «Rossini, Cornelius, Smetana». [15] Bald wird Schoeck im Kontext seines *Don Ranudo* auch als «Wagnerianer» bezeichnet. [16] Überhaupt zeige die Musik grosse «Geschicklichkeit und feinen Tonsinn […] und nirgends drängt sich die Absicht von Selbstzweck konstruierter, modernistischer Akkordik auf. Instrumentation, Modulation, Dynamik und logisch gebundene, fliessende Melodik, sowie scharf skandierte Rhythmen stehen im Dienst der Ausdrucksforderungen der Situation».[17]
Wie das eingangs gesetzte Zitat aus dem *Bund* anklingen lässt, gilt das Werk in der Presse nach der Uraufführung als Erfolg und man hatte den «Eindruck, dass der ‹Don Ranudo› ein Werk von bleibender Bedeutung und voller Lebensfähigkeit ist». [18] Schon zur Uraufführung hin notieren die Stimmen aus der Presse, dass die «musikalische Auswirkung der unfreiwilligen Komik […] im letzten Akt zu ergreifenden Momenten tragischer Grösse» wird – dass Schoeck also mit der Betonung der Figur des Don Ranudo in die Lustspielmusik durchaus tragische Untertöne einflicht.[19]

Der Musikverlag Breitkopf & Härtel, der «das Werk übernommen» hatte und sich so die Aufführungsrechte sicherte, meldete im Oktober 1919, dass das «Württembergische Landesth[e]ater in Stuttgart noch in diesem Jahre die ersten Aufführungen in Deutschland» veranstalten würde und dass sich daran «eine Reihe anderer Theater» anschliessen werde.[20]
Der in der *Neuen Zürcher Zeitung* nach der Uraufführung prognostizierte «Siegeszug über die deutschen Bühnen» blieb trotz «ungeteilte[m] Beifall des Publikums» bei der Zürcher Uraufführung allerdings aus, wie sich zeigen sollte.[21]

Reaktionen zur deutschen Erstaufführung 1919 in Stuttgart

Nachdem sich mehrere Opernhäuser um die deutsche Erstaufführung beworben hatten, fand diese schliesslich am 26. November 1919 am Württembergischen Landestheater in Stuttgart unter der Leitung von Fritz Busch statt. [22]
Die deutschen Aufführungsberichte zeigten eine kritische Haltung gegenüber Schoecks Werk.
Oswald Kühn kritisierte insbesondere Armin Rüegers Umarbeitung des Holberg'schen Komödienstoffes zur Oper: «Hat der Komponist Othmar Schoeck also einen guten Blick für den Stoff und seine Idee bewiesen, so muss man anderseits staunen, wie wenig der Bearbeiter, Armin Rüeger, es verstanden hat, den Text für die Oper umzuformen und seine innere Wirksamkeit nach aussen zu gestalten und auszunützen».[23] Kühn stört sich vor allem an der «dramatische[n] Oekonomie»: «Der ganze zweite Akt könnte fehlen, er ist eine ‹Szene›, kein Akt, eine Art Prügelszene. […] Dann lässt sich ein Schoeck, ein musikalischer Lyriker, eine Szene zwischen den beiden Liebenden entgehen, die als lyrischer Gegensatz zur grotesken Handlung an sich schon sehr wirksam gewesen wäre. Erst am Schluss kommen die Liebenden überhaupt zusammen, ein Unikum in einer Oper».[24]
Letztlich bilanziert Kühn: «Wer über noch nicht Gelungenes hinwegzusehen vermag, und sich an Gelungenem, an der Musik erfreuen will, wird auf seine Kosten kommen. Wir wünschen dem anmutigen Werkchen Erfolg; es verdient ihn». [25] Neben den gesanglichen Leistungen wurde in den Rezensionen vor allem Fritz Busch als «feinsinniger und temperamentvoller Leiter» hervorgehoben – er sei der «rechte Mann» für die «Aufführung solch einer komischen Oper».[26]
Auch im *Stuttgarter Neuen Tagblatt* heisst der Vorwurf, der Textverfasser habe den Stoff «leider verschnitten, die besten Stücke

[15] O.B., *Unterhaltungs-Beilage der Königsberger Allgemeinen Zeitung*, 17. November 1924.
[16] [Walter] Schrenk, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 5. Oktober 1930.
Hermann Güttler, *Ostpreussische Zeitung*, 18. November 1925.
[17] Georg Herbst, *Tages-Anzeiger*, 26. April 1919.
[18] -r., *St. Galler Tagblatt*, April 1919 [o. D.].
[19] Georg Herbst, *Tages-Anzeiger*, 26. April 1919.
[20] -r., *St. Galler Tagblatt*, April 1919 [o. D.]; [Anonym], *Mitteilungen über Bühnenwerke von Breitkopf & Härtel*, Oktober 1919.
[21] [Anonym], *Neue Zürcher Zeitung*, 19. April 1919;
-r., *St. Galler Tagblatt*, April 1919 [o. D.].
[22] [Anonym], *Neue Zürcher Zeitung*, 19. April 1919.
[23] Oswald Kühn, *Schwäbischer Merkur*, 27. November 1919.
[24] Ebd.
[25] Ebd.
[26] Oswald Kühn, *Schwäbischer Merkur*, 27. November 1919; [Anonym], *Schwäbische Tagwacht*, 27. November 1919.

ungenutzt abfallen lassen, oder sie im Zusammenfügen vertauscht und verzogen».[27]
Weiter schreibt die Zeitung: «Das Unwesentliche ist in der Szenenfolge zu stark ausgezogen – der zweite Akt wäre in knapperer Fassung die gegebene Schlussszene des ersten Aktes. Dass ein Textverfasser ein Liebespaar, um das die Handlung schon im ersten Akt geht, im vierten Akt zum ersten Mal zusammenkommen, in der letzten Szene, nach erfolgter Trauung erst kurz vor ihrer Liebe zusammen singen lässt, das sollte jenem so lyrisch veranlagten Musiker, als der Othmar Schoeck sich in seinen Liedern und auch hier in seinem ersten grösseren Bühnenwerk erwiesen hat, ganz unbegreiflich und unverzeihlich erscheinen. Solche Verfehlungen im textlichen Aufbau des Werkes, von denen auch noch andere weniger offensichtliche zu nennen wären, vermindern die Wirkung des Ganzen sehr bedauerlich. Bedauerlich, weil wertvoller Stoff halbvertan ist und ein musikalisch liebenswürdig angelegtes und fein organisiertes Werk infolgedessen ‹leer laufen› wird».[28] Hier wird auch die Musik Schoecks kritischer beurteilt. An ihr ist «alles sehr fein, lieb und lustig, aber für das Theater doch etwas zu spitz, dünn und kurzatmig».[29] Der Beifall blieb «freundlich anregend für neue Taten, aber noch etwas zögernd, mehr der vornehm liebenswürdigen Musik, als dem Ganzen als Bühnenwerk zustimmend», heisst es.[30] Am kritischsten von allen Rezensionen ist wohl jene von Alexander Eisenmann: «Ueber das Schicksal der Oper kann kein Zweifel sein. Der Text und die bei allen lobenswerten Eigenschaften eigentlich zündender Kraft entbehrende Musik müssen dem Stück nach einigen Anstandsaufführungen den Fall bereiten».[31]
Während nach der Uraufführung in Zürich die «Wahl des Ruegerschen [sic], geschickt für den Opernzweck modellierten Librettos» indes als «sehr günstig» bezeichnet wurde, da ein «Wechselspiel von Komik und Tragik» gelinge, wobei die Handlung «nicht der Glaubwürdigkeit realen Geschehens entbehrt», wurde nach der Aufführung in Stuttgart insbesondere die Länge und Dramaturgie des Werkes wiederum gerügt.[32]
Auch das *St. Galler Tagblatt*, das nicht zuletzt aufgrund der «Stellung, die der Komponist in St. Gallen als Leiter der Abonnementskonzerte einnimmt» über das Werk mehrfach berichtete, publizierte ebenfalls einen Beitrag über die deutsche Erstaufführung in Stuttgart.[33]
«Der Dichtung als solcher wäre zu ihrem eigenen Vorteil eine grössere Konzentration des Stoffes zu wünschen im allgemeinen, und ein stärkeres Hervorheben der satirischen Pointen im besonderen. Manches Gute, was am Anfang interessiert, ermüdet auf die Dauer, infolge der Langatmigkeit der Handlung», heisst es.[34]
Wie das Württembergische Staatstheater auf Anfrage von Hans Corrodi informiert, wurde die Oper «nach der Deutschen Uraufführung am 26.11.1919 hier nicht mehr wiederholt».[35] Anstelle der im Vertrag vereinbarten Klausel, das Werk «wenigstens vier Mal zur Aufführung zu bringen», musste das Württembergische Landestheater aufgrund mehrerer krankheitsbedingter Ausfälle «die Wiederholung der Oper verschieben», ehe sie ganz abgesetzt wurde.[36]
Das Verlagshaus Breitkopf & Härtel spricht in seiner Korrespondenz von einer «Absetzung des Werkes […] ohne jeden Mißerfolg durch das Werk selbst».[37] Trotz Bemühungen des Verlags, das Werk auf Vorschlag des Stuttgarter Intendanten nunmehr am Staatstheater Dresden aufzuführen, wurde ein entsprechender Vorschlag 1922 dort prompt abgelehnt.[38]

In einem Artikel in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 3. Dezember 1919 reagiert Hans Corrodi

[27] S., *Stuttgarter Neues Tagblatt*, 27. November 1919.
[28] Ebd.
[29] Ebd.
[30] Ebd.
[31] Alexander Eisenmann, *Württemberger Zeitung*, 27. November 1919.
[32] Georg Herbst, *Tages-Anzeiger*, 26. April 1919.
[33] -r.: *St. Galler Tagblatt*, April 1919 [o. D.].
[34] Robert Knoepfel, *St. Galler Tagblatt*, November 1919 [o. D.].
[35] Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg, Brief vom Württembergischen Staatstheater an Hans Corrodi vom 20. April 1954.
[36] Vgl. ebd., Vertrag zwischen Breitkopf & Härtel und dem Württembergischen Landestheater vom 15. Juli 1919 sowie das Schreiben [der Intendanz?] des Württembergischen Landestheaters an Hellmuth von Hase (Breitkopf & Härtel) am 20. Dezember 1919.
[37] Ebd., Brief von Breitkopf & Härtel an Intendant Albert Kehm des Württembergischen Landestheater vom 10. Januar 1923.
[38] Vgl. ebd., Brief von Intendant Albert Kehm des Württembergischen Landestheater an Breitkopf & Härtel vom 25. September 1922; Brief von Breitkopf & Härtel an den Intendanten des Württembergischen Landestheater vom 14. Dezember 1922.

auf die medialen Reaktionen auf die deutsche Erstaufführung der Oper. Zunächst schreibt er über die Umstände, unter denen die Aufführung stattfand: «Offensichtlich kein Premierenpublikum» habe sich in diesem «einst […] stolze[n] Hoftheater» eingefunden.[39] Auch Corrodi diagnostiziert Mängel am Libretto: «Wir fürchten für den 2. Akt, der ja unstreitig der schwächste des Werkes ist. Wieder kann man sich des Eindruckes nicht erwehren, dass er mehr Episode als dramatische Handlung ist».
Mehr aber noch hadert er mit der künstlerischen Umsetzung der Oper im Württembergischen Landestheater: «Diese völlig unzeitgemässe, unstatthafte Trauung, die nach Strichen verlangende Hilflosigkeit des Don Ranudo in dieser Hauptszene des ganzen Stückes, die peinlichen Pausen vor seinem Dienerpaar, die durch das zu wenig intensiv klingende Orchester nicht überbrückt werden, zwingen zum Endurteil, dass das Werk Schoecks und Rüegers in einem wichtigen Punkte missverstanden worden ist: es ist zu sehr als Liebes- und zu wenig als Charakterkomödie aufgefasst worden. Dieser ‹Don Ranudo›, der einen solchen äthiopischen Prinzen ernst nimmt; der von seiner eigenen Tochter verlacht wird; der hilflos stehen bleibt, während sie gegen seinen Willen getraut wird: er ist nicht der ‹edle Ritter› Schoecks».[40] Corrodi erfasst die Kritik der deutschen Zeitungen treffend: «einstimmig anerkennen sie Schoecks ‹sehr feine, liebe, lustige Musik› […]. Ebenso einstimmig ist die Kritik der Mängel des Librettos».[41]

Erste Veränderungen am Werk: die Aufführungen der Jahre 1920 bis 1927

Bei den Darbietungen der Oper im Folgejahr auf Schweizer Bühnen wird das Werk wiederum vermehrt gelobt: «Der Eindruck, den es hinterliess, war so, dass man sich die Frage wohl vorlegen darf, ob nicht in Schoeck der lang ersehnte Schöpfer der modernen Spieloper steckt», hiess es etwa nach einer Aufführung in Bern.[42]
Die Berner Aufführung geht laut einem Schreiben von Breitkopf & Härtel auf den Intendanten des Württembergischen Landestheaters selbst zurück, obschon dort die Oper nach «einer einmaligen Aufführung und dann sofort erfolgter Absetzung» aufgegeben wurde.[43] Nunmehr wurden aber auch in der Schweiz die kritischen Untertöne am Libretto lauter: «Wenn trotzdem die Gesamtwirkung nicht so stark war, wie bei der Uraufführung, so liegt das hauptsächlich daran, dass die schon seinerzeit gefühlten Schwächen des Buches heute stärker ins Bewusstsein treten», steht in einer Rezension nach einer Aufführung im Stadttheater Zürich.[44] Die Musik aber wird weiter gelobt. «Damit ändert sich natürlich nichts an der musikalischen Bedeutung des Werkes, dessen durchaus geistreiche und frische Erfindung und Arbeit Schoecks Befähigung für die Opernkomposition zur Evidenz erwiesen hat».[45]
Auch in Basel kommt es im selben Jahr zu einer Aufführung. In einem Bericht in den *Basler Nachrichten* heisst es, dass die Oper «nicht zu denen gehört, die es dem Zuhörer leicht machen», doch es ist eine Oper, «die man bei näherem Kennenlernen immer mehr schätzt».[46]
Zur Festaufführung am Schweizerischen Tonkünstlerfest am 29. Mai 1920 in Zürich wird die vieraktige Oper in veränderter Gestalt aufgeführt. Mit nunmehr «neue[r] Form des zweiten Aktes», der nach der Aufführung in Stuttgart im Vorjahr besonders kritisiert wurde, wurde eine neue Eingangsszene geschrieben, die «eine wesentliche Veränderung» darstellt.[47] Die Einleitung lässt nunmehr den Plan des Dieners Pedro «durchsichtiger erscheinen» heisst es in der Rezension. «Ebenso geschickt wie der zweite Textdichter Oswald Vorausgegangenes mit Kommendem zu verbinden wusste, hat es der Komponist verstanden, der nächtlichen Szene das charakteristische Kolorit zu geben, das als Auftakt und Kontrast zu der folgenden Tumultszene ausgezeichnet wirkt».[48]
Selbst in Deutschland nimmt man nun Notiz davon, dass die Oper mit der «hinzukomponierte[n] Szene zu Beginn des zweiten Aktes dramatisch gewonnen hat» – weiter wird in der *Frankfurter Zeitung* bemerkt, dass die «bisher wohl einzige deutsche Aufführung des ‹Don Ranudo› in Stuttgart […] nicht unter einem guten Stern gestanden zu haben [scheint]; die Zürcher Festaufführung gab neuerdings die

[39] Hans Corrodi, *Neue Zürcher Zeitung*, 3. Dezember 1919.
[40] Ebd.
[41] Ebd.
[42] B., *St. Galler Tagblatt*, 1920 [o. D.].
[43] Staatsarchiv Ludwigsburg, Brief von Breitkopf & Härtel an den Intendanten Albert Kehm des Württembergischen Landestheater, 30. September 1922.
[44] Hsr., *Neue Zürcher Zeitung*, 20. April 1920.
[45] Ebd.
[46] K.N., *Basler Nachrichten*, 20. April 1919.
[47] [Anonym], *Züricher Post*, 2. Juni 1920.
[48] Ebd.

Gewissheit, dass dieses Werk seinen Weg auch durch die reichsdeutschen Bühnen machen wird».[49]

In der Folge kommt es zu einer Aufführung des *Don Ranudo* in Königsberg im Jahre 1924. Diese Darbietung führt zur unverblümten Aussage Erwin Krolls: «Das von Armin Rüger [sic] gefertigte Textbuch ist schlecht», die «frisch sprudelnde Musik ist es, die das schwache Textbuch rettet».[50] Auch Hermann Güttler urteilte harsch: «Die Oper stellt somit den traurigen Versuch dar, in unseren Zeiten den Geist eines Holberg und seiner Umgebung zu beschwören. Wie geist- und witzlos sind wir doch geworden! […] Auf der Bühne aber sah es grossenteils ebenso gedankenarm wie in Schoecks musikalischem Repositorium aus. Hier hätte eine Regie mit etwas Sinn für das Phantastische, Karikierende zweifellos die Müdigkeit des Abends bannen können.»[51]
Auch andere Stimmen geben sich kritisch: «die Musik ist an sich niemals komisch. Sie entbehrt dazu zu sehr des Charakteristischen. Z.B. hat es sich der Komponist entgehen lassen, die Aufgeblasenheit Don Ranudos musikalisch zu fassen. Dieser Mangel lässt das Werk nicht recht lebensvoll erscheinen; dass die Singstimmen nicht immer gesanglich sind, und das Orchester mehr als gewöhnlich sich mit schwierigen Partien plagen muss, verschwindet dahinter ganz».[52]
Zurück in Zürich – nun schon in der Spielzeit 1927 – wird Don Ranudo abermals ein «grosse[r], spontane[r] Erfolg» zuteil: In der Oper wird «das heitere Element durch leise mitschwingende ernsthafte Untertöne gesteigert» – eine Differenzierung von komödiantischen und tragischen Elementen in der Oper, die in Deutschland bislang kaum Beachtung fand.[53]

Eine neue Fassung der Oper anlässlich der Dresdner Festvorstellung von 1930

Im Jahre 1930 kommt es in Dresden anlässlich der Festvorstellung für den *Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* zu einer ersten Aufführung des *Don Ranudo* «in einer glücklich gekürzten zweiaktigen Fassung».[54] Schoeck selbst hat diese Kürzungen wohl eher geduldet als gewollt.[55]
Das Werk wurde in der neuen Fassung von Hans Schnoor wie folgt gewürdigt: «Aus vier Akten Ur-Ranudo hat der Komponist die zweiaktige Gestalt gewonnen, die soeben ihre erste Aufführung erlebte. Zu bedauern bleibt dies radikale Verfahren nur wegen der musikalischen Blüte, die dem Schnitt zum Opfer gefiel – nicht wegen der Komödie vom Ahnenstolz, die dabei weder dünner noch dichter, weder schlechter noch besser, sondern nur erträglich kurz wurde. Sie spielt sich jetzt in einer guten Stunde ab, stellenweise zu echtem Lustspieltempo gesteigert […]. Zwei Stücke aber bezaubern ganz und gar: das (nachkomponierte) Zwischenspiel zwischen den Akten, in dem über einer ätherischen Gitarrenmalerei der Streicher englisch Horn und Oboe schwermütig und ein wenig ironisch im Serenadenton schmachten und dann der strahlende Schlusschor. Um dieser Schönheit willen sollte jede Kulturbühne versuchen, den Don Ranudo im Spielplan zu halten, denn so wenig diese Musik unbedingt theaterverwachsen ist, so schwer lässt sie sich doch auch in einen anderen geistigen Raum verpflanzt denken».[56]
Auch andere Berichte zeigen sich von der neuen Form des *Don Ranudo* überzeugt. So etwa vom «ohrenfällig entzückend[en] Zwischenspiel», das neu zwischen die Akte getreten ist und «mit stürmischem Beifall aufgenommen» wurde.[57]
Vereinzelt wird nun auch Rüeger gelobt: «Man darf von ihm [Schoeck] erhoffen, dass er uns noch weitere erfolgreiche Spielopern schenkt, zumal ihm in Armin Rüeger ein versgewandter und geschickter Librettist zur Seite steht».[58]
Aber die neu gewonnene Begeisterung gilt vor allem der Musik: «Selbst diese zwei Akte würden kaum noch den modernen Zuhörer fesseln, wenn Schoeck nicht dazu eine ganz reizende Musik geschrieben hätte».[59]
Nunmehr wird im Werk eine «‹richtige› Lustspielmusik» verortet, Vergleiche zu Wagners

[49] dt., *Frankfurter Zeitung*, 18. Juni 1920.
[50] Erwin Kroll, *Königsberger Hartungsche Zeitung*, 17. November 1924.
[51] Hermann Güttler, *Ostpreussische Zeitung*, 18. November 1925.
[52] L. J., *Königsberger Tagesblatt*, 18. November 1924.
[53] ll., *Neue Zürcher Zeitung*, 15. Februar 1927.
[54] [Anonym], *Frankfurter Zeitung*, 3. Oktober 1930.
[55] Vgl. Hans Corrodi, *Othmar Schoeck*, S. 124.
[56] Hans Schnoor, *Dresdner Anzeiger*, 5. Oktober 1930.
[57] H. Bl., *Sächsische Staatszeitung*, 4. Oktober 1930.
[58] Ebd.
[59] [Anonym], *Münchner Neueste Nachrichten*, 7. Oktober 1930.

Musik («ohne ‹Meistersänger› […] wäre dieses Werk nicht zu denken») gab es bereits zuvor – schon 1925 schrieb Hermann Güttler im Kontext des *Don Ranudo* von Schoeck als «Wagnerianer».[60]
In Leipzig hingegen wird die Meinung Schnoors kaum geteilt. Dort heisst es: «Vielleicht überarbeitet Schoeck das Werk doch noch einmal. Es wäre nicht das erste mal, dass eine Oper erst in dritter Fassung den Erfolg an sich zwingt».[61]

Weitere Arbeiten am Werk: Schweizerische Aufführungen von 1940 bis 1956

In Bern fand 1940 eine wiederum umgearbeitete Fassung des *Don Ranudo* eine «freudige Aufnahme».[62] Das Werk «greift die alte, vieraktige, abendfüllende Fassung» auf, die Kürzung auf zwei Akte wäre «nicht zu seinem Vorteil» und «erheblich beschnitten» worden.[63] «Das Ergebnis stellt zweifelsohne ein erfreuliches und einleuchtendes Resultat dar, vom Guten das Beste herausholend, klug überdacht und wirkungsvoll herausgearbeitet».[64] Zu dieser längeren Fassung schreibt *Der Bund*, dass «Don Ranudo zu tragischer Grösse emporwächst» und «Tragik und Dämonie die mächtige Gestalt Ranudos umwittern».[65]
Zwei Jahre später wurde das Werk für das Bischofszeller Marionetten-Theater adaptiert, wobei von der früheren vieraktigen Fassung des Werks «der ganze zweite Akt im Marionettentheater weggelassen ist», wodurch «die Handlung an Konzentration» gewinnt.[66]

1951 kommt in Zürich anlässlich der Jubiläumsfeier zum Eintritt des Kantons in die Schweizerische Eidgenossenschaft eine neue Fassung auf die Bühne: Ein nunmehr «dreiaktiger Ablauf» der Oper wurde mit «herzliche[m] Beifall» quittiert.[67] «Einige Szenen wurden herausgenommen, ein neuer Schluß (für das Buffopaar) hinzukomponiert, ebenso das reizvoll spanisch daherkommende ‹Intermezzo›, das allerdings eine stimmungsfremde und nicht notwendige Retardierung vor der letzten Szene bringt. Ein Kardinalfehler wurde dabei nicht behoben: das Dominieren der tragischen Titelrolle. Das schwerfällige Textbuch von Armin Rüeger mit seinen alles deutlich und deshalb eigentlich nichtssagenden Knittelversen mußte einen dem Wort dienenden und verpflichteten Musiker wie Schoeck auf Schritt und Tritt beschweren».[68] Ein anderer Bericht erörtert den Grund für die vormalige «Zurücksetzung» der Oper «in den Mängeln des Textbuches», die durch «eine Zusammenziehung der vier Akte auf zwei, gemildert, wenn auch nicht aufgehoben» sei.[69] Das Werk habe in der «charaktervollen Selbständigkeit seiner modernen Tonsprache […] nichts Aehnliches in der Gegenwart».[70]
Don Ranudo zählte man nun laut dem *Tagesanzeiger* «zu Schoecks besten Werken» und «zu den wertvollsten Erzeugnissen des musikalischen Lustspiels überhaupt» – wohl nicht zuletzt aus einer Perspektive, die in der Musik einen reichen «Liedsegen» lobt, der allerdings «noch nichts von chemikalischer Musik, von atonalen Experimenten und zwölftönlichen Abstrusitäten» wisse.[71] Weiter schreibt dieser Bericht: «Man hat den ‹Don Ranudo› nun bereits in einer dritten Fassung kennengelernt, indem der Komponist die ursprünglich vier Akte noch weiter zusammengezogen hat, nachdem schon zuvor der als Mohrenfürst und Freier ausersehene Gemüsehändler durch den Liebhaber selber ersetzt worden ist». Diese dritte Fassung der Oper «stützt sich zur Hauptsache auf die neue, für eine Dresdener Aufführung (1930) geschaffene Fassung, sucht jedoch vernünftigerweise die damals vorgenommenen Amputationen, durch welche lebenswichtige und für die feinere psychologische Modellierung der Figuren unentbehrliche Organe des Werkkörpers betroffen worden waren, auf ein erträgliches Maß zu reduzieren, indem eine Restituierung einzelner Szenen aus der ursprünglichen, dramaturgisch vielleicht schwächeren, aber ungleich reicheren Fassung vorgenommen und mittels einer kleinen Erweiterung des letzten Schlusses die

[60] [Walter] Schrenk, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 5. Oktober 1930; Hermann Güttler, *Ostpreussische Zeitung*, 18. November 1925.
[61] Adolf Aber, *Leipziger Neueste Nachrichten*, 5. Oktober 1930.
[62] Rr., *Berner Tagblatt*, 3. Mai 1940.
[63] N., *Der Bund*, 19. April 1940, S. 5.
[64] -ss. [Kurt Joss], *Neue Berner Zeitung*, 3. Mai 1940.
[65] N., *Der Bund*, 19. April 1940, S. 1.
[66] A. R. A., *Bischofszeller Zeitung* Nr. 50, 30. April 1942; Albert Knöpfli, *[Thurgauer Zeitung]*, 2. Mai 1942.
[67] -tt. [Hermann Odermatt], *Neue Zürcher Zeitung*, 25. April 1951.
[68] ohr., *Die Tat*, 26. April 1951.
[69] C., *Volksrecht*, 28. April 1951.
[70] Ebd.
[71] fg. [Fritz Gysi], *Tages-Anzeiger*, 25. April 1951.

Einheit der Buffasphäre gesichert wurde. Die neue, quasi dreiaktige Lösung bezieht – leider nicht an der richtigen Stelle – auch die nachkomponierte, entzückende Serenade ein, die für das auf der Szene mit gutem Grund ausgesparte Liebesduett im zärtlichen Zwiegesang von Englischhorn und Oboe einen instrumentalen Ersatz bietet».[72]
Die Einbettung des Werks wird neu austariert: «Für Schoeck war die Musik Mozarts und Schuberts, aber auch die von Hugo Wolfs ‹Corregidor› ein lebendiger innerer Besitz, als er in froher Schaffenslust den ‹Don Ranudo› schrieb; aber er hat keinen Augenblick daran gedacht, die komische Oper aus dem Geiste einer ‹neuen Klassizität› zu erneuern oder sie spekulativ gegen das nachwagnersche Musikdrama auszuspielen. Er musizierte, wie er empfand, wie er aus seinem eigenen Wesen heraus musizieren mußte und wie es das Spiel forderte, das Armin Rüeger aus der musiklosen Molièreluft (die auch bei Holberg weht) heraushob, um es in eine echte Charakterkomödie zu verwandeln».[73]

1956 wurde anlässlich des 70. Geburtstags Schoecks – und in Anwesenheit des Komponisten – in St. Gallen *Don Ranudo* erneut aufgeführt. In der lokalen Presse, dem *St. Galler Tagblatt*, werden Genrefragen diskutiert: «Ist ‹Don Ranudo› eine komische Oper? Man darf diese Frage bejahen, obwohl die Oper uns nur lächeln, nicht lachen läßt. […] Schoeck betont in seinen Regieanweisungen immer wieder, daß Don Ranudo sowohl in der Gebärde wie in der Kleidung ‹durchaus ernst› darzustellen ist. […] Es wäre aber nun falsch, ins Extrem zu fallen und wiederum nur die tragische Seite an Don Ranudo zu sehen».[74] Schoeck gibt eben «der Buffooper, was der Buffooper gebührt».[75]
In der *Neuen Zürcher Zeitung* wurden (mutmasslich vom selben Autor wie der Beitrag im *St. Galler Tagblatt*) wiederum die Pole des Komischen und Tragischen hervorgehoben. *Don Ranudo* habe «durch die Fülle seines melodischen Reichtums und den Witz seiner Instrumentation den Reiz der Jugendfrische, doch fehlen auch nicht die ernsten Töne, die den zukünftigen Dramatiker, der nicht das Einmalig-Zufällige, sondern das schicksalhaft Notwendige im Menschen darstellen will».[76]

Der ernste Ton im Lustspielgewand: ein ‹Wechselspiel von Komik und Tragik›

Während in der Schweiz schon mit der Uraufführung der Stoff der Oper als «Scherz und Ernst in geschickter Mischung» aufgefasst und auch später noch die «echt[e] Tragik» im Werk benannt wurde, bleibt die Wirkung dieser dramaturgischen Synthese in Deutschland weitgehend ungerühmt.[77] Dort heisst es eher, in der Oper «verpufft der Witz, bis auf einzelne wirksame Szenen».[78] Und Rüegers Buch ist «im ganzen weder geschickt gemacht noch sehr witzig», Ranudo «als Lustspielfigur ist […] schliesslich doch wieder zu ernst angelegt».[79]
Selten einmal heisst es wie im *Stuttgarter Neuen Tagblatt* nach der deutschen Erstaufführung, dass die Figur des Don Ranudo eine «prächtige Figur für eine Buffo-Oper» ist, er «belustigt und rührt zugleich».[80] Wenn in der deutschen Presse einmal Notiz genommen wird von tragischen Untertönen in der Oper, so wird dies oft negativ gewertet: «Im ‹Ranudo› wirkt die Tragikomödie vom Adelsstolz allzu verblasst, allzu typenhaft und menschenfern.[81] Aus Leipzig heisst es, Schoeck habe «mit soviel Ernst gezeichnet, dass höchstens noch ein wenig Situationskomik übrigbleibt, und auch die hat einen sehr bitteren Beigeschmack».[82]
Die Stellung von Schoecks Werk, als «Wechselspiel von Komik und Tragik», Wagner und Mozart, Liebes- und Charakterwerk, wurde von Anfang an in der Schweizer Presse wärmer aufgenommen als im benachbarten Deutschland.[83]
Das Hadern mit der «tragischen Titelrolle» in der «Buffooper» hinderte die Aufnahme des Werkes in den Spielplan wohl mehr als die stets als lyrisch hervorgehobene Musik Schoecks.[84]
Die Umarbeitungen des Werks und namentlich die Aufführung in Dresden im Jahre 1930 brachten dem Komponisten nunmehr auch

[72] -uh. [Willi Schuh], *Neue Zürcher Zeitung*, 24. April 1951.
[73] Ebd.
[74] -ss, *St. Galler Tagblatt*, 7. Dezember 1956.
[75] Ebd.
[76] -ss., *Neue Zürcher Zeitung*, 28. Dezember 1956.
[77] Hans Rogorsch, *Neue Zürcher Zeitung*, 13. April 1919; -uh. [Willi Schuh], *Neue Zürcher Zeitung*, 24. April 1951.
[78] Oswald Kühn, *Schwäbischer Merkur*, [o. D.].
[79] W.N., [o. A.].
[80] S., *Stuttgarter Neues Tagblatt*, 27. November 1919.
[81] [Anonym], *Frankfurter Zeitung*, 3. Oktober 1930.
[82] Adolf Aber, *Leipziger Neueste Nachrichten*, 5. Oktober 1930.
[83] Georg Herbst, *Tages-Anzeiger*, 26. April 1919.
[84] ohr., *Die Tat*, 26. April 1951; -ss, *St. Galler Tagblatt*, 7. Dezember 1956.

nördlich des Rheins Lob für die «ganz reizende Musik» ein.[85] Die unterschiedliche Gewichtung von den tragischen Untertönen in der deutschen und schweizerischen Presse führte letztlich dazu, dass Erstere eher einen «passiven Don Quijote» als den «‹edle[n] Ritter› Schoecks» diagnostizierten.[86]

Die Vergleiche mit Wagner, die schon mit der Uraufführung einsetzten, steigerten sich sowohl in der Schweizer als auch in der deutschen Presse. Am deutlichsten wird 1940 *Der Bund*: «Seit Wagner ist keine Opernmusik mehr aus solcher Tiefe und mit solcher unerschöpflicher Kraft geflossen. Bei Schoeck ist, wiederum Wagner verwandt, alles von innen, vom starken Seelischen her erschaut, und aus derselben Quelle stammt, wie bei Wagner, die akustische Realisation».[87]
Die Versuche der Einordnung des Werks zwischen zwei für recht unterschiedliche Strömungen, Ideen und Musiken stehende Giganten der Musikgeschichte – Mozart und Wagner – zeigen sinnbildlich den von Gegensätzen geprägten Umgang der Presseberichte mit dem Werk. Erst gut 30 Jahre nach der Uraufführung, nach mehreren Umarbeitungen, vielen Aufführungen und wohl noch mehr lobenden und tadelnden Presseberichten heisst es 1951 in der *Neuen Zürcher Zeitung*, der Komponist «hat keinen Augenblick daran gedacht, die komische Oper aus dem Geiste einer ‹neuen Klassizität› zu erneuern oder sie spekulativ gegen das nachwagnersche Musikdrama auszuspielen. Er musizierte, wie er empfand, wie er aus seinem eigenen Wesen heraus musizieren musste».[88]

Auch Ferruccio Busoni, der einst den Anstoss zur Entstehung der Oper gab, äusserte sich über das Werk – wenn auch nicht öffentlich, so zumindest in einer Korrespondenz an Hans Huber: «‹Ein ehrlicher und braver Schweizerbub›, wie Sie ihn nennen, ist noch nicht alles, um ein Werk auf die Beine zu stellen, das in seinen Aspirationen ‹Don Quixote› und ‹Figaro› vereinen sollte und demnach und überdies nicht am Züricher See sich abspielt. […] Es ist aber sympathischer, Lortzing zu verjüngen, als Nibelungenkohl aufzuwärmen». [89] Am Vergleich mit Mozart und Wagner führte auch bei Busoni kein Weg vorbei.

[85] [Anonym], *Münchner Neueste Nachrichten*, 7. Oktober 1930.
[86] S., *Stuttgarter Neues Tagblatt*, 27. November 1919; Hans Corrodi, *Neue Zürcher Zeitung*, 3. Dezember 1919.
[87] N., *Der Bund*, 19. April 1940, S. 1.
[88] -uh. [Willi Schuh], *Neue Zürcher Zeitung*, 24. April 1951.
[89] Brief von Ferruccio Busoni an Hans Huber, 22. April 1919.

Stimmen aus der Presse: Auszüge aus Zeitungsberichten zu Othmar Schoecks *Don Ranudo* in Deutschland und in der Schweiz von 1919 bis 1956

-r.: «Othmar Schoecks neuste Oper (Uraufführung am Stadttheater in Zürich.)», *in: St. Galler Tagblatt*, April 1919 [o. D.].

«‹*Don Ranudo*›, komische Oper von *Armin Rüeger*, Musik von *Othmar Schoeck*, ist das Werk, das zurzeit den Opernspielplan Zürichs beherrscht und vor ausverkauften Häusern ungeteilten Beifall des Publikums und freudige Zustimmung aller Musikfreunde findet. Die Stellung, die der Komponist in St. Gallen als Leiter der Abonnementskonzerte einnimmt, veranlasst uns, auch hier auf das Werk hinzuweisen.

Den Text hat Rüeger, ein Freud Schoecks, in recht geschickter, oft geistreicher Form nach einer Dichtung des Dänen Holberg verfasst. […] Das ahnenstolze, voll tragikomischer Grandezza auftretende Edelmannspaar Ranudo und Olympia, der immer aufgeräumte, die Handlung beherrschende kluge Diener Pedro mit seiner kleinen Leonore, das Liebespaar Gonzalo-Maria, dann wieder die trefflichen Ensembleszenen auf dem Markte, beim Einzug des falschen Mohrenfürsten, bei der Pfändung der letzten spärlichen Reichtümer im Ahnensaal, und schliesslich bei der glücklichen Entwirrung vor der Kirche, das alles sind Momente, in denen ein melodiefroher Musiker geradezu schwelgen kann, vorausgesetzt allerdings, dass er das noch kann und seine Natürlichkeit noch nicht verloren hat in üblicher massloser Nachahmung modernster Grössen.

Und das ist es eben, was Schoeck ganz trefflich gelungen ist. Seine Musik sprudelt von natürlichem Humor und schwelgt in ungesuchter Sinnenschönheit. Nicht modernes Raffinement, vielleicht auch nicht bis in die letzte Feinheit musikalischer Theorie ausgearbeitete Kompositionskunst ist es, was einen da fesselt, wohl aber herzerquickende, geistreiche und doch überall leichtfüssige, sagen wir kurz ‹schöne› Musik. Gewiss, der Komponist kennt Strauss und Reger und weiss genau, was diesen zu verdanken ist; aber höher noch stehen ihm die von manchen Modernen nur noch so von oben herab geschätzten Meister, die Phantasie eines Berlioz, die quellenklare, leichtflüssige Schönheit Mozarts. Geht man von dem Gesamteindruck, den einem die Musik Schoecks macht, ab und dringt mehr ins Einzelne, so findet man ganze Reihen geistreicher und trefflich gelungener Momente. So vor allem die musikalische Charakterisierung des bei aller Komik doch Mitgefühl und eine gewisse Achtung erregenden Ranudos und seines immer muntern, gescheiten Dieners Pedro. Reizend sind z.B. wieder die Flötenfiguren, die das Auftreten des Gemüsehändlermohren begleiten, wie sich Schoeck überhaupt als Meister in der Behandlung der Holzbläser erweist, des Fagotts so gut wie der Flöte. Ganz vortrefflich gelungen ist auch die Ensembleszene auf dem Markt, die den kurzen Inhalt des zweiten Aktes bildet und vor Humor und Leben nur so sprüht. Dass dem Liederkomponisten Schoeck die eigentlichen Liebesduette Gonzalo-Maria Stoff zu herrlicher Cantilene geben, ist wohl selbstverständlich.

So hat man den Eindruck, dass der ‹Don Ranudo› ein Werk von bleibender Bedeutung und voller Lebensfähigkeit ist: es scheint die für unsern Geschmack etwas allzu einfach gewordene Spieloper aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts geschickt modernisiert zu haben, dabei den Schwulst gar zu modernen komischer Oper ebenso, wie die etwas akademische Akt, in der z.B. Cornelius dieses Problem auch angegriffen hat, glücklich vermieden zu haben.

Breitkopf & Härtel haben das Werk übernommen, und bereits bewerben sich erste Bühnen um das Aufführungsrecht für die nächste Saison, so dass man der Oper eine schöne Zukunft voraussagen kann. Grundbedingung dazu ist allerdings eine verständnisvolle und würdige Auffassung durch die Darsteller. Die Rollen des Ranudo sowohl, wie des Mohren dürfen nicht ins allzu Groteske oder gar Possenhafte verzogen werden. Der heitern ursprünglichen Fröhlichkeit der Musik muss die überlegene und seine Komik der Darstellung entsprechen. Das war glücklicherweise in Zürich der Fall, wo dem Werk unter dem Einfluss der Autoren eine äusserst liebevolle Einstudierung und Aufführung zuteil wurde, die ihm denn auch vollen und unbestrittenen Erfolg gebracht hat.»

S.: «‹Don Ranudo›. Komische Oper nach einer Komödie von Holberg von Armin Rüeger. Musik von Othmar Schoeck. Erstaufführung im Württ. Landestheater, Stuttgart», in: *Stuttgarter Neues Tagblatt*, 27. November 1919.

«Die Sehnsucht nach dem Musiklustspiel, nach einer neuen Form der Buffo-Oper, in der höhere literarische Werte mit den reicheren Mitteln der neuzeitlichen Kompositionstechnik allgemein verständlich und unserem Kunstempfinden entsprechend dargestellt sind, hat den jungen Schweizer Tondichter *Ottmar* [sic] *Schoeck* zu einem Stück des dänischen Klassikers der Komödie, des nordischen Molière, Holberg, geführt. Des alten ‹Hals Mikkelsen› Komödien sind als zeitüberdauernde, scharfgeschnittene Satiren eine ausgiebige Fundgrube für Opernstoffsucher. Auch der [alte] adelsstolz verschrobene Don Ranudo de Colibrados, der im Anschauen der langen Reihe seiner vornehmen Ahnen den Sinn für das reale Leben verliert, der seinem Stammbaumwahn das Glück seines Kindes opfert, der darüber zum vollkommen verarmten, aber in seinem Wahn glücklichen Narren wird, ist eine prächtige Figur für eine Buffo-Oper. Sie belustigt und rührt zugleich mit ihrer Selbsttreue in menschlicher Schwäche, die auch nach der Unschädlichmachung durch witziges Gegenspiel der anderen Lustspielfiguren bestehen bleibt. Don Ranudo und seine Gemahlin Dona Olympia weisen den von der Tochter geliebten, reichen Freier, den Grafen Gonzalo de las Minas entrüstet ab, weil seine Ahnenreihe etwas kürzer als die der Colibrados ist. Ein Diener vom Geschlechte der Figaros findet aber für die Liebenden den Ausweg aus diesem altspanischen «Gotha» und für das bankerotte Elternpaar aus der bedrohlichen Gläubigerklemme durch die Inszenierung einer Molière'schen Farce, in der ein dummer, Melonen verkaufender Mohr zu einem fabelhaft altadeligen Mohrenkönig gemacht und von Don Ranudo als ebenbürtiger Freier angenommen wird. So wird dieser milde Abkömmling des Don Quijote auch noch ein ins Adelige übersetzter Herr Jourdain. Für die lustige Enthüllung der Blamage und die glückliche Hochzeit sorgt dann, auch für sich selbst, das kecke Domestikenpaar Pedro-Figaro und Leonore-Susanne. Das ist viel Stoff für eine komische Oper. Der Textverfasser hat ihn aber leider verschnitten, die besten Stücke ungenutzt abfallen lassen, oder sie im Zusammenfügen vertauscht und verzogen. Das Kunstgewand, das er aus diesem Stoff anfertigte, umschliesst das Wesen der Bühne ebenso wenig ‹gut sitzend›, wie das der reichen lyrischen Begabung des Komponisten. Das Unwesentliche ist in der Szenenfolge zu stark ausgezogen – der zweite Akt wäre in knapperer Fassung die gegebene Schlussszene des ersten Aktes. Dass ein Textverfasser ein Liebespaar, um das die Handlung schon im ersten Akt geht, im vierten Akt zum ersten Mal zusammenkommen, in der letzten Szene, nach erfolgter Trauung erst kurz vor ihrer Liebe zusammen singen lässt, das sollte jenem so lyrisch veranlagten Musiker, als der Othmar Schoeck sich in seinen Liedern und auch hier in seinem ersten grösseren Bühnenwerk erwiesen hat, ganz unbegreiflich und unverzeihlich erscheinen. Solche Verfehlungen im textlichen Aufbau des Werkes, von denen auch noch andere weniger offensichtliche zu nennen wären, vermindern die Wirkung des Ganzen sehr bedauerlich. Bedauerlich, weil wertvoller Stoff halbvertan ist und ein musikalisch liebenswürdig angelegtes und fein organisiertes Werk infolgedessen ‹leer laufen› wird. Schoeck's Musik hat zunächst den Vorzug innerster, überzeugender Wahrhaftigkeit. Sie ist nicht behängt und überlastet mit den tonmalerischen Geistreichigkeiten und Verblüffungskünsten, unter denen schon so viele neue sogenannte Spielopern zusammenbrachen. Sie gibt sich warm und leicht melodisch an den vom Textverfasser leider nur zu knapp zugeteilten lyrischen Stellen und frisch bewegt und reizvoll gefärbt in den komisch charakterisierten, aber an dramatischen ernst streifenden Partien. Zum Nachweis der dramatischen Sendung des Tondichters gehört allerdings noch ein leckeres und temperamentvolleres Zugreifen in der Wahl der Ausdrucksmittel, eine schärfere Eigenzeichnung der führenden musikalischen Gedanken in melodischer und rhythmischer Fassung und ein breiterer Strich der kontrastreicher aufzusetzenden Stimmungsfarben im Orchesterklang. Es ist in dieser Musik alles sehr fein, lieb und lustig, aber für das Theater doch etwas zu spitz, dünn und kurzatmig. So war auch der Beifall, freundlich anregend für neue Taten, aber noch etwas zögernd, mehr der vornehm liebenswürdigen Musik, als dem Ganzen als Bühnenwerk zustimmend. […]»

Hans Corrodi: «‹Don Ranudo› in Stuttgart», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Abendausgabe), 3. Dezember 1919.

«Es ist der 26. November, kurz vor 6 Uhr abends. In der frühen, fröstelnden Novembernacht verloren liegen die breiten grossstädtischen Strassenzüge, die weitgedehnten Alleen und Teiche des Schlossgartens mit den völlig entlaubten, von Nachtnässe triefenden Kastanien und Platanen, verloren und vereinsamt stehen die königlichen Schlösser und Paläste, verloren hinter dem künstlichen See die beiden Hoftheater der ehemaligen Residenz. Durch die nur von wenigen Bogenlampen spärlich durchsetzte Dunkelheit lärmen die Tramwagen, eilen die Fussgänger dem grossen Haus des ‹Württembergischen Landestheaters› zu. Langsam füllt sich der mächtige Raum. In feierlicher Kälte empfängt er dieses Publikum; in Grau und Silber reckt er sich weit und hoch zur nachthimmelblauen Decke, dunkel und verlassen gähnt der Bühne gegenüber die leere Hofloge. Offensichtlich kein Premierenpublikum. ‹Wenn wir eine Uraufführung nicht im Abonnement herausbrächten, wäre das Theater überhaupt leer›, sagt ein Stuttgarter. Es ist ein neues Publikum, das jetzt Abend für Abend die immer gut besetzten Häuser füllt; schmollend haben sich jene Kreise zurückgezogen, welche einst dieses stolze Hoftheater mit Glanz und Pracht erfüllten und vielleicht – etwas ältere musikalische Kultur mitbrachten. […]

Sehr glücklich ist die Inszenierung des 4. Aktes: Eine kahle, arme Kirche, über deren Mittelaltar sich ein hoher Bogen wölbt, durch den das farbige, von Gold beherrschte Licht dreier Kirchenfenster hereinströmt. Weniger glücklich ist die Aufführung: aus dem absichtlich etwas gemein und schnoddrig gehaltenen Einzugsmärschlein des verkleideten äthiopischen Fürsten wird ein feierlicher Hochzeitsmarsch! Nach der Entlarvung es Gemüsemohrs fasst Gonzalo seine Maria ohne weitere Umstände am Händchen und führt sie mit eleganter Geste zum Altar in Hintergrund, ohne sich weiter um den gekränkten Vater zu kümmern, und ohne dass dieser seine Einwilligung gegeben hat! Vor seinem Dienerpaar, das allein noch die Gnade hat, ihm zuzuhören, singt Don Ranudo seine erschütternde Klage, rafft er sich auf zu stolzer Verachtung. Gonzalo und Maria kommen von der Trauung gerade noch rechtzeitig zurück, um sich von ihm verzeihen und – enterben zu lassen.

Diese völlig unzeitgemässe, unstatthafte Trauung, die nach Strichen verlangende Hilflosigkeit des Don Ranudo in dieser Hauptszene des ganzen Stückes, die peinlichen Pausen vor seinem Dienerpaar, die durch das zu wenig intensiv klingende Orchester nicht überbrückt werden, zwingen zum Endurteil, dass das Werk Schoecks und Rüegers in einem wichtigen Punkte missverstanden worden ist: es ist zu sehr als Liebes- und zu wenig als Charakterkomödie aufgefasst worden. Dieser ‹Don Ranudo›, der einen solchen äthiopischen Prinzen ernst nimmt; der von seiner eigenen Tochter verlacht wird; der hilflos stehen bleibt, während sie gegen seinen Willen getraut wird: er ist nicht er ‹edle Ritter› Schoecks.

Rasch leerten sich die Reihen des Parketts nach dem Fallen des Vorhangs, nur vereinzelte Gruppen, besonders zahlreiche auf den obersten Galerien, klatschten unermüdlich und begeistert Beifall und riefen lange nach dem nicht anwesenden Komponisten und dem Kapellmeister *Busch* – bis das Licht erlöschte. Von wenigen Einzelheiten abgesehen darf der Leistung Fritz Buschs uneingeschränktes Lob gezollt werden; das Orchester spielte sauber und exakt, klang aber etwas gedämpft und schwach infolge der grossen Vertiefung; es liess oft die nötige Intensität des Klanges vermissen. Alle Partien waren vorzüglich besetzt und einstudiert, immer wieder überraschten das herrliche Material, die gesangliche Kultur, die Klarheit der Aussprache. Wenn trotzdem das Werk nicht jenen durchschlagenden Erfolg hatte wie in Zürich, so mag neben bereits Erwähntem vor allem die kalte Grösse dieses gewaltigen Hauses Schuld sein, in der Schoecks trotz aller innern Grösse feine, gewählte, auf starke Effekte verzichtende Musik verklang.

Sämtliche Morgenblätter servieren schon am Morgen darauf dem im Urteil so vorsichtig zurückhaltenden Publikum die Kritik: einstimmig anerkennen sie Schoecks ‹sehr feine, liebe, lustige Musik›, ihren ‹hohen künstlerischen Wert›, die ‹blühende und viele Melodik›, den ‹bewundernswerten Reichtum der Harmonik›.

Ebenso einstimmig ist die Kritik der Mängel des Librettos. Erfolg wird dem anmutigen Werke gewünscht; von andern wird ihm eine günstige Prognose nicht gestellt. So stehen sich Zürich und Stuttgart letzten Endes in ihrem Urteil schroff gegenüber – nun haben Basel und Bern das Wort.»

Hans Schnoor: «Don Ranudo», in: *Dresdner Anzeiger*, 5. Oktober 1930.
«Dieses Werk, zwölf Jahre vor dem ‹Fischer› als erste ausgereifte Oper Schoecks erschienen, hat ausserhalb der Schweiz kein rechtes Glück gehabt. Busch hat den Ranudo in Stuttgart in seiner vieraktigen Urgestalt gegeben und seit dieser Zeit hat er ihm gute Musikantentreue bewahrt. Das Werk hat nun vor einem anspruchsvollen, kritischen Publikum wieder seinen Reichtum an ursprünglichen musikalischen Eingebungen bewiesen – aber zugleich auch die heitere Richtigkeit der nach Holberg gearbeiteten textlichen Vorlage Armin Ruegers. Im Musikalischen: Einfälle, denen man, unabhängig vielleicht von ihrer Beziehung zur Welt des Theatralischen, Unvergänglichkeit nachsagen möchte. Im Textbuch: Dinge, denen man im Bühnenwerk eines geistigen, tief poetisch veranlagten Menschen kaum einen Platz zuerkennen kann. Hier Blüten einer Phantasie, die unmittelbar an Cornelius erinnern – dort eine ganz unnötige Schwierigkeit im Verhältnis des Musikers zur Bühne, die sofort erhellen würde, wenn es Schoeck gelänge, für ein neues Werk den ihm gemässen Textdichter zu finden.
Aus vier Akten des Ur-Ranudo hat der Komponist die zweiaktige Gestalt gewonnen, die soeben ihre erste Aufführung erlebte. Zu bedauern bleibt dies radikale Verfahren nur wegen der musikalischen Blüte, die dem Schnitt zum Opfer fiel – nicht wegen der Komödie vom Ahnenstolz, die dabei weder dünner noch dichter, weder schlechter noch besser, sondern nur erträglich kurz wurde. Sie spielt sich jetzt in einer guten Stunden ab, stellenweise zu echtem Lustspieltempo gesteigert; nicht bloss motorisch getrieben, sondern blutvoll pulsierend. Obwohl ganze Figuren des Stückes durch die Bearbeitung verlorengingen, bleiben die alten Situationen: ein Domestikenauftritt nach dem graziösen Schema der Buffo-Oper, eine erfolglose Brautwerbung, eine Gerichtsvollzieher-Szene, eine Verkleidung, und alles das ordnend und krönend, das Happy-End. Nicht an alle Szenen und Situationen gleichmässig hat sich Schoecks Erfindungskraft verschwendet. Es sind da um Don Ranudo und Donna Olympia ein paar Solo- und Duoszenen herumkomponiert, die weder ganz theaterecht, noch ganz musikalisch wirken. Aber Kostbarkeiten wie das A-Dur-Thema der Zofe Leonore (im Duett mit Pedro), wie die Arie der Maria, das flüchtige Duett dieser beiden Frauen, das auf zungenfertigem Parlando abgespulte Finalquartett des ersten Aktes bleiben im Ohr: es sind einzigartige Zeugen für die Möglichkeit einer deutschen Musikkomödie. Zwei Stücke aber bezaubern ganz und gar: das (nachkomponierte) Zwischenspiel zwischen den Akten, in dem über einer ätherischen Gitarrenmalerei der Streicher englisch Horn und Oboe schwermütig und ein wenig ironisch im Serenadenton schmachten und dann der strahlende Schlusschor. Um dieser Schönheit willen sollte jeder Kulturbühne versuchen, den Don Ranudo im Spielplan zu halten, denn so wenig diese Musik unbedingt theaterverwachsen ist, so schwer lässt sie sich doch auch in einen anderen geistigen raum verpflanzt denken.
Fein, kultiviert, sozusagen unauffällig war auch dieses Werk aufgemacht. *Busch* liess in einem warmen und diskreten Kammerton musizieren. *Staegemann* erwies sich überlegen als Regisseur solcher auf Grazie und Humor angelegten Stücke. Wie echt und natürlich lebte da ein jedes. Nur sollte Don Ranudo nicht ausgerechnet auf ein Bild des 18. Jahrhunderts zeigen, wenn er von einem Ahnen aus Tankreds Zeiten singt. Gesanglich war alles in bester Verfassung. Aus dem Ensemble ragte eine neue Stimme hervor: der Sopran *Anneliese Riedners*, ein vorläufig noch etwas spitzer, überheller Sopran, aber sehr verheissungsvoll und mit Sicherheit in Wirkung gesetzt. Von leise tragisch umwehtem Humor der Ranudo *Plaschkes*; Prachtexemplar von einem Ahnenbild die Donna Olympia der *Jessica Koettrick*, *Schöffler* und *Liesel von Schuch* in den Rollen der Domestiken spielerisch, flink, charmant im Ausdruck, gut *Kremer* und *Böhme*, *Tessmers* Gerichtsvollzieher etwas zu karikiert.
Zu beiden Opern schuf *Fanto* Bilder und Kostüme mit dem Feingefühl des Künstlers, der auch um musikalische Dinge genau Bescheid weiss. *Brandt* zeichnete für die technische Einrichtung verantwortlich. Den Chor, der am Schluss des Ranudo das Schönste des Abends sagt, hatte *Pembaur*

einstudiert. Dem *Reichtsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* war die Festvorstellung gewidmet. Hunderte von Mitgliedern hat er nach Dresden entsandt, die nun ein strenges Kunstgericht übten. Wenn Schoeck von einem solchen Parkett warm gefeiert wurde, so zählt sein Erfolg doppelt und dreifach.»

Rr.: «Othmar Schoeck: ‹Don Ranudo›», in: *Berner Tagblatt*, 3. Mai 1940.
«Die Entstehung der Oper ‹Don Ranudo› geht auf eine im Jahre 1916 in Zürich stattgefundene Begegnung Othmar Schoecks mit Busoni zurück. Schoeck, der damals nach einem Stoff für eine Oper suchte, begeisterte sich für Busonis Vorschlag, nach den Motiven von Holbergs Komödie ‹Don Ranudo de Colibrados› eine Oper zu schaffen, ja, die Geschichte des verarmten spanischen Granden, der nichts mehr besetzt als seinen Adelsstolz, entflammte den Komponisten so sehr, dass sein Textdichter Armin *Rüeger* nur unter ständigem Druck mit dem Feuereifer Schoecks einigermassen Schritt zu halten vermochte. Damit ist auch die Erklärung für verschiedene Schwächen gegeben, die dem Textbuch unbedingt anhaften. Es fehlt an einem eigentlichen dramatischen Aufbau, und wie die Handlung, so sind auch die Charaktere der einzelnen Gestalten nur skizziert. Die Bühnenwirksamkeit wird nicht unwesentlich dadurch beeinträchtigt, dass vor der Hauptfigur des Don Ranudo selbst das Liebespaar ganz in den Hintergrund geschoben wurde. Allerdings bot das mit leichten Strichen gezeichnete Libretto dem Komponisten eine Fülle von glänzend ausgeschlüpften Möglichkeiten, die Flächen mit Klang auszufüllen und mit der Sprache der Musik jede einzelne Figur mit wahrer Meisterschaft zu charakterisieren.
Die in allen Teilen wohlvorbereitete Aufführung des Werks in seiner ursprünglichen Form von vier Aufzügen – für die Dresdner Aufführung im Jahre 1930 schuf Schoeck eine neue, gekürzte Fassung, die auch in Bern zur Aufführung kam – fand eine freudige Aufnahme. Kurt *Rothenbühler* betreute das musikalische Geschehen mit grosser Sicherheit, sowohl die Fülle reizvoller Melodien als auch den Zauber der geistreichen Instrumentation zu voller Geltung bringen lassend. Für die geschmackvolle Inszenierung und die das Buffomässige betonende Regie zeichnete Otto *Ackermann*. Die Volkszenen, so vor allem das fröhliche Treiben auf dem Markte, wusste er geschickt in den hübschen Rahmen der von Heinrich Müller geschaffenen, klar aufgebauten Dekorationen hineinzustellen.
Auch über die Besetzung der Rollen kann nur Erfreuliches gesagt werden. […]
Das Publikum bedankte sich für den genussreichen Abend mit herzlichem Beifall und zum Schluss ging über den Künstlern und dem Komponisten ein wahrer Blumenregen nieder.»

-ss. [Kurt Joss]: «Don Ranudo», in: *Neue Berner Zeitung*, 3. Mai 1940.
«Nach mancherlei Fährnissen, durch Krankheitsfälle, technische Umbesetzungen usw. bedingt, ja selbst nach einer gründlichen Aufpolierung des Werkes selber, ist nun endlich, gute zwei Jahre später als ehedem vorgesehen, das längst überfällige Schifflein mit der komischen Oper ‹Don Ranudo› von Othmar Schoeck glücklich im Berner Theaterhafen eingelaufen. So sind wir diese Saison also auch auf dem Gebiete der Bühnenmusik grossen Stiles zu einem Schweizerwerk gekommen, das uns prinzipiell und im besonderen sehr willkommen sein soll, beweis dafür, dass das einheimische Kulturschaffen im Berner Stadttheater systematisch gefördert wird.
Othmar Schoeck hat mit seinem ‹Ranudo› sehr wechselfällige Schicksale erfahren. Nach einem ganz improvisierten Vorschlag im Gespräch mit Ferruccio Busoni als Funke zu Schoeck übergesprungen, der Komödie von Ludwig Holberg entnommen, schuf zunächst Armin Rüeger, Schoecks getreuer Librettist und einstiger Schulfreund, einen Vierakter, der sich um den adelsstolzen, närrischen und wahnumfangenen spanischen granden Don Ranudo de Vollibrados dreht. In bitterster Armut lebend, aber eingedenk der glorreichen Tradition seines hyperblauen Blutes, verweigert er seine Tochter Maria einem erfreulich begüterten jungen Manne, weil dieser nicht über den nämlichen gigantischen Stammbaum verfügt.

Indessen gelingt es dank einer ulkigen Intrige mit einem falschen Mohrenprinzen, den Alten zu düpieren und das von den Liebenden ersehnte Ziel zu erreichen. Dieses Geschehen ist ungemein reich an allerlei ergötzlichen Zwischenfällen, an Ueberraschungen und komischen Situationen, aus denen sich die Zentralfigur des Ranudo gleich einem vorsintflutlichen Fossil, unberührt vom Zeitgeschehen, prinzipientreu, verschroben, aber unheimlich konsequent, in geradezu tragischer Grösse heraushebt. Die Uraufführung erfolgte in Zürich anno 1919, doch entschlossen sich die Autoren, das Werk einer nachträglichen wesentlichen Kürzung und Umarbeitung zu unterziehen, in welcher Form es 1930 anlässlich der Tagung des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, zusammen mit dem ‹Fischer und siner Frau›, als abendfüllend gegeben ward. Aber auch hierdurch liessen sich gewisse dramaturgische Mängel und Lücken in der psychologischen Führung nicht überdecken. ‹Don Ranudo›, im innersten Wesen dem breiteren Publikum kaum ohne weiteres erschlossen, fand in seiner schwankenden bühnenmässigen Gestaltung geteilte Aufnahme, trotzdem Schoecks Musik auch hier im Lyrischen unerhört reich, im Charakteristischen unerschöpflich an frappanten Einfällen, im Herausheben der entscheidenden Akzente äusserst klar ist.
Nun hat also neuerdings eine Umarbeitung stattgefunden, und zwar so, dass die erste Form, der Vierkater, berücksichtigt wurde, mit Kürzungen, Ergänzungen, Umteilungen und andern kleinern Abänderungen versehen. Das Ergebnis stellt zweifelsohne ein erfreuliches und einleuchtendes Resultat dar, vom Guten das Beste herausholend, klug überdacht und wirkungsvoll herausgearbeitet. Man konstatiert erneut, über welch geniale Einfälle Othmar Schoeck hier verfügt, wie er es versteht, durch kleine kaum bewusst bemerkbare Linienzeichnungen stets das Wesentliche einer inneren und äusseren Situation zu treffen, wie die Sprache dieses ursprungshaften Lyrikers in nie ermüdender Leuchtkraft und Innigkeit das Liebeserleben schildert, wie sein gesunder Humor und seine warme Menschlichkeit den schrulligen Ranudo und seine aufgeblasene Gattin Olympia Wirklichkeit werden lässt, – eine komische Oper, die in allen Teilen, auch bezüglich der stets klaren Instrumentation, sogleich anspricht und musikalisch das Publikum fesselt.
Man hat uns am Dienstag eine Neueinstudierung des ‹Don Ranudo› im Stadttheater dargeboten, die für Schoeck und die Aufführungen selber höchste künstlerische Potenzen aufwies. In Anwesenheit des begeistert gefeierten Komponisten sowie prominenter künstlerischer Gäste nahm der Abend ein festliches Gepräge an und dokumentierte sehr eindringlich Eigenart und Leistungsniveau des schweizerischen Kunstschaffens. […].
Werk und Wiedergabe ernteten lebhaften Beifall und prachtvolle Blumenspenden, die den Dank der zahlreichen Zuhörerschaft nachdrücklichst bekundet haben.»

-uh. [Willi Schuh]: «Schweizer Werke im Stadttheater. Schoecks ‹Don Ranudo› (21. April)», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), 24. April 1951.
«Opern pflegen um vieles rascher zu altern als Instrumentalwerke. Wie mancher Schweizer Komponist, der sein Herzblut für eine Oper gegeben, wünschte sich eine Opernmühle nach der Art von Paul Burkhards Weibermühle, damit die gealterte Schöne verjüngt auferstünde! Zu den ganz wenigen, die auf eine solche Wunderkur verzichten können, gehört *Othmar Schoecks* erste ‹Volloper›, sein ‹Don Ranudo›, der die gefährliche Schwelle des dreißigsten Lebensjahres bereits überschritten hat. Gerade diese komische Oper, die in der großartigen Charakterfigur des Titelhelden ans Tragische rührt, ohne daß darum das Gefäß der Buffaoper gesprengt würde, ist erstaunlich jung geblieben. Sie ist es vor allem in ihrer quellfrischen und klaren Musik, in der alle guten Geister seelenvoller Melodik, charakteristischer und humorgesegneter Rhythmik und ausdrucksvoller Harmonik einander ein Stelldichein zu geben scheinen. Für Schoeck war die Musik Mozarts und Schuberts, aber auch die von Hugo Wolfs ‹Corregidor› ein lebendiger innerer Besitz, als er in froher Schaffenslust den ‹Don Ranudo› schrieb; aber er hat keinen Augenblick daran gedacht, die komische Oper aus dem Geiste einer ‹neuen Klassizität› zu erneuern oder sie spekulativ gegen das nachwagnersche Musikdrama auszuspielen. Er musizierte, wie er empfand, wie er aus seinem eigenen Wesen heraus musizieren mußte und wie es

das Spiel forderte, das Armin Rüeger aus der musiklosen Molièreluft (die auch bei Holberg weht) heraushob, um es in eine echte Charakterkomödie zu verwandeln. Aus den mit dem Blick der Liebe umfangenen Figuren dieses Spiels, die zum Teil individuelle, zum Teil typische Züge besitzen, ist seiner Komödienmusik das Beste zugeströmt. Wenn sich Schoeck mit dem ‹Don Ranudo› auf andere Wege begab, als er sie im Lied zu beschreiten gewohnt war, so waren es doch auch hier in erster Linie die Sänger, an die er dachte: ihnen hat er das Wesentliche in dem Mund gelegt und eine echte Singoper geschaffen. In der von ‹urweltlichen Schauern› durchbebten großen Mantelszene des spanischen Granden bleibt so gut wie in den prickelnden Buffogesängen Pedros, des neuen (mit ganz persönlichen Zügen ausgestatteten) Figaro, und wie in den lyrisch-expressiven Ariosi der Liebenden und den köstlichen Ensemblesätzen dem Vokalen der Vorrang gewahrt. Und überall ist Schoeck auch sorgsam darauf bedacht gewesen, die treffsicher formulierten Pointen des Rüegerschen Vers-Librettos durch den Sängermund zur Geltung zu bringen.

Die Wiederaufnahme der charaktervollen und urlebendigen heitern Oper, deren tiefste Werte in der Echtheit und Reinheit des musikalischen Empfindens liegen, stützt sich zur Hauptsache auf die neue, für eine Dresdener Aufführung (1930) geschaffene Fassung, sucht jedoch vernünftigerweise die damals vorgenommenen Amputationen, durch welche lebenswichtige und für die feinere psychologische Modellierung der Figuren unentbehrliche Organe des Werkkörpers betroffene worden waren, auf ein erträgliches Maß zu reduzieren, indem eine Restituierung einzelner Szenen aus der ursprünglichen, dramaturgisch vielleicht schwächeren, aber ungleich reicheren Fassung vorgenommen und mittels einer kleinen Erweiterung des letzten Schlusses die Einheit der Buffasphäre gesichert wurde. Die neue, quasi dreiaktige Lösung bezieht – leider nicht an der richtigen Stelle – auch die nachkomponierte, entzückende Serenade ein, die für das auf der Szene mit gutem Grund ausgesparte Liebesduett im zärtlichen Zwiegesang von Englischhorn und Oboe einen instrumentalen Ersatz bietet.

Robert F. Denzler, der vor 32 Jahren an der gleichen Stelle schon die Uraufführung geleitet hat, wußte die musikalische Komödie überlegen zu führen und aus der Buffasphäre mit voller Sicherheit hinüberzuwechseln in die von echter Tragik umwitterte Seelenwelt des einsam in eine neue (in ihm nur einen Narren erblickende) Zeit hereinragenden Letzten der Colibrados. […]

Der Komponist und seine Helfer im Orchester, auf und hinter der Szene durften sich eines großen, ehrlichen und herzlichen Erfolges *freuen*.»

Pressespiegel von ausgewählten Berichten zu Othmar Schoecks *Don Ranudo* op. 27 in Deutschland und in der Schweiz von 1919 bis 1956
Redaktion: Giulio Biaggini

Die Presseberichte werden zitiert nach den gesammelten Ausschnitten aus der Tagespresse aus Othmar Schoecks Nachlass in der Zentralbibliothek Zürich unter der Signatur *Mus OSG: Cbc.*

1919

[Anonym]: «Vom Literarischen Klub und von Othmar Schoecks neuer Oper», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Mittagsausgabe), 8. April 1919.

Rogorsch, Hans: «Don Ranudo. Komische Oper von Othmar Schoeck», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), 14. April 1919.

Rogorsch, Hans: «Zur Aufführung von Othmar Schoecks ‹Don Ranudo›», in: *Mitteilungen des Zürcher Stadttheaters* Nr. 185, 16. April 1919, S. 2–3.

-r.: «Othmar Schoecks neuste Oper (Uraufführung am Stadttheater in Zürich)», in: *St. Galler Tagblatt*, April 1919.

Herbst, Georg: «Stadttheater», in: *Tages-Anzeiger*, 17. April [1919].

[Anonym]: «Das Textbuch des ‹Don Ranudo›», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 19. April 1919.

Hsr. [Haeser]: «Lokales. Stadttheater», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Mittagsausgabe), 17. April 1919.

Hsr. [Haeser]: «Stadttheater: ‹Don Ranudo› (Uraufführung. – 16. April)», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), 19. April 1919.

K.N.: «Don Ranudo. Komische Oper von Othmar Schoeck. Uraufführung am Stadttheater in Zürich. Mittwoch, 16. April 1919», in: *Basler Nachrichten*, 20. April 1919.

F.G.: «Don Ranudo», in: *Der Bund* (Morgenausgabe), 23. April 1919, S. 1.

Herbst, Georg: «Theater und Konzerte. Stadttheater. Uraufführung: ‹Don Ranudo›», in: *Tages-Anzeiger*, 26. April 1919.

Fehr, Max: «‹Die maskierte Werbung›, eine Glosse zum Textbuch des ‹Don Ranudo›», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 22. Mai 1919. **(zitiert)**

H.C. [Hans Corrodi]: «Nochmals das Textbuch des ‹Don Ranudo›», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 12. Juni 1919. **(zitiert)**

I.S.: «‹Holberg› som Operatekst», in: *[o. A.]*, 13. Juni 1919.

[Anonym]: [Ohne Titel], in: *Mitteilungen über Bühnenwerke der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig* Nr. 11, Oktober 1919, S. 1.

Knoepfel, Robert: «‹Don Ranudo›. Komische Oper von Othmar Schoeck», in: *St. Galler Tagblatt*, November 1919 [o. D.].

[Anonym]: «Landestheater. ‹Don Ranudo›, komische Oper in vier Akten von Othmar Schoeck», in: *Schwäbische Tagwacht*, 27. November 1919.

Eisenmann, Alexander: «Württ. Landestheater. Don Ranudo. Komische Oper von Othmar Schöck [sic]. Erstaufführung in Deutschland», in: *Württemberger Zeitung*, 27. November 1919.

S.: «‹Don Ranudo›. Komische Oper nach einer Komödie von Holberg von Armin Rüeger. Musik von Othmar Schoeck. Erstaufführung im Württ. Landestheater, Stuttgart», in: *Stuttgarter Neues Tagblatt*, 27. November 1919.

Kühn, Oswald: «Deutsche Uraufführung: ‹Don Ranudo› von Othmar Schoeck», in: *Schwäbischer Merkur*, 27. November 1919.

H.: «Don Ranudo. Komische Oper in vier Aufzügen von Othmar Schoeck (Erstaufführung für Deutschland am Württembergischen Landestheater in Stuttgart)», in: *München-Augsburger Abendzeitung*, 2. Dezember 1919.

Corrodi, Hans: «‹Don Ranudo› in Stuttgart», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Abendausgabe), 3. Dezember 1919. **(zitiert)**

Kühn, Oswald: «Stuttgarter Brief», in: *Neckar-Zeitung*, 6. Dezember 1919.

W.N.: «Württ. Landestheater: Don Ranudo. Oper von O. Schoeck (Reichsdeutsche Uraufführung)», in: *[o. A.],* [o. D.].

1920 – 1929

B.: «Kleine Chronik des Tages. Othmar Schoecks ‹Don Ranudo in Bern›», in: *St. Galler Tagblatt*, 1920 [o. D.].

[Anonym]: *Othmar Schoeck. Don Ranudo. Das Wandbild. Erwin und Elmire. Auszug aus den Berichten der Presse*. Leipzig und Berlin: Breitkopf & Härtel 1920.

nz.: «Theater und Konzerte», in: *Tages-Anzeiger*, 20. April 1920.

Hsr. [Haeser]: «Stadttheater: Drittes und viertes Gastspiel Jadlowker (15. und 18. April), ‹Don Ranudo› (16. April); ‹Der Künstlerpreis› (18. April)», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Abendausgabe), 20. April 1920.

K. S.: «Das Schweizerische Tonkünstlerfest. Die Aufführungen im Stadttheater», in: *Züricher Post*, 2. Juni 1920.

[Anonym]: [Ohne Titel], in: *Tages-Anzeiger*, 2. Juni 1920.

dt.: «Musik in Zürich», in: *Frankfurter Zeitung*, 18. Juni 1920.

Nagel, W[illibald]: «O. Schoeck: ‹Don Ranudo›. Komische Oper in vier Akten. Reichsdeutsche Uraufführung in Stuttgart am 25. November», in: *Neue Musik-Zeitung* 41 (1920), S. 96–97.

Kroll, Erwin: «Komische Oper. Othmar Schoeck: ‹Don Ranudo›», in: *Königsberger Hartungsche Zeitung*, 17. November 1924.

O.B..: «Komische Oper. Don Ranudo», in: *Unterhaltungs-Beilage der Königsberger Allgemeinen Zeitung*, 17. November 1924.

L.J.: «Komische Oper: ‹Don Ranudo›», in: *Königsberger Tagesblatt*, 18. November 1924.

Güttler, Hermann: «Don Ranudo. Komische Oper von Ottmar [sic] Schoeck», in: *Ostpreußische Zeitung*, 18. November 1925.

[Anonym]: «Stadttheater», in: *Züricher Post*, Februar 1927 [o. D.].

ll.: «Stadttheater. ‹Don Ranudo.› Von Othmar Schoeck (13. Februar.)», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), 15. Februar 1927.

Isler, Ernst: «Von Othmar Schoeck's dramatischer Sendung und den Pflichten der Schweizerbühnen,» in: *Zürcher Theaterblatt*, 12.–18. Februar 1927, S. 3–7.

[Anonym]: «Theater und Konzerte. ‹Don Ranudo›, Oper in vier Akten von Othmar Schoeck», in: *St. Galler Tagblatt*, 19. März 1927, S. 3.

1930 – 1939

[Anonym]: [Ohne Titel], in: *Frankfurter Zeitung*, 3. Oktober 1930.

H. Bl.: [Ohne Titel], in: *Sächsische Staatszeitung*, 4. Oktober 1930.

Köppen, Franz: «Don Ranudo», in: *Berliner Börsenzeitung*, 4. Oktober 1930.

Schnoor, Hans: «Don Ranudo», in: *Dresdner Anzeiger*, 5. Oktober 1930. **(zitiert)**

Schrenk, [Walter]: [Ohne Titel], in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 5. Oktober 1930.

Aber, Adolf: [Ohne Titel], in: *Leipziger Neueste Nachrichten*, 5. Oktober 1930.

[Anonym]: [Ohne Titel], in: *Berliner Börsenzeitung*, 5. Oktober 1930.

[Anonym]: «Zwei Opern. Schoeck-Uraufführungen in Dresden», in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 7. Oktober 1930.

[Anonym]: [Ohne Titel], in: *Neue Zürcher Zeitung*, 9. Dezember 1931.

1940 – 1949

Pfister, O.: «Eine Lebensrettung», in: *Am häuslichen Herd. Schweizerische illustrierte Monatsschrift* 44/16 (1940–1941), S. 383–384.

N.: «Stadt Bern. Stadttheater», in: *Der Bund*, 19. April 1940, S. 1.

H. G.: «‹Don Ranudo› Neueinstudierung im Stadttheater», in: *Der Bund* Nr. 202, 2. Mai 1940, S. 1.

Rr.: «Othmar Schoeck: ‹Don Ranudo›», in: *Berner Tagblatt*, 3. Mai 1940. **(zitiert)**

-ss. [Kurt Joss]: «Don Ranudo», in: *Neue Berner Zeitung* Nr. 103, 3. Mai 1940.

A. R. A.: «Gedanken zur Aufführung des ‹Don Ranudo› durch das Bischofszeller Marionetten-Theater», in: *Bischofszeller Zeitung* Nr. 50, 30. April 1942.

Albert Knöpfli: «Eine Uraufführung in Bischofszell», in: *[Thurgauer Zeitung]*, 2. Mai 1942.

1950 – 1956

-uh. [Willi Schuh]: «Schweizer Werke im Stadttheater. Schoecks ‹Don Ranudo› (21. April)», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), 24. April 1951. **(zitiert)**

fg. [Fritz Gysi]: «‹Don Ranudo› und ‹Die Weibermühle›». Festaufführung im Stadttheater», in: *Tages-Anzeiger*, 25. April 1951.

-tt. [Odermatt, Hermann]: «Othmar Schoeck: ‹Don Ranudo›», *Neue Zürcher Nachrichten*, 25. April 1951.

ohr.: «Festvorstellung zur 600-Jahrfeier», in: *Die Tat*, 26. April 1951.

C.: «Stadttheater: ‹Don Ranudo› / ‹Die Weibermühle›», in: *Volksrecht*, 28. April 1951.

-ss.: «Othmar Schoecks ‹Don Ranudo› im Stadttheater», in: *St. Galler Tagblatt*, 7. Dezember 1956.

-ss.: «Schoecks ‹Don Ranudo› in St. Gallen», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), 28. Dezember 1956.

nw.: «Einführungsmatinee zu Othmar Schoecks ‹Don Ranudo›», in: *St. Galler Tagblatt*, 5. Dezember 1956.

Weiteres

[Anonym]: «Lokale Chronik», in: *Der Bund*, 12. September 1972.

Brief von Ferruccio Busoni an Hans Huber, 22. April 1919; Universitätsbibliothek Basel, *Sign. NL 30 : 22:A-H:16*, Transkription nach Busoni Nachlass, <https://busoni-nachlass.org/de/Korrespondenz/E010002/D0100218.html> [letzter Zugriff: 30. August 2024].

Korrespondenz mit dem Württembergischen Landestheater, Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg, Hof-/Staatstheater Stuttgart, Aufführungsakten, *Sign. E 18 VIII Bü 20.*

Bibliographie

Corrodi, Hans: *Othmar Schoeck. Eine Monographie*. [2. erweiterte Aufl.], Frauenfeld/Leipzig: Huber 1936.

Lütolf, Max: «Schoeck, Othmar», in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16481> [letzter Zugriff: 30. August 2024].

Schoeck, Alvaro; Walton, Chris (Hrsg.): *Drama und Oper. Armin Rüeger – Librettist und Freund von Othmar Schoeck.* Begleitbuch zum Othmar Schoeck Festival 2022. Steinen: Müsigricht 2022.

Walton, Chris: *Othmar Schoeck. Life and Works.* Rochester: University of Rochester Press 2009.

Penthesilea op. 39: Schoeck zwischen Lyrik und Dramatik, zwischen Oper und Melodram

Yamina Wehrli

Penthesilea, die Königin der Amazonen, steht im Kampfe gegen die Griechen dem Helden Achilles gegenüber. Achilles, der für sie entflammt ist, gewinnt im Gefecht die Oberhand und überwältigt Penthesilea. Er will die Königin jedoch für sich gewinnen und mimt daher seine eigene Niederlage, denn nach Amazonen-Gesetz dürfen die Kriegerinnen nur mit besiegten Männern ein Liebesverhältnis eingehen. Penthesilea verliebt sich nun ebenfalls und will den vermeintlich Gefangenen in ihre Heimat führen. Als die Amazone jedoch herausfindet, dass der Kampf nach wie vor andauert und sie getäuscht wurde, schwenkt ihre Liebe in Hass um. Achilles erkennt die Gefahr nicht und nähert sich ihr bei einem zweiten Kampf unbewaffnet. Sie trifft ihn mit einem Pfeil und zerfleischt den griechischen Helden in einem Moment des Wahnsinns. Als sie ihre Tat realisiert, verzweifelt sie und stirbt an einem gebrochenen Herzen.

Othmar Schoeck vertonte mit *Penthesilea* das Trauerspiel Heinrich von Kleists über diesen Stoff, kürzte die Handlung allerdings auf wenige Hauptszenen zusammen. Die ersten Arbeiten am Textbuch nahm der Komponist in den Jahren 1923–25 auf. Uraufgeführt wurde der Einakter am 8. Januar 1927 in der Staatsoper Dresden, einer für Schoecks internationale Rezeption wichtigen Bühne, wo auch andere Uraufführungen stattfanden – 1930 erklang erstmals *Vom Fischer un syner Fru*, 1937 folgte schliesslich die Uraufführung der *Massimilla Doni*.

Die Produktion von *Penthesilea* erwies sich als überaus kostspielige Angelegenheit: Die tragende finanzielle Unterstützung leistete Werner Reinhart: Zwecks Realisierung der Bühnenwerke des Komponisten stellte er dem Verleger von *Penthesilea* einen grossen Beitrag aus, von welchem die Hälfte allerdings bereits für die Uraufführung des Einakters gebraucht wurde.[1] Schoeck arbeitete das Werk aufgrund einer – aus seiner Sicht – nur mittelmässigen Aufnahme bei den Kritikern und einer öffentlichen «Überspielung» durch andere Uraufführungen zeitgenössischer Bühnenwerke nochmals um. Die Schweizer Erstaufführung fand schliesslich rund ein Jahr später, am 15. Mai 1928, im Zürcher Stadttheater – dem heutigen Opernhaus – statt.[2] Auch in den darauffolgenden Jahren wurde das Werk immer wieder inszeniert.[3]

Ob Schoecks Vertonung des Dramas von 1808 als Reaktion auf seine Trennung von der Pianistin Mary de Senger zu verstehen ist, kann mit Blick auf die Thematik der Oper als Idee in Betracht gezogen werden. [4] Den «Kampf der Geschlechter» trug Schoeck mit der Geschichte um die Amazonenkönigin und den griechischen Helden zusätzlich mit einem schwierigen literarischen Text aus, der ein Faszinosum für verschiedene Kunstformen darstellte.

Penthesilea war damals auch bereits mehrfach musikalisch aufgegriffen worden: Die symphonische Dichtung *Penthesilea* von Hugo Wolf (1886), das *symphonische Vorspiel zu H. von Kleists Penthesilea* op. 50 von Felix Draeseke (1890) oder Karl Goldmarks *Ouvertüre zu Penthesilea* op. 31

[1] Vgl. Peter Sulzer, *Zehn Komponisten*, S. 347–348.
[2] Vgl. Chris Walton, *Life and works*, S. 153.
[3] In diesem Beitrag und dem Pressespiegel werden lediglich die Inszenierungen besprochen, die noch zu Schoecks Lebzeiten und in seinem Todesjahr 1957 stattgefunden haben.
[4] Vgl. Chris Walton, *Life and works*, S. 129.

(1898/99) sind nur drei der zahlreichen Beispiele.[5]
Die Rezensionen zu Schoecks *Penthesilea* ermöglichen einen Blick darauf, wie über eine Oper als profilierende – und gerade auch im 20. Jahrhundert von Versuchen der ästhetisch-kompositorischen Neuordnung geprägte – Gattung bei einem bekannten Komponisten in der breiteren Öffentlichkeit gedacht wurde. Die Beurteilungen der einzelnen Kritiker fällt dabei höchst gemischt aus.
Die nachfolgend besprochenen Rezensionen stammen mehrheitlich aus der Sammlung von Hans Corrodi, der sich als akribischer Nachlassverwalter von Othmar Schoeck einen Namen gemacht hat. Trotz seiner Tendenz, in der eigenen schriftstellerisch-journalistischen Tätigkeit den Komponisten als Person und in seinem Schaffen ins Geniehafte zu stilisieren, macht die augenscheinliche Ausgewogenheit der gesammelten Rezensionen seine Arbeit zu einem wichtigen Quellenfundus.[6]

Penthesilea – ein Sonderfall in mancher Hinsicht

In zahlreichen Zeitungen und Zeitschriften des deutschsprachigen Raums wurden die Aufführungen und das Werk ausführlich besprochen: In der Schweiz finden sich neben täglich erscheinenden Zeitungen – dazu gehören unter anderem die *Neue Zürcher Zeitung*, die *Basler Nachrichten* oder die Berner Zeitung *Der Bund* – gehäuft auch Kritiken in Fachzeitschriften wie der *Schweizerischen Musikzeitung*. Auch in Anzeigern, Fremdenblättern sowie diversen musikwissenschaftlichen Zeitschriften aus Deutschland wie der reputablen *Signale für die Musikalischen Welt* wurde das Werk immer wieder thematisiert. Die Kritiken erstrecken sich schliesslich auch in den österreichischen sowie in vereinzelten Fällen in den französisch- und englischsprachigen Raum.
Dass das Werk auf breites Interesse stiess, zeigt sich an den Besprechungen auch durch damals tonangebende Personen wie Ernst Isler, Willi Schuh, Ludwig Misch, Wilhelm Merian oder Hans Heinz Stuckenschmidt. Dazu gesellt sich eine Fülle von Berichten aus der Feder von Hans Corrodi.
Wenig erstaunlich ist dabei, dass neben der Uraufführung in Dresden und der Erstaufführung in der Schweiz besonders auch die Inszenierung während des Musikvereinsfestes 1932 weitreichende Beachtung fand. Ferner wurde die Aufführung in Stuttgart 1957 mit einigen Artikeln bedacht, was auf eine vermehrte Rezeption der Werke des Komponisten kurz nach dessen Tod zurückzuführen sein kann.
Bei Betrachtung der gesammelten Rezensionen ist zunächst ersichtlich, dass das Werk als Spezialfall im Schaffen des Komponisten betrachtet wurde: Radikale Kürzungen der textlichen Vorlage wurden ebenso besprochen wie das spezielle Verhältnis von gesprochenen Textpassagen und Musik sowie die ungewohnte Orchestration – vier Soloviolinen spielen gemeinsam mit zwei Pianos, zahlreichen Klarinetten und einem extensiven Perkussionsapparat, um nur einige Instrumente der Besetzung zu nennen. Die Feststellung einer ungewohnten, an Stellen auch polytonalen Harmonik wirkt zudem als Bestätigung für viele Rezipienten, dass Schoeck mit diesem Werk nun ebenfalls zur «musikalischen Moderne» gehöre. [7] Die dichterische Vorlage an sich wurde gleichermassen als grundlegend moderner Text verstanden, der ähnlich der *Elektra* von Richard Strauss nach Hugo von Hofmannsthal den Blick auf psychologisch extreme bis hin zu pathologischen Phänomenen lenkt – Schoeck sprach sich trotz des quasi-kannibalistischen Anfalls der Titelheldin aber gerade gegen ein Psychologisieren des Dramas aus. Einige Rezensenten erkannten dieses moderne, psychologisierende Moment der Oper an und lobten sie entsprechend, während andere sich dagegen aussprachen.[8]
Die Rezensionen zu *Penthesilea* fallen über die Jahre hinweg also im Wesentlichen gemischt aus. Im Kontext der Presserezeption der Werke Schoecks liessen sich dennoch auch in Bezug auf *Penthesilea* Konstanten in der Besprechung des Einakters feststellen. Diese sollen im Folgenden an einigen Beispielen erläutert werden.
Im Allgemeinen entpuppen sich gewisse Autoren als regelrechte Verehrer des Schweizer

[5] Kleists *Penthesilea* stellte auch für andere Kunstformen eine interessante Vorlage dar: Max Slevogt machte die Titelfigur zum Subjekt einer Lithographie (1906) und Oskar Kokoschka präsentierte 1970 zehn Radierungen zur Geschichte. Das Projekt einer Filmversion von der umstrittenen Regisseurin Leni Riefenstahl wurde nicht realisiert. Vgl. Peter Palmer, «Schoeck's ‹Penthesilea›», S. 19.
[6] Der Nachlass befindet sich in der Zentralbibliothek Zürich, *Sign. Mus OSG: Cba.5, op. 39*.
[7] Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, «Das ‹Wesentliche›», S. 268.
[8] Ders., S. 270–271.

Komponisten, die dessen Einakter in den höchsten Tönen lobten, während andere grundlegende Kritik an Schoeck als Bühnendramatiker äusserten: So stellt die Schwierigkeit bei der Bestimmung der Gattung des Werks immer wieder einen essenziellen Kritikpunk in den Rezensionen dar.

Die dramatische Textvorlage legt aus heutiger Sicht zunächst einmal nahe, von einer Literaturoper zu sprechen.[9] Diese definiert sich als musikalisches Bühnenwerk auf Grundlage eines dramatischen oder epischen Textes, das in seinen sprachlichen Grundzügen als Vorlage noch klar erkennbar bleibt. Der Begriff verweist dabei auf eine kompositorische Praxis, die zwar nicht erst im 20. Jahrhundert aufkam, mit Blick auf Beispiele wie Claude Debussys *Pelléas et Mélisande* (1902), Richard Strauss' *Salome* (1905) und *Elektra* (1909) oder auch Alban Bergs *Wozzeck* (1925) jedoch eine vergleichsweise ‹junge› Opernform darstellt.[10]

Die Kritiker der Zwischenkriegszeit schrieben vor dem Hintergrund vielfältiger Versuche von Komponisten, die bisherigen Grenzen musiktheatralischer Werke auszutesten. Durch den experimentellen Umgang mit ironischer Verfremdung und Distanz vom Bühnengeschehen oder durch Einsatz von Unterhaltungsmusik und weiteren Kompositionsmethoden versuchten viele Kunstschaffende, die bekannten Formen des Musiktheaters, die aus ihrer Sicht als überholt galten, zu überwinden.[11] Dass Schoeck nun auch bei seinem op. 39 eine offensichtliche Experimentierfreudigkeit an den Tag legte und mit höchst akzentuierten Klängen oder mit örtlicher Verschiebung der Musik in den Vorder- und Hintergrund komponierte, dürfte die stilistische Einordnung erschwert haben.[12] An zeitgenössischen Kritikern ging die Frage nach den grösseren kompositorischen Tendenzen der Zwischenkriegszeit jedenfalls nicht vorbei: So beobachtete Adolf Aber eine «Häufung der Fälle, in denen zeitgenössische Komponisten zu bedeutenden Werken der dramatischen Dichtkunst greifen und sie der Oper zu gewinnen versuchen».[13]

Während Franz Köppen in diesem Zusammenhang zur Uraufführung noch die Frage stellte, wie man die «‹Penthesilea›-Komposition rubrizieren» solle, war die Rezension des Musikkritikers und Komponisten Heinz Pringsheim auch Jahre später deutlich schärfer: Das Werk bezeichnete er als unerfreulichen Zwitter zwischen Oper und Melodram.[14] Andere Rezensenten blieben der Verbindung von instrumentalen Passagen mit deklamierter Sprache oder rein gesprochenen Abschnitten – die *Penthesilea* hat damit tatsächlich melodramatische Abschnitte – gegenüber neutral. Als Beispiel wäre hierbei die Betrachtung von Fritz Gysi – seinerzeit Titularprofessor an der Universität Zürich – in der *Neuen Zeitschrift für Musik* zu nennen: «Will man diesem Werke, zu dessen Verlebendigung auf unsrer Bühne allerlei günstige Faktoren mitwirkten, gerecht werden, so heißt es zunächst einmal abstrahieren vom herkömmlichen Begriff der Oper. In wesentlichen Teilen nämlich ist Schöcks [sic] Partitur mehr Schauspielmusik als Musikdrama, und selbst da, wo sie in den traditionellen ältern Opernstil einlenkt, da tut sie es im melodramatischen Sinne, mit Mitteln also, die in ihrer künftigen Berechtigung angefochten worden sind, seit überhaupt das Tondrama als selbständige Kunstgattung besteht.»[15]

Zur stilistischen Einordnung wurde daher auch nach Vergleichsbeispielen gesucht: So wurde die Nähe zur Musik von Richard Strauss immer wieder festgehalten. Dies scheint angesichts der Bewunderung Schoecks für gewisse Werke des deutschen Komponisten nicht weiter verwunderlich.[16] Auch bei *Penthesilea* zogen Rezensenten wie Ernst Isler einen Vergleich zu Strauss' *Salome* nach Oskar Wildes Text und insbesondere zu dessen *Elektra*.

---

[9] Vgl. Stefan Kunze, «Schoecks ‹Penthesilea-Stil›», S. 106.

[10] Vgl. Dörte Schmidt und Silke Leopold, «Oper. Texte für die Oper. Sujets», *MGG Online*.

[11] Leo Dick, «Gegen eine Logik des Fortschreitens», S. 154–155.

[12] Vgl. Derrick Puffett, «Schoecks Opern», S. 53–55.

[13] Adolf Aber, *Leipziger Neueste Nachrichten*, 10. Januar 1927.

[14] Franz Köppen, *Berliner Börsen-Zeitung*, 10. Januar 1927; Heinz Pringsheim, *Königsberger Allgemeine Zeitung*, 20. Juni 1932.

[15] Fritz Gysi, *Zeitschrift für Musik* 99/7 (1932), S. 586–587.

[16] Vgl. Werner Vogel, *Othmar Schoeck im Gespräch*, S. 57.
Diese Nähe zu Strauss wird nicht erst bei *Penthesilea* hörbar, auch bereits bei *Erwin und Elmire* op. 25 (1916) lassen sich in der Behandlung des Textes Parallelen zu Strauss' *Ariadne* (1912) feststellen.
Vgl. Chris Walton, «Of mountains and modernism», S. 6–7.

Parallelen sahen sie zunächst einmal auf der inhaltlichen Ebene, wobei es bei beiden Opern um das zentrale Thema des Konflikts zwischen den Geschlechtern geht. Die Nähe der Protagonistin Penthesilea und des Protagonisten Achilles zu den Figuren der Salome und des Jochanaan oder auch die musikalische Unterlegung bestimmter Szenen mögen auf einen Einfluss durch Strauss hindeuten.[17]
Penthesilea wurde in diesem Zusammenhang als Ergebnis der Verbindung der Elemente «auf der Richtung Wagner-Strauß-Schreker» angesehen. [18] Ernst Isler stellte gar Parallelen zu Richard Wagners *Tristan und Isolde* fest, das aus seiner Sicht ein «ähnlich geartetes Werk» sei – ein Vergleich, gegen den sich Schoeck interessanterweise zumindest in Bezug auf sein ästhetisches Konzept aussprach.[19] Nichtsdestotrotz erinnern auch hier gewisse Szenen – so zum Beispiel der Liebestod zum Ende des Dramas hin – an Wagners Musikdrama.[20]
In diesem Zusammenhang wurde Schoeck in seinem Schaffen als Lyriker oder Dramatiker besprochen. Auch in dieser Hinsicht sind sich die einzelnen Rezensenten uneinig: So fragte sich Hermann Odermatt, der während einiger Jahre als Journalist der *Neuen Zürcher Nachrichten* arbeitete, ob man zwischen Othmar Schoeck und seiner neuen Arbeit als Musikdramatiker «den übereinstimmenden Reim» wohl finden werde. Er argumentierte weiter, dass Bühnenkompositionen eigentlich nur eine logische Folge und die dramatischen Mittel schon lange präsent in Schoecks Werken seien. Als «Meilensteine dieses Weges vom Lied zum Musikdrama» sah er Schoecks Singspiel *Erwin und Elmire* op. 25 (1916), sein *Don Ranudo* op. 27 (1917) und schliesslich *Venus* op. 32 (1922).[21]

Der Pianist und Komponist Heinrich Platzbecker (1860–1937) betonte, dass das Lyrische fest in Schoecks Schaffen verankert sei und entsprechend einige Passagen wie die Liebesszene zwischen Achill und Penthesilea melodisch durchaus feinsinnig seien. Die Kritik an *Penthesilea* setzte er dann aber insgesamt bei der melodramatischen Behandlung des Textes an, welche er als «kompositorisches Armutszeugnis» sah – vielfach fehlte ihm ein «erfindungsstarke[r] Melos» über den Worten.[22] Auch Max Marschalk stellte sich in der *Vossischen Zeitung* auf den Standpunkt, dass Schoeck «die rechte melodiebildende Kraft fehlt». Schoeck sei hier kein Lyriker, «doch ein Dramatiker, der auf eigene Art, ohne Vorbildnern nachzubilden, die szenischen Vorgänge kräftig unterstreicht, die Handlung rücksichtslos vorwärtstreibt».[23]
In ihren Kritiken zur Erstaufführung in Zürich und zu einer weiteren Inszenierung 1932 befanden sich die Schweizer Musikwissenschaftler Wilhelm Merian und Walther Müller in der Mitte. Merian hielt fest: «Die Musik schwankt zwischen zwei Gegenpolen, dem lyrischen und dem dramatischen. […] aber bei Schoeck sind diese beiden Grundzüge in äußerstem Gegensatze einander gegenübergestellt, ohne jede Vermittlung, in schärfsten Kontrasten. Auch das wieder Konzentration auf das Wesentliche.»[24] Müller äusserte ebenfalls, dass man eine «enge Verbindung des Melos der Sprache mit dem musikalischen Ausdruck, das Verweben und die Ueberführung der gehobenen Deklamation in den Gesang» feststelle. [25] Eine ähnliche Auffassung wurde nicht zuletzt in der tonangebenden Musikzeitschrift *Signale* vertreten: Schoeck wurde zwar klar als Lyriker

[17] Vgl. Chris Walton, «Othmar Schoeck und die deutsche romantische Operntradition» S. 76–77.
[18] O. Schmid, *Kölnische Zeitung*, 12. Januar 1927.
[19] Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, «Das Wesentliche», S. 275.
Auch ein Vergleich zu Alban Bergs Werk *Bruchstücke aus Wozzeck* wäre aufgrund gewisser stilistischer Ähnlichkeiten denkbar gewesen. Laut Corrodi wohnte Schoeck 1924 beim 54. Musikfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins ADMV in Frankfurt jener Uraufführung bei.
Vgl. Chris Walton, «Verrat? Othmar Schoeck und die Moderne», S. 45. Eine ausführliche Untersuchung der ähnlichen Aspekte in Schoecks und Bergs Werk findet sich bei Walton, *Life and works*, S. 152.
[20] Weitere Aspekte zu Anklängen an Wagners Werke werden untersucht in Chris Walton, «Othmar Schoeck und die deutsche romantische Operntradition», S. 72.
[21] Odtt. [Hermann Odermatt], *Neue Zürcher Nachrichten*, 19. Mai 1928.
[22] Heinrich Platzbecker, *Neue Musik-Zeitung* 10 (1927), S. 212–213.
[23] Max Marschalk, *Vossische Zeitung*, 11. Januar 1927.
[24] Schliesslich meinte er aber doch, dass das lyrische Moment bei Schoeck durchaus das stärkere und für Schoeck «echtere» sei. Vgl. m. [Wilhelm Merian], *Basler Nachrichten*, 18. Mai 1928.
[25] Walther Müller, *St. Galler Tagblatt*, 13. Juni 1932.

bezeichnet, die dramatische Wucht des Schauspiels aber ebenso anerkannt.[26]
Auf einer anderen Ebene erscheint als weiterer nennenswerter und häufig diskutierter Aspekt die konkrete Behandlung der textlichen Vorlage: Hans Schnoor, der sich mehrmals zu Schoecks Oper äusserte, beschrieb das Vorgehen Schoecks bei dramaturgischen Fragen trotz der vollständigen Streichung der ersten Szenen des Schauspiels gleichwohl als zurückhaltend.[27] «Anderes wurde gevierteilt; bis ins Fleisch der Werke hinein», und doch sei das Kleist-Original aufgrund der wortgetreuen Textübernahme der Verse Kleists nach wie vor gut erkennbar. [28] Andere Kritiker bemängelten Schoecks Oper als bruchstückhaft – Walter Schrenk in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* nannte die Kürzungen gar einen Missbrauch des Originals.
Dahingegen münzte Ernst Isler in seiner ausführlichen Besprechung zur Uraufführung diese Kürzungen ins Positive um: «Mit ganz wenigen Worten der Dichterworte sich bedienend, komprimiert er das Wesentlichste des Kleistschen Dramas».[29] In einer weiteren Rezension aus der *Züricher Post* wurde die Ansicht vertreten, dass man Schoecks Art und Weise der Textbehandlung durchaus unterschiedlich betrachten könne. So erweise sich *Penthesilea* als «geeignetes Kampfobjekt», vor dessen Hintergrund Verfechter für oder wider den melodramatischen Stil sich messen könnten.[30] Dass *Penthesilea* dadurch in verschiedener Hinsicht eher Musik zu einem Schauspiel sei als eigentliche Oper, sieht der Verfasser hierbei als notwendige – oder in diesem Sinne auch einzig mögliche – Form einer Vertonung von Kleists Textvorlage.[31]
In den besprochenen Punkten ergeben die Meinungen der Kritiker kein einheitliches Bild. Jegliche Kritikpunkte wurden jedoch von den Autoren, die Schoeck immer wieder lobrednerisch bedachten – vornehmlich Hans Corrodi, Ernst Isler und Willi Schuh – ins Positive gedreht und als das Fortschrittliche in Schoecks Schaffen gewertet. So erscheint gerade der Ausschnitt des Artikels von Ernst Isler symptomatisch für den Versuch, durch Be- bzw. Entwertung bekannter weiterer Kritiken das Werk der Öffentlichkeit nahezubringen und damit die Rezeption trotz schlechteren Besprechungen ins Positive zu beeinflussen. Die Bedeutung dieser Versuche Islers und weiterer Autoren, das Werk greifbar zu machen, erschliesst sich zudem über den detaillierten *Führer durch die Musik des Werkes*, den Isler 1928 in Zürich herausgeben liess. Zudem sei auch auf den Artikel «Die Musik in der alemannischen Schweiz» von Willi Schuh verwiesen, in welchem er *Penthesilea* als Kulminationspunkt des musikdramatischen Schaffens Schoecks definierte.[32]

Die Rezeption blieb auch in Bezug auf die späteren Inszenierungen gemischt: Gustav Struck schreibt in seiner ausführlichen Berichterstattung zur «Musik der Schweiz und O. Schoeck», dass das Schauspiel «keine von den flüchtigen Novitäten der Spielzeiten, sondern eine der großen Erlebnisstationen in den Wandlungen der Opern- und Musikgeschichte» sei. In den *Basler Nachrichten* wurde dieses Werk aus bühnenpraktischer wie musikalischer Sicht als genial beschrieben. [33] Der Wortlaut, den der deutsche Musikwissenschaftler Kurt Honolka in der *MUSICA* wählte, blieb hingegen sehr neutral. Für ihn entsprach aber gerade Schoecks rohe Penthesilea – sie sei nach Achills Worten «halb Furie, halb Grazie» gewesen – nicht der vielschichtigen Figur aus der Kleist-Vorlage.[34]

Kritik der 30er-Jahre

Es stellt sich nun die Frage, ob sich die Kritik der 30er-Jahre nicht zuletzt angesichts der politischen Umstände und bei einem als repräsentativ gehandelten Werk von den Rezensionen anderer Inszenierungen unterscheidet. Zahlreiche Rezensionen besprachen das Werk auch in den Aufführungen im Rahmen der Deutschen Tonkünstlerversammlung 1932, bei

[26] A[kos] László, *Signale für die Musikalische Welt* 86/31 (1928), S. 932–933.
[27] Hans Schnoor, *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*, 12. Januar 1927.
[28] Ebd.
[29] Walter Schrenk, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 10. Januar 1927; sowie Ernst Isler, *Neue Zürcher Zeitung*, 11. Januar 1927.
[30] -i. [Fritz Gysi], *Züricher Post*, 19. Mai 1928.
[31] Ebd.
[32] E. I. [Ernst Isler], *Neue Zürcher Zeitung*, 28. Januar 1927. Vgl. Ernst Isler, *Othmar Schoeck. Penthesilea. Führer durch die Musik des Werkes*; sowie Willi Schuh, «Die Musik in der alemannischen Schweiz», S. 203.
[33] Gustav Struck, *Die Wilhelmshöhe, Sonntagsbeilage der «Kasseler Post»*, 26./27. Januar 1957; Vgl. K. W., *Basler Nachrichten*, 20. Dezember 1957.
[34] Kurt Honolka, *MUSICA, Monatsschrift für alle Gebiete der Musik* 12/2 (1958).

seiner Aufführung während der Berner Festwochen 1936 und während der Junifestspiele 1939 sowie des Tonkünstlerfests im selben Jahr.
Dass die singuläre Stellung des Werks und des Komponisten gerne hervorgehoben wurde, scheint angesichts der Notwendigkeit, die Wahl des Einakters *Penthesilea* für einen speziellen Rahmen wie ein Festspiel zu begründen, nicht weiter erstaunlich.[35] Das proklamierte Ziel des Jubiläumsfestes des Schweizerischen Tonkünstlervereins 1939 war schliesslich auch, die besonders repräsentativen und wichtigen Werke des musikalischen Schaffens in der Schweiz zu zeigen – ein Ziel, das retrospektiv vom Verein als durchaus erreicht betrachtet wurde.[36]
Anlässlich des 62. Tonkünstlerfests des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (ADMV) 1932, an welchem auch Paul Hindemiths Oratorium *Das Unaufhörliche* gegeben wurde, bemerkte Ludwig Misch mit leichter Scharfzüngigkeit, dass das Fest trotz wirtschaftlich schwierigster Umstände in Zürich stattfand, der Stadt, die «auch jenseits der staatlichen Grenzlinie, alter deutscher Kulturboden» sei. Auch wenn die «Unmotiviertheit des Librettos» von *Penthesilea* nicht verbessert worden sei, wäre diese Aufführung von der musikalischen Seite her deutlich ausdrucksstärker ausgefallen als die ersten Aufführungen.[37]
An dieser Stelle sowie in der Berliner Zeitung *Der Tag* räumte er schliesslich doch ein, dass das Musikvereinsfest ein passender Anlass gewesen sei, um das Werk eines namhaften Schweizer Komponisten vor deutschen Kunstverständigen zu bieten.[38]
Mit Hans Heinz Stuckenschmidt äusserte sich ein weiterer bekannter und für die Neue Musik engagierter Musikpublizist gleich mehrmals zur Inszenierung von 1932. Mit den Worten, *Penthesilea* sei «ein eigentümliches, groß und rein empfundenes Werk von seltener Kultur» spricht er dem Werk sein Lob aus – Schoeck selbst bezeichnet er nebenbei als einen der wichtigsten zeitgenössischen Komponisten der Schweiz.[39] Er charakterisierte Schoeck andernorts «als feinsinnige[n] lyrischen Eklektiker»: Bei allem Fragmentarischen der Vertonung sei mit *Penthesilea* einer der «echtesten, charaktervollsten zeitgenössischen Versuche auf dem Gebiet der Oper» gemacht worden.[40] Auch der bereits erwähnte Walther Müller hielt fest: «Es gibt kein Opernwerk in der ganzen Musikliteratur, das mit so packendem dramatischem Instinkt dem Schlachtenlärm und dem Feldgeschrei der Griechenheere gleich kunstvoll realistischen Ausdruck zu verleihen mag.»[41]

Einen anderen Kontext bot das Jahr 1939: Unter der latenten Bedrohungssituation wurden die Zürcher Junifestspiele (3. bis 23. Juni 1939) ebenso wie das anschliessende Schweizerische Tonkünstlerfest (23. bis 26. Juni 1939) abgehalten – zu beiden Gelegenheiten erklang *Penthesilea*.
Gleichzeitig lief auch die vierte Schweizer Landesausstellung (6. Mai bis 29. Oktober 1939), die ebenfalls in Zürich unter dem Motto der «geistigen Landesverteidigung» stattfand und mit rund 10,5 Millionen Besucherinnen und Besuchern aussergewöhnlich gut besucht und auch finanziell wohl die erfolgreichste der Landesausstellungen war.[42]
Nun enthielten sich die Kritiker im Vergleich zu den Besprechungen der Uraufführung und der ersten Inszenierung in Zürich einer ausführlichen Charakterisierung der Komposition im Grossen und Ganzen – das Thema wurde bereits in den Kritiken der ersten Jahre nach der Entstehung ausführlich behandelt. *Penthesilea* wurde häufig in wenigen Sätzen besprochen. Zum einen scheint wiederholt eher das textimmanente psychologische Geschehen im Fokus der Betrachtungen zu stehen.[43]

[35] Z. B. Willi Schuhs Artikel in der NZZ, in welchem er Schoeck als für die Schweiz repräsentativen Komponisten sondergleichen und *Penthesilea* als ausdrucksgewaltiges Werk darstellt. Vgl. -uh. [Willi Schuh], *Neue Zürcher Zeitung*, 13. Juni 1932.
[36] Das Fazit hierbei war, dass die schweizerische Musik sich in «unablässige[r] Aufwärtsentwicklung» befinde. Vgl. Festschriftkomitee des Schweizerischen Tonkünstlervereins (Hrsg.): *Der Schweizerische Tonkünstlerverein im zweiten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 50jährigen Jubiläums 1900–1950.* Zürich: Atlantis Verlag 1950, S. 47.
[37] Ludwig Misch, *Berliner Lokal-Anzeiger*, 14. Juni 1932.
[38] L. M. [Ludwig Misch], *Der Tag* Berlin, 15. Juni 1932.
[39] Hans Heinz Stuckenschmidt, *Berliner Zeitung am Mittag*, 17. Juni 1932.
[40] Ders., *Deutsche Zeitung Bohemia Prag,* 1932 [o.D.].
[41] Walther Müller, *St. Galler Tagblatt*, 13. Juni 1932.
[42] Sidney Manhart, «Die Landi 39».
[43] H. Sp. [Hermann Spelti], *Landbote*, 7. Juni 1939;

Zum anderen wurden durchgehend die Leistungen der auftretenden Künstlerinnen und Künstler, der Leitung und des Orchesters gelobt.[44]
Während Isler sich in mehreren Ausgaben der *NZZ* gewohnt rühmend zu Schoeck äusserte und auch Merian und Schuh sich dem allgemeinen Lob anschlossen, missbilligte die Kritik im *St. Galler Tagblatt* die programmatischen Entscheidungen zum Tonkünstlerfest mit dem Urteil, dass die gehörte Musik sich auf internationaler Ebene nicht halten können werde. Zu sehr wäre diese Musik unter dem Konzept der «geistigen Landesverteidigung» befördert worden.[45] Dahingegen schrieb Wilhelm Merian in den *Basler Nachrichten*, dass das Tonkünstlerfest eine «‹Schau› schweizerischer Musik par excellence» geboten habe, auch angesichts der Tatsache, dass eine Auswahl der gespielten Werke sich sicherlich nicht einfach gestaltete; Schoecks Schauspiel stelle aus seiner Sicht einen nennenswerten Auftakt dar.[46]
Eine klare Tendenz zur «Vereinnahmung Schoecks zur patriotischen Streitfigur» – so Norbert Graf zur Oper *Massimilla Doni* – ist speziell bei den Festkritiken nicht zu bemerken.[47] Es kann allerdings festgehalten werden, dass sich die Argumentation im Rahmen der oben genannten Besprechungen häufig auf die überregionale Bedeutung der gespielten Werke bezieht.
Anders sieht es hingegen bei der Aufführung in Bern 1936 aus: Der mehrfach gewählte Titel «Schweizer Kunst in Bern» – wohl auch der Name der Festwochen, die vom 9. bis 23. Mai 1936 in Bern stattfanden – deutet auf den Fokus der Organisatoren hin. Bestätigt wird dieser Eindruck beispielsweise durch Ernst Kapeller, der das Ziel der Festwochen betonte, schweizerische Kunst in ihrer ganzen Bandbreite zu zeigen.[48] Entsprechend wurde Schoeck im *Berner Tagblatt* als «Stolz der zeitgenössischen Schweizer Komponisten» vorgestellt.[49] Schuh steigerte dies noch weiter, indem er von *Penthesilea* als der «gewaltigsten Manifestation schöpferischen Geistes in der schweizerischen Musik» schrieb.[50] In späteren Kritiken finden sich ebenfalls vereinzelte Nennungen Schoecks als spezifisch Schweizer Musiker: Der oben zitierte Rezensent Gustav Struck wählte beispielsweise in seiner Rezension den markanten Untertitel «Othmar Schoeck, der alemannische Künstler».[51]

Facetten einer Opern-Rezeption

Die weitreichende Rezeption des Einakters prägte auch noch Kritiken aus späteren Jahren: Walter Muschg sprach – trotz aller Polemik gegen eine Adaptation des Textes von Kleist – der Unternehmung einer derartigen Vertonung an sich eine gewisse historische Schlagkraft und ein mögliches neues Fundament für die Schweizer Kunst zu: «Seine [Schoecks] Vertonung der ‹Penthesilea› kann eines der wichtigsten Ereignisse in der äußeren Geschichte dieses Werks werden und als kühner Anstoß von neuer Seite, trotz der literarischen Fragwürdigkeit, für seine geistige und szenische Auffassung befreiend wirken. Nicht daß dadurch Kleist ‹erneuert› oder ‹gerettet› würde – das Verlorene, Ungemeine wird niemals von ihm weichen, sondern umgekehrt auch den ergreifen, der sich in seinen Bannkreis begibt. Es bedeutet viel, daß Schoeck dies tat und das unweigerliche Opfer an Nachfolge nicht scheute. Wir lieben in ihm eine ganz Künstlergeneration, die sich dazu aufgerufen sieht, ohne viel Hoffnung auf Anerkennung und Gewinn für die schweizerische Kunst einen neuen Boden, eine tiefere Voraussetzung zu schaffen.»[52]

Eine gemischte Rezeption ist gerade bei einem als modern und radikal wahrgenommenen musikalischen Werk erwartbar.
Wenige Parameter wie die Behandlung der Textvorlage, das damit einhergehende Verhältnis von Sprache und Musik, die Frage nach lyrischen und dramatischen Qualitäten in Schoecks Einakter, die Instrumentation, aber auch die Inszenierungen bildeten das Gerüst der einzelnen Kritiken.

-uh. [Willi Schuh], *Neue Zürcher Zeitung*, 6. Juni 1939; C. G. [Carl Gut], *Zürichsee-Zeitung*, 7. Juni 1939.

[44] [Anonym], *Die Weltwoche*, 9. Juni 1939.

[45] Vgl. H. G. [Hans Galli], *St. Galler Tagblatt*, 27. Juni 1939.

[46] m. [Wilhelm Merian], *Basler Nachrichten*, 26. Juni 1939.

[47] Graf, *Die Zweite Wiener Schule in der Schweiz*, S. 194.

[48] Ernst Kapeller, *Zeitschrift für Musik* 103/8 (1936), S. 985.

[49] ws., *Berner Tagblatt*, 12. Mai 1936.

[50] Willi Schuh, *Neue Zürcher Zeitung*, 13. Mai 1936.

[51] Gustav Struck, *Die Wilhelmshöhe, Sonntagsbeilage der «Kasseler Post»*, 26./27. Januar 1957.

[52] Walter Muschg, «Schoeck und Kleist», S. 95–96.

Gerade bei Schoecks ‹Advokaten› ist festzuhalten, dass sie auch bei einem Werk, das sichtlich aus dem Rahmen des Gewohnten herausfällt, unablässig den Versuch unternahmen, die grössere Rezeption ins Positive zu beeinflussen.
Othmar Schoecks *Penthesilea* blieb damit für viele Rezensenten ein merkwürdiges, für andere ein grossartiges, in jedem Fall aber ein eindrucksvolles Werk.

Pressespiegel Stimmen aus der Presse: Ausgewählte Berichte zu den ersten Aufführungen von *Penthesilea* op. 39

Ludwig Misch: «‹Penthesilea› von Othmar Schoeck. Uraufführung in der Dresdener Staatsoper», in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 10. Januar 1927.

«Nach dem Trauerspiel von Heinrich von Kleist hat Othmar Schoeck seine Oper ‹Penthesilea› geschaffen. Das heißt: er hat das Kleistsche Werk stark zusammengestrichen und das Bruchstück in der wörtlichen Fassung des Dichters in Musik gesetzt. (Die einaktige Oper dauert rund anderthalb Stunden.) Die Handlung der Oper beginnt erst nach Penthesileas Verwundung (Ende des 7. Auftritts des Originals) und bringt das nunmehr einsetzende Hauptgeschehen der Tragödie in zusammengedrängter Form.

Die Verstümmelung, die Kleists Dichtung in dieser Herrichtung zum Opernbuch erlitten hat, darf uns hier nicht kümmern. Ein Opernbuch ist, gleichviel woher es kommt, ein Opernbuch und muß als solches gewertet werden. Dramatisch packend und bühnenwirksam ist unstreitig auch der Torso der grandiosen Dichtung geblieben. Aber es fehlt selbstverständlich die zwingende Folgerichtigkeit der Entwicklung, die tiefere Motivierung der Charaktere. So fragt sich denn, ob der Musiker mit seinen Mitteln Ersatz für das geschaffen hat, was er für seinen Zweck der Dichtung genommen hat. Die Antwort muß leider verneinend lauten.

Alle theoretische Erwägung und ästhetische Betrachtung beiseite gelassen: Der feinsinnige Komponist, den wir auf so manchem Gebiet schätzen gelernt haben, ist kein Dramatiker. In kleingliedriger Arbeit kommentiert und illustriert seine Tonsprache bald mehr, bald weniger charakteristisch die Vorgänge auf der Bühne; aber die große Linie, deren die Oper nun einmal bedarf, will sich nicht entwickeln, der starke, plastische Einfall, den man ersehnt, bleibt selbst in entscheidenden Situationen aus. Wohl ballt die Musik sich einige Male, so namentlich beim Umschwung der Handlung in dem großen, der Liebesszene zwischen Penthesilea und Achilles folgenden Chorensemble, zu dramatischer Spannung zusammen. Aber die vorbereitete Gipflung [sic] wird nicht erreicht, über aparte impressionistische Klänge und kurzatmige Motive in eigentümlichen Orchesterfarben kommt es nicht hinaus. Auch der Zeichnung der Charaktere ist der Mangel an ursprünglicher, prägnanter Erfindung verhängnisvoll geworden. Von den beiden Hauptpersonen ist der Achilles überhaupt bläßlich und blutarm geraten. […]

An artistisch Interessantem zeigt diese Opernpartitur im übrigen mancherlei. Außer der Behandlung des Orchesters, die den gewiegten, klangerfinderischen Musiker verrät, ist es vor allem der Wechsel von Gesang und melodramatischer Deklamation, was Aufmerksamkeit beansprucht. Vielleicht liegt darin das bewußte Eingeständnis, daß eben nicht alles, was in einem modernen Operntext steht, komponierbar ist. Doch zeigt das Verfahren vielleicht einen gangbaren Weg, solche Partien ungezwungen der Stil der Oper anzupassen. […]»

Max Marschalk: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea›. Uraufführung in Dresden.», in: *Vossische Zeitung*, 11. Januar 1927.

«Othmar Schoeck gilt als einer der begabtesten (jüngeren) Komponisten der Schweiz; als einer der begabtesten nicht nur der Schweiz. Auf einem Schweizerischen Musikfest, das vor einigen Jahren in Leipzig stattfand, wurde er bemerkt; aber es ist ihm bis auf den heutigen Tag trotzdem nicht gelungen, das Interesse der breiteren Oeffentlichkeit zu gewinnen. Vielleicht wird der Erfolg, den er mit seiner nach Heinrich von Kleists Trauerspiel gearbeiteten Oper ‹Penthesilea› davongetragen hat, Aufmerksamkeit und Interesse in höherem Maße auf ihn lenken.

Die Oper ist einaktig; und ihre Aufführungsdauer beträgt eine und eine halbe Stunde. Daraus ist zu ersehen, daß dem Moloch Oper alles ‹Ueberflüssige›, zum Opfer gebracht worden ist. Asteria, Antilochus, Odysseus sind gestrichen, und die Handlung setzt erst etwa mit dem neunten Auftritt des Trauerspiels ein […]. Schon in seinen Liedern – er hat sehr viele geschrieben, und eines bewahre ich in meiner Erinnerung als besonders gelungen – gibt Schoeck zu erkennen, daß ihm die rechte melodienbildende Kraft fehlt, daß sich seine Tonreihen nicht auffüllen wollen, daß sie zumeist gefühlsleer und unplastisch bleiben. Aus eben diesem Talentmanko bleibt der Schluss der Oper ‹Penthesilea› unwirksam. Penthesilea müßte schließlich Aehnliches zu künden haben wie etwa Salome, wie etwa Elektra. Aber in die Töne, die sie singt, ist nicht die Ekstase gebannt, die im Wort, nicht das Hochgefühl, das in der Situation liegt, und so ist der Hörer geneigt festzustellen, daß selbst die kürzeste Oper zu lang sein kann.

Ist Schoeck kein Lyriker, der die Herzen bezwingt und die Zeit kürzt, so ist er doch ein Dramatiker, der auf eigene Art, ohne Vorbildnern [sic] nachzubilden, die szenischen Vorgänge kräftig unterstreicht, die Handlung rücksichtslos vorwärtstreibt. Daß er, um schneller voranzukommen, um die Höhepunkte näher aneinanderzurücken, zu fortlaufender Musik viel sprechen, daß er also Oper und Melodram abwechseln läßt, ist nur gutzuheißen. Die Uebung ist nicht neu, aber vielleicht noch von keinem so konsequent, mit so starker Betonung des Melodramatischen durchgeführt […].

Daß sich die Achilles-Penthesilea-Tragödie ‹zwischen den Schlachten› abspielt, weiß uns Schoeck plausibel zu machen; weiß er uns ins Bewußtsein zu treiben dadurch, daß er nicht nur im Orchester mit einem beträchtlichen Aufwand an Bläsern und Schlagzeug kriegerische Musik macht, sondern daß er, wo es die Situation erheischt oder irgendwie rechtfertigt, Chöre hinter der Szene beschäftigt, die das Rufen und Schreien der Kämpfenden, außerordentlich geschickt stilisiert, hereindringen lassen. Den ‹tragischen Hintergrund› des Werkes, den Kampf der Griechen und der Amazonen, den Kampf der Geschlechter, lebendig zu machen, ist dem Komponisten gelungen. Seine Musik – in den dramatischen Szenen – sorgt für den bewegten Hintergrund, von dem sich die Einzelschicksale ablösen, sorgt für die Atmosphäre, die erregt und fesselt. Manchmal, oft genug, ist man geneigt, die Musik Schoecks als Dekorationsmusik (nach Analogie von Dekorationsmalerei) aufzufassen; als diszipliniertes Geräusch ohne spezifischen musikalischen Wert. Aber man besinnt sich und macht sich klar, daß diszipliniertes Geräusch, das spontan wirkt, doch irgendwie Musik sein muß, so wenig sich auch die Geräuschekstasen sofort mit dem, was wir gemeinhin Musik nennen, in Zusammenhang bringen lassen. Das Zusammenklingen von Stoff, dichterischer Gestaltung und musikalischer Illustrierung ergab jedenfalls in Dresden eine Wirkung, die erhoffen läßt, daß das Werk seinen Weg machen wird […].»

Ernst Isler [E. I.]: «Zu Othmar Schoecks ‹Penthesilea›.», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), 28. Januar 1927, S. 1–2.

«Das als Ganzes, wie im einzelnen gleich ausgezeichnete ‹Penthesilea›-Referat der Berliner ‹Allgemeinen Musikzeitung› schließt mit den Worten: ‹Der Abend, an dessen Ehrungen sich der anwesende Komponist persönlich erfreuen konnte, gehört zu den Ruhmestaten der Dresdener Oper, um die vielleicht nicht so viel Lärm geschlagen wird, wie um manche Sensationspremiere, die aber desto mehr innere und dauernde Bereicherung vermittelte!› Vor der Uraufführung wurde selbst in Dresden nichts über Schoecks Werk vernommen; es stand hinter der Premiere ja auch kein interessierter

Verleger; die Partitur ist noch Eigentum des Komponisten. Trotzdem die erste Musikpresse Deutschlands nicht vollständig anwesend war, war der Nachhall in den deutschen Zeitungen doch ein sehr respektabler; er läßt sich heute noch nicht völlig kontrollieren, da die Referate der Musikzeitungen erst zu einem kleinen Teil erschienen sind. Bis jetzt liegen uns immerhin zwanzig ausführliche Berichte vor, zu denen die der schweizerischen Zeitungen natürlich noch nicht gezählt sind. In diesen zwanzig Referaten sprechen sechs von einem großen Erfolg, zehn halten an einem durchaus ehrlichen Erfolg fest, und nur vier stehen dem Werk ablehnend gegenüber. Es sind also Dreiviertel der Besprechungen dem Werke günstig bis sehr günstig.

Der Wahl des Stoffes steht die Großzahl der Kritiker sehr sympathisch gegenüber. Dr. Eugen Schmitz (in der ‹Allgem. Musikzeitung› und in den ‹Dresdener Nachrichten›) schreibt: ‹Ein Stoff und ein Werk voll atemversetzender Dramatik in stark bildhaftem theatralischem Rahmen und doch auch durchtränkt von satter, in Seelentiefen blickender Lyrik. Ein Stoff, so recht und voll ‹musikalisch›, wie sonst nur etwa die Mär von Tristan und Isolde. Sehnsuchtsziel der Musiker daher von je, insbesondere der dramatisch veranlagten Lyriker.›

Dr. A. Aber (Leipzig) sieht in der Wahl des Stoffes einen Zug der Zeit: ‹Der Häufung der Fälle, in denen zeitgenössische Komponisten zu bedeutenden Werken der dramatischen Dichtung greifen (Büchners ‹Wozzek›, Hebbels ‹Judith›, Goethes ‹Clavigo›) und sie der Oper zu gewinnen versuchen, muß symptomatische Bedeutung zuerkannt werden. Es ist keinesfalls nur die Dürftigkeit der spezifischen Operndichtungen unserer Zeit, die unsere Komponisten auf solche Pfade führt. Es ist vielmehr eine ganz neue Auffassung vom Wesen des Musikdramas, die sich hier Bahn zu brechen versucht.› […]

Einen Kritiker verführt die obwaltende Dramatik des Werkes, in Unkenntnis der Lyrik Schoecks, zu der Behauptung, der Komponist sei kein Lyriker. Dieser, der bekannte Kritiker der ‹Voss. Ztg.›, Max Marschalk, sagt: ‹Schoeck… ist ein Dramatiker, der auf eigene Art, ohne Vorbildnern nachzubilden, die szenischen Vorgänge kräftig unterstreicht, die Handlung rücksichtslos vorwärtstreibt. Daß er, um schneller voranzukommen, um die Höhepunkte näher aneinanderzurücken, zu fortlaufender Musik viel sprechen läßt, daß er also Oper und Melodram abwechseln läßt, ist nur gutzuheißen.›

Zu der Einfügung des gesprochenen Wortes äußert sich Dr. E. Urban in der ‹B. Z. am Mittag›: ‹Ich gebe zu, daß mich dieser neue, sonderbare, doch plausible Stil zuerst sehr fesselte. Er hat etwas ungeheuer Spannendes, auf kommende Dinge Vorbereitendes. Eine melodische Phrase schießt auf, gleich einer Leuchtrakete, ein kurzes Motiv meldet sich, Schläge dröhnen im Blech, unterstütz durch Schlagzeug. Dann sinkt die Stimme wieder herab zum Sprechton, das Spiel beginnt von neuem.› Köppen ist überzeugt: ‹Dieses Wechseln läßt erkennen, daß Schoeck das feinste Gehör für die schwingende innere Musik dieses Dichters besitzt.› Aber auch die Anerkennung des Lyrikers Schoeck in diesem Werk kommt in den wichtigsten Besprechungen nicht zu kurz. Schmitz: ‹Zum Klang aber kommt die Melodie, und hierin vor allem ist Schoeck ein Eigner. Ueber seinem im Orchester brausenden, rieselnden, gleitenden, unendlich komplizierten dissonanten Akkordgewebe baut er in den Singstimmen am gegebenen Ort in den Charakter der alten Kantilene in neuer Form aufleben lassen. Dadurch wird ein Gegenpol zum Sprechen der melodramatischen Partien geschaffen und die Ausdrucksskala gewissermaßen vom einen Extrem bis zum andern weitergeführt: von der losen Berührung des Dramas mit der Musik bis zum Aufgehen der dramatischen Stimmen in musikgelöster Lyrik. Schoecks lyrische Ader… führt diesen besonders starken Momenten seines Werkes das blutvolle Leben zu.›

H. Schnoor: ‹Dazwischen blüht eine üppige, sinnliche, farbige Lyrik. Die Vision der Penthesilea, ihr Sonnengesang; die große Auseinandersetzung mit Achill; die Szenen mit Prothoe; das Traumgesicht am Schluß – das alles ist groß nachempfunden und sicher gestaltet. Die Musik strömt hier aus einem schöpferisch bewegten Innern.› Damit ist schon einzelnes des Werkes angetönt; ganz besondern Anklang fand Schoecks Betonung und Behandlung der Schlachtszenen. […]

Das größte Lob spendet in dieser Hinsicht Dr. Aber: ‹Dadurch erreicht Schoeck mit chorischen Mitteln in der Schilderung des Kampfes zwischen Griechen und Amazonen Wirkungen, wie sie rein schauspielmäßige Darstellung des Werkes (Kleist) allein kaum jemals erzielen kann.› Das Bestehen größerer und kleinerer, mehr oder weniger geschlossener vokaler Partien deutet Dr. H. Schnoor

(‹Orchester›) an: ‹Man hört Einzelszenen und kleinere Ensembles von starker lyrischer Affekthaftigkeit und wirklich natürlicher Sangbarkeit. Drei Viertel der Partitur sind der naiven Gesangssehnsucht, der Schönheit eines ruhig melodischen Linienzuges gewidmet; – der Rest ist Bühnenmusik von einem sublimiert bildhaften Ausdruck. Tönende Horizonte um ein fernes, dem Wirklichen entrücktes Geschehen.›
Ueber die Ausdruckskraft des Schoeckschen Orchesters sei Franz Köppen als Zeuge vernommen: ‹Wer etwa in der großen Szene zwischen Penthesilea und Achill von der Bühne zu abstrahieren vermochte, um nur dem Orchester zu lauschen, wird die stärksten Aufschlüsse [sic] über des Komponisten Fähigkeit empfangen haben, das, was selbst die Worte eines Kleist nur ahnen lassen, musikalisch zu überzeugendem, erschütterndem Ausdruck zu bringen.›
Den Beschluß macht Marschalks Eindruckszusammenfassung: ‹Das Zusammenklingen von Stoff, dichterischer Gestaltung und musikalischer Illustrierung ergab jedenfalls in Dresden eine Wirkung, die erhoffen läßt, daß das Werk seinen Weg macht.›»

Hermann Odermatt: «‹Penthesilea› von Othmar Schoeck. Zur Erstaufführung im Zürcher Stadttheater», in: *Neue Zürcher Nachrichten* (1. Blatt), 19. Mai 1928, S. 1–2.
«Othmar Schoeck als Musikdramatiker! Finden die beiden den übereinstimmenden Reim? Oder soll es nur ein Experiment sein, zu zeigen, daß Schoeck auch kann, was er will, nicht nur, was er im Innersten empfindet? So hat man sich mit brennender Neugier da und dort vor der Bekanntschaft mit einer ‹Penthesilea› gefragt. Wer Schoecks inneren Wandel jedoch tiefer verfolgte, dem war diese Landung kein zufälliger Untergang, sondern der Abschluß einer Entwicklung, die konsequent sich herausgestaltete und bemerkenswerte Meilensteine aufwies.
Schoeck kam vom Liedhaften her, vom Lied in der richtigen sangesfreudigen Art Schuberts. Doch bald kam Hugo Wolfs eminente Deklamations- und Ausdruckskunst hinzu. Schoeck ging auch im Liedhaften über Wolf hinaus. Seine solovokalen Werke streiften das Lyrische im engeren Sinn – das ganz besinnliche Verweilen auf blumigen Auen, abseits von der Heerstraße drängenden Treibens – ab und gingen ganz in Ausdruck und Stimmung auf. Manch einer bedauerte diese Wendung. Doch sie war nicht Experiment oder Selbstironie, sondern innerste logische Wandlung. Man mag heute noch der Zeit der ersten Eichendorff- und Goethelieder Schoecks, des Postillons und anderer im üblichen Sinn so recht sanghafter Werke nachtrauern. Sie wird wohl nicht mehr kommen. Die künstlerische Entwicklung läßt sich nicht in einen wunschhaften Zirkel bannen.
Die Bühnenwerke Schoecks sind die Meilensteine dieses Weges vom Lied zum Musikdrama. ‹Erwin und Elmire› steckt noch wohlig im Liedhaften drin. ‹Don Ranudo› stellt in klassisch-buffoneskem Gewand schon die Wegweiser der Ausdruckskunst auf. ‹Venus› versucht nochmals eine dithyrambische Vermählung mit dem Lied. Doch es war nicht mehr die bescheidene, häusliche Linie der alten Kantilene, sondern ein weit aufgesteilter [sic] Bogen, der sich über ein sinfonisches Gewebe von Tönen spannte.
Die dramatischen Ansätze waren bei Schoeck schon von jeher da. Sie mußten nur dem Lyriker den Vortritt lassen, der nach unmittelbarer Explosion verlangte. Man erinnere sich etwa der ‹Trommelschläge› und rufe sie in die Kulissen des ‹Penthesilea›-Dramas. Dort schon blitzten jene dramatischen Lichter auf, die heute zur lodernden Flamme geworden sind. Von einem dramatischen Experiment kann um so weniger die Rede sein, als Schoeck zu sehr Vollkünstler ist, der ganz nach innerer Eingebung schafft, als daß er je seine hohe Mission artistisch mißbrauchen würde. Die überzeugende dramatische Kraft der ‹Penthesilea› liefert auch den besten und stichhaltigsten Beweis für die innere Notwendigkeit von Schoecks dramatischem Schaffen. […]»

Heinz Pringsheim: «Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Zürich», in: *Königsberger Allgemeine Zeitung*, 20. Juni 1932.

«[…] Das Stadttheater bot als Festgabe eine höchst ansehnliche Aufführung der vor fünf Jahren in Dresden aus der Taufe gehobenen Oper ‹Penthesilea› von Othmar Schoeck. Vielleicht stärker als damals empfinden wir heute den problematischen Charakter dieses Werkes, das weder Oper noch Melodram im landläufigen Sinn, zwischen diesen beiden Kunstformen eine unerfreuliche Zwitterstellung einnimmt. Doch hat die etwa im Stil der ‹Elektra› von Strauß wurzelnde Musik zweifellos starke koloristische und stimmungshafte Werte und läßt auch an den wenigen Stellen, wo sie sich zu größerer Selbständigkeit erhebt, den gefühlsstarken Lyriker Schoeck zu seinem Recht gelangen.»

Pressespiegel ausgewählter Berichte zu *Penthesilea* op. 39
Redaktion: Yamina Wehrli

Uraufführung 1927, Staatsoper Dresden

L. M. [Misch, Ludwig]: «Uraufführung in der Dresdener Staatsoper. Penthesilea, Oper von Othmar Schoeck.», in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 9. Januar 1927.

Schnoor, Hans: «Schoecks ‹Penthesilea›. Opernaufführung in Dresden.», in: *Deutsche Tageszeitung* Berlin (Morgenausgabe), 9. Januar 1927.

P. B. [Büttner, Paul]: «Penthesilea. Uraufführung im Opernhause.», in: *Dresdner Volkszeitung*, 10. Januar 1927, S. 10.

Misch, Ludwig: «‹Penthesilea› von Othmar Schoeck. Uraufführung in der Dresdener Staatsoper», in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 10. Januar 1927. **(zitiert)**

Schrenk, [Walter]: «‹Penthesilea› als Oper.», in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* (Abendausgabe), 10. Januar 1927, S. 2.

O. S.: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea›. Uraufführung in der Staatsoper.», in: *Sächsische Staatszeitung*, 10. Januar 1927, S. 2.

Aber, Adolf: «Othmar Schoeck: ‹Penthesilea›. Nach dem Trauerspiel von Heinrich von Kleist. Uraufführung an der Dresdner Staatsoper», in: *Leipziger Neueste Nachrichten*, 10. Januar 1927.

Irrgang, Georg: «‹Penthesilea› Uraufführung in der Dresdner Staatsoper», in: *Der Tag* (Nachtausgabe), 10. Januar 1927.

Isler, Ernst: «Uraufführung von Schoecks ‹Penthesilea›», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Abendausgabe), 10. Januar 1927.

K. Sch. [Schönewolf, Karl]: «Uraufführung in Dresden», in: *Münchener Zeitung*, 10. Januar 1927.

Köppen, Franz: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea›. Uraufführung an der Dresdener Staatsoper.», in: *Berliner Börsen-Zeitung* (Abendausgabe), 10. Januar 1927, S. 3.

Schmitz, Eugen: «‹Penthesilea›. Uraufführung an der Dresdner Staatsoper am 8. Januar.», in: *Dresdner Nachrichten* (Morgenausgabe), 10. Januar 1927, S. 2–3.

Schnoor, Hans: «Schoecks ‹Penthesilea›. Uraufführung im Dresdner Opernhaus», in: *Dresdner Anzeiger*, 10. Januar 1927.

Schnoor, Hans: «Schoecks ‹Penthesilea›. Uraufführung im Dresdner Opernhaus», in: *Neue Leipziger Zeitung*, 10. Januar 1927.

Marschalk, Max: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea›. Uraufführung in Dresden.», in: *Vossische Zeitung* (Morgenausgabe), 11. Januar 1927, S. 11. **(zitiert)**

Schönewolf, Karl: «Schoecks ‹Penthesilea›-Oper. Uraufführung im Opernhaus», in: *Dresdner Neueste Nachrichten*, 11. Januar 1927.

Corrodi, Hans: «Uraufführung der ‹Penthesilea› von Othmar Schoeck an der Dresdener Staatsoper», in: *Zürcher Post*, 11. Januar 1927.

Isler, Ernst: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea›. Uraufführung am 8. Januar 1927 in Dresden. I.», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), 11. Januar 1927, S. 1.

J. R.: «Theater und Kunst. ‹Penthesilea› als Oper. Uraufführung in der Dresdener Staatsoper.», in: *Neues Wiener Journal*, 11. Januar 1927, S. 11.

Krebs, Carl: «‹Penthesilea›. Opern-Uraufführung in Dresden.», in: *Der Tag* Berlin, 11. Januar 1927.

Lepel, Felix von: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea›. Uraufführung in der Dresdener Staatsoper.», in: *Berner Tagblatt*, 11. Januar 1927.[53]

Platzbecker, Heinrich: «Uraufführung von Schoecks ‹Penthesilea› in der Dresdner Staatsoper. (Nach dem Trauerspiel Heinrich von Kleists, in einem Akt.)», in: *Allgemeine Zeitung Chemnitz*, 11. Januar 1927.

Platzbecker, Heinrich: «Schoecks ‹Penthesilea›. Uraufführung in Dresden», in: *Börsen Courier Berlin*, 11. Januar 1927.

Schnoor, Hans: «Schoecks ‹Penthesilea›. Uraufführung im Dresdner Opernhaus», in: *Deutsche Tageszeitung*, 11. Januar 1927.

Unger, Max: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea›. Uraufführung in der Dresdener Staatsoper», in: *Nationalzeitung Basel* (Morgenausgabe), 11. Januar 1927.

Urban, Erich: «Kleists ‹Penthesilea› als Oper. Uraufführung in der Dresdener Staatsoper», in: *Berliner Zeitung am Mittag*, 11. Januar 1927.

Corrodi, Hans: «‹Penthesilea›. Musikdrama und Othmar Schoeck», in: *Tages-Anzeiger*, 12. Januar 1927.

Greissle, Felix Anton: «Die Uraufführung des Musikdramas ‹Penthesilea› von Othmar Schoeck in der Dresdener Staatsoper», in: *Danziger Neueste Nachrichten*, 12. Januar 1927.

Isler, Ernst: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea›. Uraufführung am 8. Januar 1927 in Dresden. II.», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), 12. Januar 1927, S. 1–2.

Schmid, O.: «Othmar Schoecks Penthesilea», in: *Kölnische Zeitung*, 12. Januar 1927.

Schnoor, Hans: «Schoecks ‹Penthesilea›. Uraufführung im Dresdener Opernhaus.», in: *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung (*Abendausgabe), 12. Januar 1927, S. 3.

Zerkaulen, Heinrich: «Othmar Schoeck: ‹Penthesilea›», in: *8-Uhr-Abendblatt Berlin*, 12. Januar 1927.

Rappaldi, Adrien: «Théâtre. Première de la ‹Penthésilée› d'Othmar Schœck à l'Opéra de Dresde», in: *Journal de Genève*, 13. Januar 1927.

Petzet, Walter: «Uraufführungen im Reich Penthesilea. Musik von Othmar Schoeck. Uraufführung im Dresdner Opernhaus», in: *Münchner neueste Nachrichten*, 13. Januar 1927.

Schnoor, Hans: «Schoecks ‹Penthesilea›. Uraufführung im Dresdner Opernhaus», in: *Frankfurter Zeitung*, 13. Januar 1927.

Zerkaulen, Heinrich: «Othmar Schoeck: Penthesilea. Uraufführung in der Dresdner Staatsoper», in: *Kölnische Volkszeitung*, 13. Januar 1927.

Corrodi, Hans: «Ein schweizerischer Musikdramatiker», in: *Basler Nachrichten*, 14. Januar 1927.

Isler, Ernst: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea›. Uraufführung am 8. Januar 1927 in Dresden», in: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt* 67/2 (1927).

[53] Auch erschienen in: *Salzburger Volksblatt*, 11. Januar 1929.

Isler, Ernst: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea›. Uraufführung am 8. Januar 1927», in: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt Zürich* 67/3 (1927).

Schnoor, Hans: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea›. Uraufführung am 8. Januar 1927 in Dresden. (Schluss)», in: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt*, 22. Januar 1927.

Schnoor, Hans: «Rund um das deutsche Theater. Othmar Schoecks Oper ‹Penthesilea›. Uraufführung an der Dresdner Staatsoper», in: *Neue Freie Presse* Wien, 23. Januar 1927.

Corrodi, Hans: «Othmar Schoeck. Zur Uraufführung der ‹Penthesilea› an der sächsischen Staatsoper in Dresden», in: *Orell Füsslis Illustrierte Wochenschau*, 28. Januar 1927, S. 72.

E. I. [Isler, Ernst]: «Zu Othmar Schoecks ‹Penthesilea›.», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), 28. Januar 1927 S. 1–2. **(zitiert)**

Wiegand, Heinrich: «Kleists Penthesilea als Oper», in: *Die Weltbühne*, 1. Februar 1927, S. 196.

mk.: «Musikalische Notizen», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Abendausgabe), 3. Februar 1927, S. 1.

Garry, Emmanuel: [Ohne Titel], in: *Le Courrier musical* Paris, 15. Februar 1927.

Platzbecker, Heinrich: «Othmar Schoeck: ‹Penthesilea›. Nach dem Trauerspiel Heinrich von Kleists, in einem Akt. Uraufführung in der Dresdner Staatsoper", in: *Neue Musik-Zeitung* 10 (1927), S. 212–213.

Schmitz, Eugen: «Penthesilea. Uraufführung an der Dresdner Staatsoper am 8. Jauar [sic] 1927», in*: Allgemeine Musikzeitung* (1927), S. 30–31.

Schweizer Erstaufführung, Stadttheater Zürich 1928

Corrodi, Hans: «Schoecks ‹Penthesilea› in Zürich», in: *Der Bund*, 17. Mai 1928, S. 5.

-di: «Penthesilea. Nach Kleist von Othmar Schoeck», in: *Der Bund*, 18. Mai 1928, S. 3.

Isler, Ernst: «Lokales. Zu Schoecks ‹Penthesilea›», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), 21. Mai 1928.

Schuh, Willi: «Penthesilea. (Stadttheater, 20. September)», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), 21. Mai 1928.

-e.: «‹Penthesilea›von Othmar Schoeck. (Schweizerische Erstaufführung des Musikdramas im Zürcher Stadttheater am 15. Mai 1928.)», in: *Nationalzeitung*, 16. Mai 1928.

ll.: «Othmar Schoeck-Feier», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 9. Mai 1928.

ll.: «Stadttheater. ‹Penthesilea› (15. Mai).», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 17. Mai 1928, S. 1.

Merian, Wilhelm [m.]: «Schoecks ‹Penthesilea› in Zürich», in: *Basler Nachrichten*, 18. Mai 1928.

-i.: «‹Penthesilea› im Stadttheater.», in: *Züricher Post*, 19. Mai 1928.

László, Akos: «Zürcher Stadttheater. ‹Jonny spielt auf› von Ernst Krenek. ‹Penthesilea› von Othmar Schoeck.", in: *Signale für die Musikalische Welt* 86/31 (1928), S. 932–933.

Odtt. [Odermatt, Hermann]: «‹Penthesilea› von Othmar Schoeck. Zur Erstaufführung im Zürcher Stadttheater», in: *Neue Zürcher Nachrichten* (1. Blatt), 19. Mai 1928, S. 1–2. **(zitiert)**

Isler, Ernst: «Schoecks ‹Penthesilea›. Versuch einer Darstellung.», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Zweite Sonntagsausgabe), 6. Mai 1928, S. 1–2.

[Anonym]: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea›. Erstaufführung in Zürich», in: *Thurgauer Zeitung*, 19. Mai 1928.

A. B.: «Uraufführung am Stadttheater Zürich.», in: *Wiener Zeitung*, 23. Mai 1928, S. 4.

Fenigstein, Berthold: «Schoecks ‹Penthesilea› in Zürich», in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 22. Mai 1928.

Erstaufführung in Basel, Stadttheater 1930

Corrodi, Hans: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea›», in: *Basler Nachrichten*, 19. Mai 1930.

E. I. [Isler, Ernst] «Kleine Chronik. Schoecks ‹Penthesilea› in Basel.», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), 26. Mai 1930, S. 1.

O. M. [Maag, Otto].: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea› im Stadttheater. Donnerstag, den 22. Mai», in: *Nationalzeitung* Basel (Abendausgabe), 23. Mai 1930.

m. [Merian, Wilhelm]: «Stadttheater in Basel. ‹Penthesilea› von Othmar Schoeck», in: *Basler Nachrichten*, 23. Mai 1930.

Ehr. [Ehinger, Hans]: «Musik und Theater in Basel», in: *Neue Zürcher Zeitung*, (Mittagsausgabe), 27. Juni 1930.

Deutsches Tonkünstlerfest, Stadttheater Zürich 1932

[Anonym]: «Deutsches Tonkünstlerfest in Zürich. Im Stadttheater», in: *Tages-Anzeiger,* 13. Juni 1932.

Müller, Walther: «‹Penthesilea› von Othmar Schoeck. (Nach dem Trauerspiel von H. v. Kleist)», in: *St. Galler Tagblatt*, 13. Juni 1932.

Pander, Oscar von: «Musikfest in Zürich. 62. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins», in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 13. Juni 1932.

S.: «Tonkünstlerfest in Zürich. I.», in: *Stuttgarter neues Tagblatt*, Jg. 89, Nr. 209, 13. Juni 1932, S. 8.

-uh. [Schuh, Willi]: «Deutsche Tonkünstlerversammlung in Zürich. Schoecks ‹Penthesilea›», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), 13. Juni 1932, S. 1–2.

Schuh, Willi: «Die deutschen Tonkünstler in Zürich», in: *Der Bund* (Abendausgabe), 13. Juni 1932, S. 1–2.

K. E.: «Das deutsche Tonkünstlerfest in Zürich», in: *Nationalzeitung* Basel (Morgenausgabe), 14. Juni 1932.

Misch, Ludwig: «Musik am Züricher See. Das 62. Tonkünstlerfest», in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, (Morgenausgabe), 14. Juni 1932.

Jacobs, W.: «Das deutsche Tonkünstlerfest in Zürich», in: *Kölnische Zeitung*, 14. Juni 1932.

[Anonym]: «Deutsche Tonkünstlerversammlung», in: *Volksrecht* Zürich, 15. Juni 1932.

-y [Gysi, Fritz]: «Deutsches Tonkünstlerfest in Zürich», in: *Ostdeutsche Morgenpost Beuthen*, 15. Juni 1932.

Al. M. [Mooser, Robert Aloys]: «Le festival de Zurich. Deux médiocres journées», in: *La Suisse Genève*, 15. Juni 1932.

Eisenmann, Alexander: «Deutsches Tonkünstler-Fest. 62. Versammlung des Allg. Deutschen Musikvereins in Zürich. I.», in: *Württemberger Zeitung* Stuttgart, 15. Juni 1932.

Holl, Karl [K. H.]: «Das deutsche Tonkünstlerfest», in: *Frankfurter Zeitung* Frankfurt a. M., 15. Juni 1932.
L.M. [Misch, Ludwig]: «Musikalische Moderne am Züricher See. Erster Teil des 62. Tonkünstlerfestes», in: *Der Tag* Berlin, 15. Juni 1932.

[Anonym]: «Tonkünstler-Versammlung in Zürich. ‹Penthesilea›», in: *Fränkischer Kurier* Nürnberg, 16. Juni 1932.

[Anonym]: «Kunst und Wissenschaft. 62. Deutsches Tonkünstlerfest in Zürich.», in: *Kieler neueste Nachrichten*, 17. Juni 1932.

Jacobs, W.: «Das deutsche Tonkünstlerfest in Zürich.», in: *Hamburger Fremdenblatt*, 17. Juni 1932.

Roth, Hermann: «Tonkünstler-Versammlung in Zürich. II: ‹Penthesilea› von Schoeck.», in: *Hamburger Nachrichten*, 17. Juni 1932.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: «Rückblick auf Zürich. Bilanz des Tonkünstlerfestes: Beck, Toch und Krenek», in: *Vossische Zeitung* Berlin (Unterhaltungsblatt), 17. Juni 1932.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: «Festtage in Zürich. Musikalischer Nachwuchs», in: *Berliner Zeitung am Mittag*, 17. Juni 1932.

Valsangiacomo, Camillo: [Ohne Titel], in: *Dovere* Bellinzona, 17. Juni 1932.

Herzog, Friedrich W.: «Das deutsche Tonkünstlerfest in Zürich», in: *Badische Presse*, 18. Juni 1932.

C. Slg. [Seelig, Carl]: «Deutsche Tonkünstler in Zürich», in: *Berner Tagblatt*, 18. Juni 1932.

E. K.: «Deutsches Tonkünstlerfest in Zürich», in: *Thüringer Allgemeine Zeitung Erfurt*, 19. Juni 1932.

Stefan, Paul: «Musikanten in Gottfried Kellers Stadt. Das Tonkünstlerfest in Zürich.», in: *Deutsche allgemeine Zeitung*, 19. Juni 1932.

Pringsheim, Heinz: «Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Zürich»,
in: *Königsberger Allgemeine Zeitung*, 20. Juni 1932. **(zitiert)**

Leeb, Hermann: «Feuilleton. Das Deutsche Tonkünstlerfest in Zürich», in: *Vaterland Lucerne*, 21. Juni 1932.

Huesgen, Rudolf: «62. Deutsches Tonkünstlerfest in Zürich», in: *Schwäbischer Merkur* (Beilage), 22. Juni 1932, S. 7.

Springer, Hermann: «Züricher Musiktage. Die 62. deutsche Tonkünstlerversammlung.», in: *Deutsche Tageszeitung Berlin*, 22. Juni 1932.

Herzog, Friedrich W.: «Das deutsche Tonkünstlerfest in Zürich.», in: *Bochumer Anzeiger*, 23. Juni 1932.

Herzog, Ulrich: «Tonkünstlerfest in Zürich», in: *Münchener Zeitung*, 23. Juni 1932.

E. D.: «Tonkünstlerfest in Zürich. I. Oratorium und Oper». in: *Magdeburgische Tageszeitung,* 26. Juni 1932.

H. G. [Galli, Hans]: «Das 40. schweizerische Tonkünstlerfest˚, in: *St. Galler Tagblatt*, Nr. 296, 27. Juni 1939.

Reiser, Anton: «Das Züricher Tonkünstlerfest. Hindemith: ‹Das Unaufhörliche› – Othmar Schoeck: ‹Penthesilea›.», in: *Hannoverscher Kurier*, 27. Juni 1932.

Haeser, Walter: „62. Tonkünstlerfest des A. D. M.-V. vom 10. bis 14. Juni 1932 in Zürich.“, in: *Signale für die Musikalische Welt*, 90/26–27 (1932), S. 591.

Levy, René: «Le festival de Zurich», in: *Candide*, Paris, 30. Juni 1932.

Holl, Karl: «Musikfeste 1932. Ein Rückblick.», in: *Frankfurter Zeitung*, 9. Juli 1932.

Unger, Max: «Neues Tonschaffen der Schweiz. Das 40. Tonkünstlerfest in Zürich», in: *Neues Wiener Tagblatt*, 9. Juli 1939.

[Anonym]: «Le festival de Zurich.», in: *Comœdia* Paris, 10. Juli 1932.

Pringsheim, Heinz: «Feuilleton. Vom Zürcher Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.» In: *Neue Freie Presse* Wien (Abendblatt), 11. Juli 1932, S. 1–2.

Simon, Erich: «Bühne, Kunst, Schrifttum. Musikfest in Zürich», in: *Tagesbote*, 27. Juli 1932.

Schwers, Paul: «Die Züricher Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.», in: *Allgemeine Musikzeitung* (1932), S. 363–364.

Corrodi, Hans: «Othmar Schoeck», in: *Zeitschrift für Musik* 99/6 (1932), S. 473–474.

Gysi, Fritz: «Das deutsche Tonkünstlerfest in Zürich.», in: *Zeitschrift für Musik* 99/7 (1932), S. 585–588.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: «Musikfeste. Das Tonkünstlerfest in Zürich», in: *Melos* 11/7 (1932), S. 233–234.

Reich, Willi: «The Zürich Festival», in: *The Monthly Musical Record*, September 1932, S. 158–159.

Unger, Max: «Das Tonkünstlerfest in Zürich», in: *Velhagen und Klasings Monatshefte*, 47/1 (1932).

M. U. [Unger, Max]: «The Tonkünstlerfest at Zürich», in: *The Musical Times*, Oktober 1932 [o. D.], S. 940.

[Anonym]: «Le 62e Festival des musiciens allemands à Zurich…», in: *La Revue Musicale Paris* 129 (1932), S. 241–242.

David, Karl Heinrich: «Deutsche Tonkünstlerversammlung in Zürich.», in: *Schweizerische Musikzeitung* 13 (1932), S. 439–440.

Einstein, Alfred: «Tonkünstlerfest in Zürich. II. Othmar Schoecks ‹Penthesilea›», in: *Berliner Tageblatt*, [o. D.].

Schwers, Paul: «Die Züricher Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. (Schluß). Die Oper.», in: *Allgemeine Musikzeitung* (1932), S. 388.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: «Tonkünstlerfest in der Schweiz», in: *Deutsche Zeitung Bohemia Prag* (1932).

Bern, Stadttheater 1936

hg. [Hug, Fritz]: «Theater, Musik, Vorträge. Schweizer Kunst in Bern. Schoecks ‹Penthesilea›.», in: *Berner Tagwacht* (2. Beilage), 7. Mai 1936.

-di: «Schweizer Kunst in Bern. Penthesilea.», in: *Der Bund* (Abendausgabe), 11. Mai 1936, S. 1–2.

W.: «Schweizer Kunst in Bern», in: *Oberländer Tagblatt*, 12. Mai 1936, S. 4.

WF.: «Schweizer Kunst in Bern. Penthesilea von Othmar Schoeck», in: *Berner Tagwacht* (Beilage), 12. Mai 1936.

ws.: «Schweizer Kunst in Bern. Schoecks ‹Penthesilea› im Stadttheater», in: *Berner Tagblatt*, 12. Mai 1936.

Schuh, Willi: «Schweizer Kunst in Bern.», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Abendausgabe), 13. Mai 1936, S. 1.

-ss [Joss, Kurt]: «Schweizer Kunst in Bern. 9. bis 23. Mai», in: *Neue Berner Zeitung*, [o. D.].

Kapeller, Ernst: «Schweizer Kunst in Bern. 9. Bis 23. Mai.» in: *Zeitschrift für Musik* 103/8 (1936), S. 985.

Dbd.: [Ohne Titel], in: *Frankfurter Zeitung* Nr. 263–264, [o. D.].

Zürcher Junifestspiele 1939

fg [Gysi, Fritz].: «Festspiele im Stadttheater. Penthesilea», in: *Tages-Anzeiger*, 5. Mai 1939.

-uh. [Schuh, Willi]: «Schoecks ‹Penthesilea›. Zürcher Junifestspiele (3. Juni)», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), 6. Juni 1939, S. 1.

[Anonym]: «Zürcher Bühnen. Stadttheater: Juni-Festspiele. ‹Penthesilea›, Oper von Othmar Schoeck», in: *Volksrecht*, 7. Juni 1939.

C. G. [Gut, Carl]: «Theater. Festspiele des Zürcher Stadttheaters. Schoecks ‹Penthesilea›», in: *Zürichsee-Zeitung*, 7. Juni 1939.

H. Sp. [Spelti, Hermann]: «Zürcher Junifestspiele», in: *Landbote*, 7. Juni 939.

[Anonym]: «Zürcher Juni-Festspiele. ‹Penthesilea› und ‹Meistersinger›», in: *Die Weltwoche*, 9. Juni 1939.

E. E.: «Penthesilea», in: *Die Tat*, 9. Juni 1939, S. 149.

Tonkünstlerfest 1939 Zürich

Isler, Ernst: «Schweizerisches Tonkünstlerfest in Zürich. Die Aufführung im Stadttheater (23. Juni)», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Mittagsausgabe), 26. Juni 1939, S. 1.

Isler, Ernst: «Schweizerisches Tonkünstlerfest in Zürich. II. Das Chor und Orchester-Konzert (24. Juni)», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Abendausgabe), 26. Juni 1939, S. 1.

m. [Merian, Wilhelm]: «Musik an der Landesausstellung. Das Tonkünstlerfest – die tönende Hauptschau der Schweiz», in: *Basler Nachrichten*, 26. Juni 1939.

H. G. [Galli, Hans]: «Das 40. schweizerischer Tonkünstlerfest», in: *St. Galler Tagblatt*, 27. Juni 1939.

P. S.: «Schweizerisches Tonkünstlerfest in Zürich», in: *Der Bund* (Morgenausgabe), 27. Juni 1939, S. 3.

F. S.: «Schweizermusik im Querschnitt», in: *Neues Winterthurer Tagblatt*, 29. Juni 1939.

Leipzig, 1942

Goetz, Julius: «Musik der Penthesilea. Schoeck-Erstaufführung im Neuen Theater», in: *Leipziger Neueste Nachrichten,* 4. Mai 1942.

Corrodi, Hans [H. C.]: «Kleine Chronik: Schoecks ‹Penthesilea› in Leipzig», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), 22. Juli 1942, S. 1.

Joachim, Heinz: «Musikdramatische Rhapsodie von (durchgestrichen und ersetzt mit: nach) Kleist. Othmar Schoecks ‹Penthesilea› in Leipzig», in: *Berliner Börsenzeitung*, 6. November 1942.

Zürich, 1946

-uh. [Schuh, Willi]: «Schoecks ‹Penthesilea›. Stadttheater (30. November)», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), 2. Dezember 1946, S. 1–2.

fg. [Gysi, Fritz].: «‹Penthesilea›. Zürcher Stadttheater», in: *Tages-Anzeiger,* 3. Dezember 1946.

-tt. [Odermatt, Hermann]: «Stadttheater. Schoecks Penthesilea», in: *Neue Zürcher Nachrichten* (3. Blatt), 4. Dezember 1946, S. 1.

-ig-: «Stadttheater Zürich. ‹Penthesilea›», in: *Die Tat*, 5. Dezember 1946, S. 6.

Basel, 1956

e.: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea› im Stadttheater». In: *Basler Nachrichten*, 18. April 1956.

oe.: „Opernpremière im Stadttheater. Othmar Schoeck: Penthesilea“, in: *Nationalzeitung* Basel, 19. April 1956.

A. M.: «Kulturelle Nachrichten. Schoecks ‹Penthesilea› im Basler Stadttheater», in: *Der Bund* (Morgenausgabe), 20. April 1956, S. 3.

Ehr. [Ehinger, Hans]: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea› in Basel», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Abendausgabe), 20. April 1956, S. 1.

Göttig, Willy Werner: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea› wurde zu einem Erfolg», in: *Frankfurter Abendpost*, 20. April 1956.

L. Ltr.: «Penthésilée au théâtre de Bâle», in: *Tribune de Genève*, 20. April 1956.

ohr.: «Stadttheater Basel. Othmar Schoecks ‹Penthesilea›», in: *Die Tat* Zürich, 21. April 1956.

Kassel 1957

Struck, Gustav: «Zur Kasseler Premiere der Oper ‹Penthesilea›. Musik der Schweiz und O. Schoeck», in: *Die Wilhelmshöhe, Sonntagsbeilage der «Kasseler Post»,* Nr. 22, 26./27. Januar 1957.

Struck, Gustav: «Ergreifendes Musikdrama: ‹Penthesilea›», in: *Kasseler Post*, Nr. 27, 1. Februar 1957, S. 4.

Thomas, Ernst: «Musikalischer Versuch mit Kleist. Othmar Schoecks ‹Penthesilea› in Kassel», in: *Frankfurter Allgemeine,* 1. Februar 1957.

B. M.: «Zum ersten Male nach dem Kriege: Othmar Schoecks ‹Penthesilea›», in: *Kölnische Rundschau*, 2. Februar 1957.

Hausswald, Günter: «Plädoyer für eine Oper. Zu den Wiederaufführungen von Schoecks ‹Penthesilea›», in: *MUSICA, Monatsschrift für alle Gebiete der Musik* 11/2 (1957).

Keller, Fritz: «Kasseler Premiere. ‹Penthesilea›. Nach dem Trauerspiel von Heinrich von Kleist. Musik von Othmar Schoeck», in: *Kasseler Zeitung*, 2. Februar 1957.

Stuttgart, 1957

Corrodi, Hans: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea›. Zur morgigen Stuttgarter Erstaufführung in der Staatsoper», in: *Stuttgarter Nachrichten*, 14. Dezember 1957.

Reich, Willi: «Penthesilea in Musik», in: *Stuttgarter Zeitung*, 14. Dezember 1957.

dpa: «Ein bedeutendes Musikdrama. Othmar Schoecks ‹Penthesilea› in Stuttgart», in: *Rhein-Neckar-Zeitung* Heidelberg, 17.12.1957.[54]

Franckh, Manfred: «Die Württembergische Staatsoper ehrt Othmar Schoeck. Zum erstenmal ‹Penthesilea› aufgeführt», in: *Ludwigsburger Kreis-Zeitung*, 17. Dezember 1957.

Hermann, Erich: «Kleists ‹Penthesilea› als Musikdrama. Schoeck-Premiere in der Stuttgarter Staatsoper», in: *NWZ Göppinger Kreisnachrichten*, 17. Dezember 1957.[55]

Honolka, Kurt: «Ein wunderbares Weib, halb Furie, halb Grazie. Othmar Schoecks ‹Penthesilea› in der Stuttgarter Staatsoper», in: *Stuttgarter Nachrichten*, 17. Dezember 1957.

ng: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea›. Erstaufführung in der Staatsoper», in: *Stuttgarter Zeitung*, 17. Dezember 1957.

S-r: „Bildungsoper unserer Väter. Othmar Schoecks ‹Penthesilea› von Günther Rennert in der Stuttgarter Staatsoper inszeniert", in: *Allgemeine Zeitung für Württemberg* Stuttgart, 17. Dezember 1957.

em: «Penthesilea als Musikszene. Erstaufführung an der Stuttgarter Staatsoper», in: *Schwäbisches Tagblatt* Tübingen, 18. Dezember 1957.

F.: «‹Penthesilea› in der Stuttgarter Staatsoper», in: *Enz- und Metter-Bote* Bietigheim, 18. Dezember 1957.

Ruppel, K. H.: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea› in Stuttgart», in: *Süddeutsche Zeitung* München, 18. Dezember 1957.

tz.: «Eine fast vergessene ‹Penthesilea›. Stuttgart bracht den Einakter von Othmar Schoeck erfolgreich», in: *Pfälzische Volkszeitung* Kaiserslauten, 18. Dezember 1957.

-z-: «Kleists ‹Penthesilea› – eine Oper von Schoeck. Erfolgreiche Neuaufführung in der Stuttgarter Staatsoper», in: *Der Rheinpfalz* Ludwigshafen, 18. Dezember 1957.

[Anonym]: «‹Penthesilea› im Großen Haus. Die Tragödie von Kleist-Schoeck in Stuttgart», in: *Ulmer Nachrichten*, 19. Dezember 1957.[56]

[54] Auch erschienen in: *Heilbronner Stimme*, 21. Dezember 1957.
[55] Auch erschienen in: *Heidenheimer Neueste Nachrichten*, 17. Dezember 1957.
[56] Auch erschienen in: *Backnanger Kreiszeitung*, 19. Dezember 1957.

Corrodi, Hans: «Schoecks Triumph in Stuttgart», in: *Basler Volksblatt*, 19. Dezember 1957.[57]

Keyn, Ulrich: «Eine große Oper – ein großer Regisseur. Schoecks ‹Penthesilea› in Rennerts Regie: Fast eine Neuentdeckung», in: *Die Welt* Hamburg, 19. Dezember 1957.

Rh. [Reich, Willi]: «Schoeck-Premiere in Stuttgart», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Abendausgabe), 19. Dezember 1957, S. 1.

Corrodi, Hans: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea› in Stuttgart», in: *Aargauer Tagblatt*, 20. Dezember 1957.[58]

H. C.: «Schoecks ‹Penthesilea› in Stuttgart», in: *St. Galler Tagblatt*, 20. Dezember 1957.

E. F.: «Theater. Melodramatische ‹Penthesilea›. Othmar Schoecks Kleist-Oper in Stuttgart», in: *Der Freisinnige* Wetzikon, 20. Dezember 1957.[59]

H. K.: «Bestürzend modern. Othmar Schoecks ‹Penthesilea› in Stuttgart», in: *Frankfurter Neue Presse*, 20. Dezember 1957.[60]

H. K.: „Kleists Verse und Schoecks Musik. Gelungener Versuch mit der Oper ‚Penthesilea' in Stuttgart", in: *Heidelberger Tageblatt*, 20. Dezember 1957.

K. W.: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea› in Stuttgart», in: *Basler Nachrichten* (Abendausgabe), 20. Dezember 1957.

W. K.: «Kleists ‹Penthesilea› als Oper. Erstaufführung im Württ. Staatstheater», in: *Schwäbische Zeitung* Leutkirch (Allgäu), 20. Dezember 1957.

W. Q.: «Schoecks ‹Penthesilea› in Stuttgart», in: *Lahrer Anzeiger* Lahr/Baden, 20. Dezember 1957.[61]

hh.: «Penthesileas amazonenhafter Liebestod. Othmar Schoecks Einakter im Stuttgarter Spielplan», in: *Untertürkheimer Zeitung*, 21. Dezember 1957.

H. C.: «Schoecks ‹Penthesilea› in Stuttgart», in: *Der Bund* (Samstagsausgabe), 4. Januar 1958, S. 2.

Schilling, Otto-Erich: «Ein deutsches Urteil über Othmar Schoecks ‹Penthesilea›», in: *Die Tat* Zürich, 4. Januar 1958, S. 5.

Irtenkauf, W: «Schoecks merkwürdige ‹Penthesilea›. Stuttgart, Württ. Staatstheater», in: *Deutsche Tagespost* Würzburg, 8. Januar 1958.

H. D.: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea›. Eine fast vergessene Oper erlebte in Stuttgart ihre Wiederauferstehung», in: *Trierischer Volksfreund*, 17. Januar 1958.

Reich, Willi [Rh.]: «Stuttgart. ‹Penthesilea›», in: *Schweizerische Musikzeitung* 98/2 (1958).

Honolka, Kurt: «Gespräche über Musik von heute», in: *MUSICA, Monatsschrift für alle Gebiete der Musik* 12/2 (Februar 1958).

---

[57] Auch erschienen in: *Glarner Volksblatt* Näfels, 19. Dezember 1957; in: *Schwyzer Nachrichten* Einsiedeln, 19. Dezember 1957; in: *Neues Winterthurer Tagblatt*, 20. Dezember 1957; sowie in: *Vaterland*, 20. Dezember 1957.

[58] Auch erschienen in: *Der Landbote*, 20. Dezember 1957; sowie in: *Zürichsee-Zeitung*, 19. Dezember 1957.

[59] Auch erschienen in: *Schwäbische Donauzeitung* Ulm, 19. Dezember 1957.

[60] Auch erschienen in: *Frankfurter Neue Presse* Frankfurt a. M., 20. Dezember 1957.

[61] Auch erschienen in: *Badische Zeitung* Freiburg i. Br., 20. Dezember 1957; sowie in: *Badische Volkszeitung* Karlsruhe, 20. Dezember 1957.

Weitere Einzelbesprechungen

Isler, Ernst: «Kleine Chronik. Schoecks Penthesilea.», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Abendausgabe), 2. September 1925, S. 1.

Corrodi, Hans: «Venus und Penthesilea. Zu Othmar Schoecks musikdramatischem Schaffen», in: *Der Bund* Sonntagsausgabe, 27. Dezember 1925, S. 1–3.

Corrodi, Hans: «Zu Othmar Schoecks musikdramatischem Schaffen», in: *Rheinische Musik- und Theater-Zeitung* 28/15–16 (1927), S. 162–164.

-uh. [Schuh, Willi]: «Musik in Winterthur», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Erste Sonntagsausgabe), 7. April 1929.

-uh. [Schuh, Willi]: «Schoecks ‹Penthesilea›. Stadttheater (21. Februar)», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Abendausgabe), 22. Februar 1932, S. 1.

[Anonym]: «Stadttheater. ‹Penthesilea›», in: *Züricher Post*, 23. Februar 1932.

-uh. [Schuh, Willi]: «Schweizer Opernmatinee. Stadttheater (4. März)», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), 5. März 1934.

Corrodi, Hans: «Wie Othmar Schoecks ‹Penthesilea› entstand. Zum 55. Geburtstag des Komponisten.», in: *Der Bund* (Abendausgabe), 1. September 1941, S. 1–3.

F. K.: «Penthesilea. Zur Radioaufführung des Werkes Sonntag, den 6. März, um 20 Uhr 45, aus dem Studio Bern», in: *Schweizer Radio-Zeitung*, 5. März 1955, S. 6.

Silvius: [Ohne Titel], in: *Basler Nachrichten*, 28. März 1955.

ohr.: «Stadttheater Basel. Othmar Schoecks ‹Penthesilea›», in: *Die Tat*, 21. April 1956.

Corrodi, Hans: «Wie Othmar Schoecks ‹Penthesilea› entstanden ist. Erinnerungen von Hans Corrodi», in: *Die Tat* Zürich, 4. Mai 1968.

Schuh, Willi: «Juni-Festwochen: Othmar Schoecks ‹Penthesilea›. Opernhaus Zürich (24. Mai)», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), 27. Mai 1968, S. 3–4.

ohr: «Othmar Schoecks ‹Penthesilea›», in: *Die Tat*, 28. Mai 1968.

Ringger, Rolf Urs: «‹Penthesilea› – in Musik übertragen. Othmar Schoecks Einakter nach Kleists Vorlage», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Samstags- und Sonntagsausgabe), 2. November 1985, S. 39.

Bibliographie

Dick, Leo: «Gegen eine Logik des Fortschreitens. Das ‹total Präsentische› in Schoecks Opern als Modell für eine zeitgemässe Musiktheaterkonzeption», in: Gartmann, Thomas; Thompson, Simeon (Hrsg.): *«Als Schweizer Bin Ich Neutral». Othmar Schoecks Oper «Das Schloss Dürande» und ihr Umfeld*. Schliengen: Edition Argus 2018 (=Musikforschung der Hochschule der Künste Bern 10), S. 146–157.

Festschriftkomitee des Schweizerischen Tonkünstlervereins (Hrsg.): *Der Schweizerische Tonkünstlerverein im zweiten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 50jährigen Jubiläums 1900–1950*. Zürich: Atlantis Verlag 1950.

Graf, Norbert: *Die Zweite Wiener Schule in der Schweiz. Meinungen – Positionen – Debatten*. Kassel: Bärenreiter 2010 (=Schweizer Beiträge zur Musikforschung 16).

Hinrichsen, Hans-Joachim: «Das ‹Wesentliche des Kleist'schen Dramas›? Zur musikdramatischen Konzeption von Othmar Schoecks Operneinakter ‹Penthesilea›», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59/4 (2002), S. 267–297.

Isler, Ernst: *Othmar Schoeck. Penthesilea. Führer durch die Musik des Werkes*. Zürich: Hüni 1928.

Kunze, Stefan: «Schoecks ‹Penthesilea-Stil› – Zur musikalischen Dramaturgie der *Penthesilea*», in: Kunze, Stefan; Lüthi, Hans Jürg (Hrsg.): *Auseinandersetzung mit Othmar Schoeck. Ein Symposion*. Zürich: Atlantis Verlag 1987, S. 103–139.

Manhart, Sidney: «Die Landi 39 – Eine Ausstellung für die Geistige Landesverteidigung», in: *ETHeritage*, <https://etheritage.ethz.ch/2023/06/23/die-landi-39-eine-ausstellung-fuer-die-geistige-landesverteidigung/> [letzter Zugriff: 30. August 2024].

Palmer, Peter: «Schoeck's ‹Penthesilea›», in: *The Musical Times* 150/1906 (2009), S. 19–32.

Schmidt, Dörte; Leopold, Silke: «Oper (Hauptartikel). Texte für die Oper. Sujets.», in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2008, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11628> [letzter Zugriff: 30. August 2024].

Schuh, Willi: *Die Musik in der alemannischen Schweiz 1900–1950. Ein Ueberblick über die Schaffenden*. Zürich: Atlantis Verlag 1950.

Sulzer, Peter: *Zehn Komponisten um Werner Reinhart. Briefwechsel*, Bd. 3, Nr. 313, Winterthur: Stadtbibliothek 1983.

Vogel, Werner: *Othmar Schoeck im Gespräch. Tagebuchaufzeichnungen*. Zürich: Atlantis Verlag 1965.

Walton, Chris: «Of mountains and modernism: Othmar Schoeck (1886–1957)», in: *The Musical Times* 148/1901 (200), S. 3–26.

Walton, Chris: «Verrat? Othmar Schoeck und die Moderne», in: *Neue Zeitschrift für Musik* 62/3 (2001), S. 44–47.

Walton, Chris: «Othmar Schoeck und die deutsche romantische Operntradition: Erfolgsrezept oder Akt der Verzweiflung?», in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 8/9 (1988/89), S. 71–79.

Walton, Chris: *Othmar Schoeck. Life and works*. Rochester: University of Rochester Press 2009.

Othmar Schoeck und der «Erwin von Steinbach-Preis»

Elia Pianaro

Einleitung

Am 25. April 1937 erhielt Othmar Schoeck in der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg im Breisgau den «Erwin von Steinbach-Preis» verliehen. Dieser Preis wurde von der Johann Wolfgang Goethe-Stiftung (J.W.G.-Stiftung) an «hervorragende Persönlichkeiten verliehen, die dem alemannischen Volkstum entstammen und in ihren Werken Zeugnis ablegen von ihrer Verbundenheit mit Landschaft und Volkstum in diesem Raum, vor allem an seinen Grenzen.»[1]
Was war der Ruf dieses Preises zu Zeiten der nationalsozialistischen Herrschaft und wer steckt eigentlich hinter dieser Stiftung?

Alfred Toepfer-Stiftung F.V.S.

Alfred Toepfer war ein Hamburger Kaufmann, der von 1894 bis 1993 lebte. Er hatte vor allem mit Getreide ein stattliches Vermögen gemacht, mit dem er ab 1926 begann, gemeinnützige Zwecke zu unterstützen. Neben seinem wirtschaftlichen und – national geprägten – politischen Interesse galt seine Aufmerksamkeit und Unterstützung vor allem dem Naturschutz und der Kultur.

«F.V.S.»: 1938 erläuterte Toepfer, F.V.S. stehe für Freiherr vom Stein «in ehrerbietiger Erinnerung und Bewunderung für einen bedingungslosen, unerbittlichen und unerschrockenen schöpferischen Reformator und grossdeutschen Nationalisten – der von seinem Zeitgenossen allzu schlecht verstanden wurde.» [2]
Toepfers Stellung zum Nationalsozialismus ist umstritten, da er sich während und nach dem Krieg nicht darüber äusserte. Er beschäftigte in seinem Unternehmen und der Stiftung jedoch aktive Unterstützer des Nationalsozialismus, zum Teil auch in führenden Positionen. In einem Brief an seine Frau schrieb er, dass «mein Wirken und Sehnen, mein Denken und Fühlen meinem Volke [gilt]. Dem fühle ich mich tief innerlich verpflichtet und ich wünsche mir nichts sehnlicher als die Kraft, dafür in der Zukunft immer mehr und immer Höheres zu leisten.»[3]
Die Unterstützung «seines Volkes» dehnte sich jedoch einige Jahre später über die Landesgrenze Deutschlands aus. Die Stiftung hatte nach der ersten Stiftungssatzung den Zweck, das deutsche Kulturgut in Europa zu fördern und das geistige sowie kulturelle Zusammengehörigkeitsgefühl derer zu stärken, die sich zur deutschen Sprache und Kultur bekennen. Es wird also nicht nur die Kultur in Deutschland, sondern die Kultur im deutschen Sprachraum unterstützt.
«Angeregt, gefördert, unterstützt, ausgezeichnet und verbreitet können werden Bestrebungen, Arbeiten und Leistungen von Einzelnen und von Gemeinschaften, vornehmlich auf folgenden Gebieten:

[1] Johann Wolfgang Goethe-Stiftung, *Zur Erinnerung an die Verleihung des Erwin von Steinbach-Preises 1937 an Othmar Schoeck Zürich*.
[2] Alfred Toepfer an die Stiftung F.V.S., 7. Mai 1938, Alfred-Toepfer-Archiv, Hamburg (im Folgenden: ATArch), zit. nach Jan Zimmermann, *Die Kulturpreise*, S. 833.

Diese Studie bietet die ausführlichste Aufarbeitung der Stiftungsgeschichte. Vgl. auch Jan Zimmermann, «Von deutschen Jugendherbergen zu europäischen Kulturpreisen».
[3] Alfred Toepfer an Emmele Toepfer, 29. Juli 1928 (ATArch), zit. nach Jan Zimmermann, *Die Kulturpreise*, S. 23.

Erziehung und Jugendwohlfahrt,
Wandern und Heimatpflege,
Siedlung und Sozialpolitik,
Kunst, geistig schöpferische Arbeit
und Wissenschaft.
Die Stiftung soll ihr Augenmerk vornehmlich auf die an das Deutsche Reich grenzenden, aber jenseits der heutigen Reichsgrenzen liegenden Länder und Gebiete deutschen und niederdeutschen Volkstums richten.»[4]

Kulturpreise der Johann Wolfgang Goethe-Stiftung und der Hansischen Stiftung

1935 entstand in der Stiftung die Idee, mit drei Literaturpreisen die Kultur zu fördern. Diese wurden aufgeteilt auf die Johann Wolfgang Goethe-Stiftung und die Hansische Stiftung. Um die stark gestiegene Anzahl an Auszeichnungen von verschiedenen Stiftungen zu kontrollieren, mussten alle Preise über 2000 Reichsmark staatlich genehmigt werden, was durch den Präsidenten der Reichskulturkammer, Joseph Goebbels, erfolgte.[5] Nach einem intensiven Austausch und grossem Interesse Goebbels' an den Kulturpreisen wurden aus den ursprünglich geplanten drei Preisen später fünf und schliesslich sogar sieben, für die verschiedenen deutschen Sprachregionen.
Hans Friedrich Blunck, Mitglied des Stiftungsrates und Präsident der Reichsschrifttumskammer[6] (RSK), erreichte zudem, dass das Kuratorium zur Preisvergabe aus Vertretern der Universitäten, der Reichskulturkammer und einem von der VDA (Volksbund für das Deutschtum im Ausland) bestimmten Preisrichter bestehen sollte. Blunck, der Jurist und Schriftsteller war, nahm zur Zeit des Nationalsozialismus verschiedene kulturpolitische Positionen ein und sorgte auch in der F.V.S. Stiftung stets für die Berücksichtigung politischer Wirkungen.[7]

«Volksdeutsche Preise» der Johann Wolfgang Goethe-Stiftung

Die Preise der Johann Wolfgang Goethe-Stiftung wurden erst in vier und ab 1937 in sieben Preise unterteilt und verfolgte laut Stiftungssatz folgendes Ziel: «Die Stiftung ist ein Aufruf zu friedlicher kultureller Arbeit und Hochleistung. Volksbewusste, frohe und geistig rege Grenzmarken mögen werden, was sie nach der Meinung des Stifters sein sollen: starke friedliche Brückenköpfe zum fremden Volkstum, auf dass doch noch Friede werde in Europa, eingedenk der Ideale, für die die Jugend Amerikas einst vergeblich in den grossen Krieg gezogen war. […] Die Preisträger sollen Persönlichkeiten sein, die sich ausgezeichnet haben durch *außerordentliche* Leistungen im *Schrifttum*, in der *Malerei*, der *Musik*, der *angewandten Kunst* oder der *Volkstumsforschung*. […]»[8]

- Mozart-Preis (Österreich)
- Erwin von Steinbach-Preis (Elsass, deutschsprachige Schweiz & Baden)
- Joseph Freiherr von Eichendorff-Preis (Sudetenland)
- Prinz Eugen von Savoyen-Preis (deutsche Minderheiten im Südosten Europas)
- Joseph von Görres-Preis (Deutschland, Niederrhein, Lothringen und Luxemburg) ab 1937
- Johann Gottfried von Herder-Preis (Ost- und Westpreussen) ab 1937
- Nicolaus Kopernicus-Preis (deutsche Minderheit in Polen) ab 1937

«Hansische Preise» der Hansischen Stiftung

Diese Kulturpreise veranlasste Alfred Toepfer für «langjährige angenehme Geschäftsbeziehungen eines hansischen Kaufmannes zu den benachbarten und verwandten Völkern der Ost- und Nordsee […]».
Die Anforderungen an die Preisträger sind dieselben, wie bei der J.W.G.-Stiftung mit Auslassung der Volkstumsforschung und wurden an nordosteuropäische Länder vergeben um die Beziehung zu stärken.
Zwischen 1935 und 1944 wurden insgesamt 84 Preisträger ausgezeichnet, davon 64 im Rahmen der «Volksdeutschen Preis» und 20 im Rahmen der «Hansischen Preisen». Auffallend ist hierbei, dass vielen Preisträgern eine positive Haltung gegenüber dem nationalsozialistischen

[4] Satzung der Stiftung F.V.S. [Hamburg 1932], zit. nach Jan Zimmermann, *Die Kulturpreise*, S. 25.
[5] Rea Brändle und Mario König, *Huggenberger: die Karriere eines Schriftstellers*, S. 262.
[6] Die Reichsschrifttumskammer, gegründet 1933, überwachte und kontrollierte die Literatur in Deutschland. Sie stellte sicher, dass nur regimekonforme Werke veröffentlicht wurden, und unterdrückte kritische oder ‹unerwünschte› Literatur. Alle Schriftsteller und Verleger mussten Mitglieder sein, um arbeiten zu dürfen.
[7] Jan Zimmermann, *Die Kulturpreise*, S. 42–43.
[8] Satzung der J.W.G.-Stiftung, zit. nach Jan Zimmermann, *Die Kulturpreise*, S. 92–93.

Deutschland zugeschrieben werden konnte, auch wenn sie nicht in aktiven Funktionen tätig waren.[9]

Organisation der Stiftung

Zu Beginn bestand der Stiftungsrat aus zwei Mitgliedern, doch bis 1938 wuchs er auf dreizehn Mitglieder an. Der Stiftungsrat tagte jedoch nur selten und unregelmässig und hatte kein Entscheidungsrecht, das ausschließlich bei Toepfer lag. Toepfer richtete diesen Rat hauptsächlich ein, um ein Netzwerk von Personen aus verschiedenen Bereichen aufzubauen, mit deren Hilfe er Preisträger auswählen und unterstützenswerte Projekte finden konnte.

Die Preisstiftungen waren unselbständig und nicht rechtsfähig und setzten sich aus drei Organen zusammen: dem Präsidenten, dem Kuratorium und dem Beirat. Es gab je einen Präsidenten für die J.W.G.-Stiftung und die Hansische Stiftung, ein Mitglied des fünfköpfigen Preiskuratoriums und einen Beirat. Toepfer selbst oder sein Bruder traten meist als «Treuhänder des Stifters» auf, oft unter dem Pseudonym «Hoffmann», um nicht namentlich in Erscheinung zu treten. Hans Stegemann (1870–1945), ein in der Schweiz lebender deutscher Schriftsteller und Publizist aus dem Elsass, war kurzzeitig Präsident der J.W.G.-Stiftung. Nachdem er das Amt aus gesundheitlichen Gründen niederlegte, blieb die Position unbesetzt. Friedrich Metz, ein Freiburger Geograph und NS-Sympathisant, der eine stark ideologisierte Kulturgeographie vertrat, wurde 1937 zunächst zum stellvertretenden Präsidenten gewählt und übernahm 1938 das Amt des Präsidenten.

Die Kuratorien bestanden aus zwei Vertretern der Universitäten, zwei Vertrauensleuten der Stiftung F.V.S. und einem Vertreter der RSK. Dadurch gelangten auch nationalsozialistische Funktionäre in die Kuratorien, was Toepfer missfiel, da er die Preise möglichst unpolitisch erscheinen lassen wollte.[10] Um dem entgegenzuwirken, besuchte Toepfer als Treuhänder «Hoffmann» die Universitäten und sprach mit den Rektoren über die ‹unpolitisch› dargestellten Ziele der Preise. Mitglieder des Kuratoriums, die aufgrund ihrer Distanzierung vom Nationalsozialismus ausgetauscht wurden, konnten weiterhin im Beirat mitwirken. Auf diese Weise versuchte Toepfer, sie nicht vor den Kopf zu stoßen, sie jedoch gleichzeitig aus dem Fokus zu nehmen.[11]

Trotz Toepfers Bemühungen die Preise gegen aussen unpolitisch wirken zu lassen wurde bei internen Gesprächen die politische Wirkung stets diskutiert. Schon bei der Einrichtung der Preisstiftungen hatte er sein Einverständnis gegeben, «dass staatliche Stellen den Zeitpunkt der Veröffentlichung bestimmen sollten, wenn dies aus aussenpolitischen Gründen erwünscht sein sollte.»[12]

«Erwin von Steinbach-Preis»

Der «Erwin von Steinbach-Preis» ist benannt nach dem Baumeister des Strassburger Münsters, der von 1244 bis 1318 lebte und als Vorbild zur Vergabe des Preises gelten sollte. Dieser wurde nach der Satzung von 1935 verliehen in «die alte Stammeslandschaft der Alemannen. Ausgezeichnet werden sollen ausserordentliche Leistungen der Dichtkunst des Stammes, der Malerei und der angewandten Kunst, vornehmlich aber der Dichtkunst.»[13]

Die jährliche Vergabe der «Volksdeutschen Preise» wurde von deutschen Universitäten übernommen, für den Steinbach-Preis war es die Universität Freiburg im Breisgau. Ein Grossteil der Bevölkerung Freiburgs war der NS-Propaganda bereits ab 1933 positiv gestimmt.[14] Dies war auch in der Universität zu spüren, so war sie eine der Stationen, die im Zuge der «Gleichschaltung» einige Entlassungen vollzog, so auch des damaligen Rektors Wilhelm von Möllendorff, der durch eine Folge von NS-Sympathisanten ersetzt wurde.

Während den ersten Jahren der Preisverleihung war Friedrich Metz Rektor der Universität, der gleichzeitig auch Präsident der J.W.G.-Stiftung war.[15] Ein Jahr nach Schoecks Ehrung wurde in der Musikwissenschaft Willibald Gurlitt durch Josef Müller-Blattau verdrängt.[16]

Othmar Schoeck sticht als Komponist und Dirigent zwar aus der bevorzugten Dichtkunst

[9] Jan Zimmermann, *Die Kulturpreise*, S. 68.
[10] Ders., S. 54.
[11] Ders., S. 51ff.
[12] Ders., S. 59, nach einem Brief von Alfred Toepfer an Hans Friedrich Blunck, 3. April 1935.
[13] Hans Friedrich Blunck als Präsident der RSK an den Rektor der Universität Freiburg, Friedrich Metz, 27. August 1935, zit. nach Jan Zimmermann, *Die Kulturpreise*, S. 187.
[14] Carola Schark, *Dem Vergessen entreissen*: *Gedenkbuch zum 70. Jahrestag der Bombardierung am 27.11.1944*.
[15] Bernd Grün, *Der Rektor als Führer*, S. 660–666.
[16] John Eckhard, «Der Mythos vom Deutschen in der deutschen Musik», S. 163–190.

heraus, hatte aber, obschon als Schweizer ausgezeichnet, auch deutsche Wurzeln und war zu dieser Zeit mit einer Frankfurterin verheiratet. Toepfer empfand, dass «mit der Musik den Preis in der Schweiz am glücklichsten» eingeführt werde anstelle der Literatur.[17]

- 1936: Emil Strauss, Schriftsteller (trat im September 1930 der NSDAP bei)
- 1937: Othmar Schoeck, Komponist, Dirigent (Schweiz)
- 1938: Andreas Heusler, Altgermanist
- 1939: Paul Schmitthenner, Architekt
- 1940: Paul Leschhorn, Maler; Oskar Wöhrle, Schriftsteller
- 1941: Paul Coelestin Ettighoffer, Schriftsteller; Josef Simon, Komponist, Chorleiter
- 1942: Alfred Huggenberger, Schriftsteller (Schweiz)
- 1943: Karl Hoenn, Gymnasialprofessor, Althistoriker

Im Kuratorium 1937 waren Friedrich Metz, Professor und Rektor der Universität Freiburg sowie (zunächst stellvertretender) Präsident der J.W.G.-Stiftung, Kurt Bauch und Wilhelm Kapp, ebenfalls Professoren an der Universität Freiburg, Robert Gradmann, Professor an der Universität Tübingen, und Gerhard Boerlin, Präsident des Appellationsgerichts Basel und Obmann der «Schweizer Vereinigung für Heimatschutz».
Die Stiftung dotierte die fünf Kulturpreise mit je RM 10 000, was heute etwa einer fünffachen Preissumme entspricht und auch für Othmar Schoeck einen wichtigen finanziellen Beitrag bedeutete.[18]

Othmar Schoeck erhält den «Erwin von Steinbach-Preis»

Das erste Jahr wurde der Preis innerhalb von Deutschland an Emil Strauss vergeben, für das zweite Jahr stand schon von Beginn an fest, dass der Preis in die Schweiz vergeben werden sollte. Von seinen Schweizer Kontakten wurde Toepfer stets auf Othmar Schoeck hingewiesen, der damals bereits über die Landesgrenzen bekannt war.

Im Rennen für den Preis von 1936 war auch der Schriftsteller Alfred Huggenberger (Preisträger 1942). Schoeck «würde natürlich politisch eine harmlose, auf jeden Fall harmlosere Sache als die Auszeichnung von Huggenberger sein, der dann evt. 1 Jahr warten müsste. Es ist also eine Frage der Leistung und der Taktik».[19] Toepfer hatte sich in den darauffolgenden Monaten über Schoeck erkundigt und überzeugte sich davon, dass Schoeck einen tadellosen Ruf umgab. Josef Müller-Blattau, Musikwissenschaftler in Frankfurt und seit 1933 Mitglied der NSDAP, schrieb für Metz gar ein Gutachten über Schoeck. Schoeck sei «über die Grenzen der engeren Heimat hinaus aus dem Gesamtbestand der deutschen Musik in der Welt nicht mehr hinwegzudenken […]» Schoeck zeigt «strenge deutsche handwerkliche Zucht, gepaart mit echter Gefühlsinnigkeit […] Er ist also eines Preises würdig».[20]
Als sich das Kuratorium für Schoeck entschied, sollte dieser erst angefragt werden, ob er den Preis akzeptieren möchte, um mögliche negative Pressenachrichten der Schweiz zu vermeiden.[21] Es war der Stiftung also bewusst, dass der Preis in der Schweizer Presse mit der nationalsozialistischen Bewegung in Verbindung gebracht würde, und man wollte vor der Veröffentlichung allfällige Ablehnungen des Preisträgers erfahren. Bei den Preisvergaben wurde zwar die Bedeutung landschaftlicher Besonderheiten betont, gleichzeitig jedoch stets die grosse Einheit des deutschen Volkes und die ideologisch brisante Zusammengehörigkeit aller deutschsprachigen Menschen über die Landesgrenze Deutschlands hinaus hervorgehoben – die sich natürlich auch für politische Machtansprüche weiterdenken liess.[22]
So steht in der Einleitung der Festschrift zur Verleihung des Preises an Othmar Schoeck folgendes: «Irgendeine Trennung der musikalischen Entwicklung des Landes am Oberrhein an den heutigen politischen Grenzen ist gar nicht durchzuführen. Denn durch Inseln, Biegungen und Ausbuchtungen der Staatsgrenze ist das Volkstum ineinander verzahnt worden.»[23] Schoeck wird für die vielen Naturbilder gelobt, die in seine ersten Werke flossen,

[17] Alfred Toepfer an Friedrich Metz, 19. Oktober 1936, zit. nach Jan Zimmermann, *Die Kulturpreise*, S. 204.
[18] Für die Umrechnung: <https://www.finanztools.de/inflationsrechner-preissteigerung>.
[19] Alfred Toepfer an Friedrich Metz, 13. Oktober 1936, zit. nach Jan Zimmermann, *Die Kulturpreise*, S. 203.
[20] Josef Müller-Blattau an Friedrich Metz, 23. November 1937. zit. nach Jan Zimmermann, *Die Kulturpreise*, S. 204.
[21] Ders., *Die Kulturpreise*, S. 204.
[22] Jan Zimmermann, *Die Kulturpreise*, S. 69.
[23] Johann Wolfgang Goethe-Stiftung, *Zur Erinnerung an die Verleihung des Erwin von Steinbach-Preises 1937*, S. 7.

was mit deutschen Komponisten, wie zum Beispiel Schubert, verglichen wird: «Ein solches in der Heimat verankertes Arbeiten ist auch Schoeck zu eigen[…] [er ist] urwüchsig, unverbraucht und überzeitlich.»[24]

Auch die Rede von Friedrich Metz beklagt in seiner Rede die staatliche Trennung des deutschsprachlichen Raumes: «Ein tragisches, unabwendbares Geschick hat es zuwege gebracht, dass das alemannische Volkstum auf vier Staaten aufgeteilt ist, und mit dem Lande Liechtenstein und mit dem Vorposten am Monte Rosa auf italienischem Staatsgebiet sind es deren gar sechs. An diesen politischen Grenzen haben wir nicht zu rütteln, und in der Staatsgesinnung und politischen Einigenden genug, um uns immer wieder zu gemeinsamen kulturellen Schaffen und geistigem Austausch zusammenzufinden.»[25] So wird die Verwebung der «alemannischen» Kultur über die Staatsgrenzen am Beispiel Schoecks vorgeführt, der deutsche Lyriker vertonte und bei Max Reger studierte.

Othmar Schoeck hatte selbst viel Mitspracherecht bei der Gestaltung des Festes, von welchem er auch regen Gebrauch machte, wie in einigen Briefen von Metz an Schoeck zu lesen ist.[26] Er schlug die Musikauswahl vor, welche unter anderem auch seine eigenen Stücke enthielten, den Ablauf des Festes und konnte Einladungswünsche vorbringen.

Von Schoeck wurden die *Violinsonate* op. 16 durch Josef Peischer und Hans Rosbaud, den Konzertmeister und den Musikdirektor des Frankfurter Rundfunkorchesters, und eine Auswahl aus *Elegie* op. 36 mit dem Bassisten Felix Löffel durch das Freiburger Orchester unter Leitung des Komponisten aufgeführt. Die Preisverleihung wurde vom Reichssender Frankfurt direkt übertragen.[27]

Es schien also durchaus für Othmar Schoeck eine Gelegenheit zu sein, für sich selbst zu werben, nicht zuletzt in einem Land, dessen Bühnen für ihn sehr lukrativ waren.

Die Pressereaktionen

Die *Neue Zürcher Nachrichten* (*NZN*) [28] veröffentlichte erstmals einen neutral gehaltenen Artikel über die Vergabe des Preises an Othmar Schoeck am 13. März 1937 nach der offiziellen Pressemitteilung der Universität: «Freiburg i. Br. Das Kuratorium der Erwin von Steinbachstiftung hat beschlossen, den diesjährigen Preis dem Komponisten Othmar Schoeck in Zürich zu verleihen […]». [29]

Der Artikel vom 27. April ist auf Basis der Meldung des *Deutschen Nachrichtenbüros* (also der offiziellen Nachrichtenagentur des Deutschen Reichs) erstellt: «[…] Unter dem Beifall der Anwesenden überreichte der Rektor der Universität Schoeck den Preis. Er sagte nach dem Deutschen Nachrichtenbüro u. a., ‹Othmar Schoeck übe festverwurzelt auf schweizerischem Boden deutsche Kunst. Sein Schaffen atme die Verbindung mit der alemannischen Heimat. Er sei ein Künstler, der Deutschland unzählige Werke nordischer Musik geschenkt habe und aus einem Geist heraus wirke, der auch bei großen deutschen Tonkünstlern lebendig gewesen sei.› […]».[30]

Derselbe Artikel ist auch in anderen Zeitungen zu finden, wobei die sozialdemokratische *Berner Tagwacht* den Titel «Zwei Arier. Schoeck und Löffel.» hinzufügte und zum Schluss in Klammern folgenden scharfen Kommentar veröffentlichte: «(Schlecht ist den beiden Herren nicht geworden ob so viel arischem Geschwätz? Red.)».[31]

Diese Pressemitteilung mit dem angeblichen Zitat der Festrede von Friedrich Metz wurde von der linken Presse, allen voran dem *Volksrecht* stark verurteilt, wobei auch Othmar Schoeck kritisiert wurde, der einen solchen Preis annimmt. [32] Die *NZZ* hingegen brachte einen wohlwollenden Beitrag von Ernst Isler, der vor

[24] Ebd., S. 10.
[25] Ebd., S. 14.
[26] Zentralbibliothek Zürich, *Sign. Mus OSA, Ms B, 359–361*; *Sign. OSB, Bab, Ba 127*; Nachlass Othmar Schoeck, *Sign. B 357–359*.
[27] Vgl. das Radioprogramm in *Der deutsche Rundfunk* 15/17 (25. April 1937), S. 1. Eine Aufnahme der Veranstaltung existiert nicht (wir danken dem Deutschen Rundfunkarchiv herzlich für die Auskunft).
[28] *Neue Zürcher Nachrichten* war ein katholisches Tagblatt und stand der Christlichsozialen Partei (heute CVP) nahe.
[29] *Neue Zürcher Nachrichten*, 13. März 1937. Pressemitteilung der Universität als Beilage zum Brief des Rektors an Schoeck.
[30] ag. [Schweizerische Depeschenagentur], *Neue Zürcher Nachrichten*, 27. April 1937.
[31] ag. [Schweizerische Depeschenagentur], *Berner Tagwacht*, 26. April 1937.
[32] Zu den Reaktionen vgl. Beat A. Föllmi, «‹Othmar Schoeck wird aufgenordet›», S. 139–140; sowie Chris Walton, *Life and Works*, S. 223–224.

allem die musikalischen Beiträge hervorhebt; nach seinem Bericht verlas der Rektor am Ende seiner «fein abgewogene[n] Ansprache» als Würdigung des Komponisten einen Auszug aus Corrodis Biographie. [33] Isler hatte auf der Freiburger Feier die Gratulation «der schweizerischen Tonkünstler» überbracht.[34]

Der Auszug aus Corrodis Schoeck-Biografie handelte davon, dass Schoeck als Fortsetzer der Romantik anzusehen ist, die er wie folgt beschrieb: «[…] ein Überzeitliches […], jenen Geist, der unzählige Wunderwerke nordischer Kunst geschaffen hat»[35]. Diesen Satz hatte die deutsche Presse schliesslich als Zitat von Metz zu «nordische Werke von Schoeck» verkürzt[36], was in der Schweizer Presse zu grosser Kritik an der Rede und der Ehrung selbst führte.[37]

Den Vorwürfen gegenüber Schoeck stellte sich Hans Corrodi in einem Schreiben entgegen, das teilweise in den *NZN* wiedergegeben wurde. Corrodi behauptete, dass das in der deutschen Pressemitteilung abgedruckte Zitat des Rektors Friedrich Metz, «Schoeck habe Deutschland unzählige Werke nordischer Musik geschenkt,» in diesem Wortlaut nicht gesagt wurde und nie von «nordischer Kunst» die Rede war. Er weist auf einige Sätze hin, die auch in der gedruckten Form der Festrede zu finden sind. Er geht noch einen Schritt weiter, den Rektor zu loben und ihm zu danken, da es kein Wort gab, das dem Schweizer Publikum hätte unangenehm werden können. Weiter spricht er auch davon, dass Schoeck den Preis nicht abschlagen können habe, da «seine Opern [sind] auf die deutschen Bühnen angewiesen» sind. Die *NZN* fügte hierzu folgendes an: «Wie man mit einigem Erstaunen sieht, hat die Rektoratsrede auf dem Wege über die Goebbelsche Auslandpropaganda eine nationalsozialistische Einspritzung erhalten, berechnet für die Leser des Auslandes, die jede künstlerische Leistung in Deutschland – und sei es auch jene eines Schweizers – im Hohlspiegel der offiziellen Meinungsfabrik betrachten sollen.»[38]

Einbettung

Othmar Schoeck war nicht der Einzige, der Preise aus NS-Regimenahen Stiftungen erhielt. So war auch der Thurgauer Schriftsteller Alfred Huggenberger 1937 in Erwägung für den «Erwin von Steinbach-Preis», der ihm 1942 dann auch verliehen wurde. 1937 erhielt Huggenberger den «Johann Peter Hebel-Preis», der vom Kultusministerium Badens gestiftet wurde und an den alemannischen Kulturtagen verliehen wurde. Schon vor der Vergabe dieses Preises war Huggenbergers Einstellung zum Regime öfters diskutiert und wurde auch von Hermann Hesse verurteilt, da Huggenberger eine Lesung an der nationalsozialistischen Gaukulturwochen in Konstanz gab.[39] Auch die Zeitschrift *Volksrecht* veröffentlichte einen Artikel, der die politische Seite solcher Preise hinterfragte: «Was aber bezwecken die Ehrenpreise des Dritten Reiches? Darüber hat sich zu unterhalten, wer die Sache eines seiner Freiheit bewussten Volkes vertreten will. Was über den Geist zu sagen ist, der heute Deutschland regiert, und was über die Menschen zu sagen ist, die jenen Geist verkörpern, das hat der deutsche Dichter Thomas Mann gesagt. [...] Haltung wäre es, deutsche Ehrungen auszuschlagen, solange, als dem deutschen Volk das Selbstverständlichste vorenthalten wird: das Recht auf Menschenwürde und Mündigkeit. [...] Der Schweizer Othmar Schoeck hat solche Haltung nicht aufgebracht. Der Schweizer Alfred Huggenberger hat solche Haltung nicht aufgebracht.»[40]

Othmar Schoeck wurde 1937 mit dem Erwin von Steinbach-Preis ein Preis verliehen, der tief in den politischen und kulturellen Bestrebungen der NS-Zeit verwurzelt war. Trotz seiner Schweizer Herkunft und den künstlerischen Qualitäten, die ihn für den Preis qualifizierten, war die Verleihung umstritten, da sie in einem Kontext stattfand, der stark von der nationalsozialistischen Ideologie beeinflusst war.

Schoecks Annahme des Preises zeigt die komplexe Wechselwirkung zwischen Kunst und Politik, besonders in Zeiten, in denen Kulturpreise nicht nur künstlerische, sondern auch ideologische Botschaften vermittelten.

[33] E. I. [Ernst Isler], *Neue Zürcher Zeitung*, 28. April 1937.
[34] Feierbericht, zit. nach Jan Zimmermann, *Die Kulturpreise*, S. 208.
[35] Hans Corrodi, *Othmar Schoeck*, 1931, S. 258. Ebenso in der zweiten Auflage von 1936.
[36] [Anonym], *Freiburger Zeitung*, 26. April 1937 A/B; siehe auch die oben erwähnte Meldung des Deutschen Pressebüros.
[37] RW Tries, *Der Alemanne*, 26. April 1937, S. 7.
[38] [Anonym], *Neue Zürcher Nachrichten*, 30. April 1937.
[39] Manfred Bosch, *Bohème am Bodensee*, S. 351.
[40] *Volksrecht*, 12. Mai 1937.

Pressespiegel ausgewählter Berichte zu *Othmar Schoeck und der «Erwin von Steinbach-Preis»*
Redaktion: Elia Pianaro

[Anonym]: «Der Erwin von Steinbachpreis für Othmar Schoeck.», in: *Neue Zürcher Nachrichten* (1. Blatt), 13. März 1937.

[Anonym]: «Othmar Schoeck erhält einen deutschen Preis.», in: *Der Bund* (Samstagsausgabe), 13. März 1937.

[Anonym]: «Othmar Schoeck erhält in Deutschland einen Preis.», in: *Oberländer Tagblatt*, 13. März 1937.

ag. [Schweizer Depeschenagentur]: «Schoeck-Ehrung.», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), 13. März 1937.

Corrodi, Hans: «Othmar Schoeck», in: *Der Alemanne*, 25. April 1937.

[Anonym]: «Verleihung des Erwin von Steinbach-Preises an Dr. h.c. Othmar Schoeck (Zürich). Feierstunde in der Albert-Ludwigs-Universität», in: *Freiburger Zeitung* (Morgenausgabe), 26. April 1937.

[Anonym]: «Othmar Schoeck wird geehrt.», in: *Oberländer Tagblatt*, 26. April 1937.

ag. [Schweizerische Depeschenagentur]: «Schoeck und Löffel», in: *Berner Tagwacht*, 26. April 1937.

Kolb, Adolf: «Zur Feier der Verleihung des Erst-von-Steinbach-Preises an Herrn Dr. h.c. Othmar Schoeck (Zürich)», in: *Freiburger Zeitung* (Abendausgabe), 26. April 1937.

Maerker: «Musikalische Feierstunde in der Universität. Musik von J. S. Bach und O. Schoeck», in*: Der Alemanne* (Morgenausgabe), 26. April 1937, S. 2.

RW Tries: «O. Schoeck erhielt den ‹Erwin-von Steinbach-Preis›. Die feierliche Verleihung in der Universität Freiburg – Zahlreiche Gäste aus der Schweiz und dem Elsaß», in: *Der Alemanne* (Morgenausgabe), 26. April 1937, S. 7.

[Anonym]: «Der Erwin von Steinbach-Preis.», in: *Der Bund*, 27. April 1937.

[Anonym]: «Othmar Schoeck wird ‹aufgenordet›.», in: *Volksrecht*, 27. April 1937.

ag. [Schweizerische Depeschenagentur]: «Othmar Schoeck erhält den Erwin Steinbach-Preis», in: *Neue Zürcher Nachrichten* (3. Blatt), 27. April 1937.

[Anonym]: «Das Dritte Reich und geistige Menschen von Goethe und Ludendorff – von Schoeck und Goebbels.», in: *Volksrecht*, 28. April 1937.

E. I. [Ernst Isler]: «Othmar Schoeck-Ehrung in Freiburg i. Br.», in: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), 28. April 1937.

[Anonym]: «Das Deutsche Nachrichtenbureau und Othmar Schoeck», in: *Neue Zürcher Nachrichten* (2. Blatt), 30. April 1937.

[Anonym]: «Nach Schoeck – Huggenberger. Die Methode der deutschen Ehrungen.», in: *Volksrecht*, 12. Mai 1937.

Bibliographie

Bosch, Manfred: *Bohème am Bodensee: literarisches Leben am See von 1900 bis 1950*. [3. erw. Aufl.], Lengwil am Bodensee: Libelle 2007.

Brändle, Rea; König, Mario: *Huggenberger: die Karriere eines Schriftstellers*. Frauenfeld: Verlag des Historischen Vereins des Kantons Thurgau 2012.

Corrodi, Hans: *Othmar Schoeck. Eine Monographie*. Frauenfeld/Leipzig: Huber 1931.

Föllmi, Beat A.: «‹Othmar Schoeck wird aufgenordet›: Schoecks Flirt mit dem Nationalsozialistischen Regime und die Reaktionen in der Schweiz.», in: Gartmann, Thomas; Thompson, Simeon (Hrsg.): *«Als Schweizer Bin Ich Neutral». Othmar Schoecks Oper «Das Schloss Dürande» und ihr Umfeld*. Schliengen: Edition Argus 2018 (=Musikforschung der Hochschule der Künste Bern 10), S. 130–145.

Grün, Bernd: *Der Rektor als Führer? Die Universität Freiburg i. Br. von 1933 bis 1945*. Freiburg/München: Verlag Alber 2010 (=Freiburger Beiträge zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte 4).

Johann Wolfgang Goethe-Stiftung: *Zur Erinnerung an die Verleihung des Erwin von Steinbach-Preises 1937 an Othmar Schoeck Zürich*. Freiburg i. Br.: Schillinger 1937.

John, Eckhard: «Der Mythos vom Deutschen in der deutschen Musik. Musikwissenschaft und Nationalsozialismus», in: ders.; Martin, Bernd; Mück, Marc; Ott, Hugo (Hrsg.): *Die Freiburger Universität in der Zeit des Nationalsozialismus*. Freiburg i. Br./Würzburg: Plötz 1991, S. 163–190.

Schark, Carola: *Dem Vergessen entreissen: Gedenkbuch zum 70. Jahrestag der Bombardierung am 27.11.1944*. Freiburg: Rombach 2014.

Walton, Chris: *Othmar Schoeck. Life and Works*. Rochester: University of Rochester Press 2009.

Zimmermann, Jan: *Die Kulturpreise der Stiftung F.V.S. 1935-1945.* Hrsg. von der Alfred Toepfer Stiftung F.V.S. Hamburg: Christians 2000.

Zimmermann, Jan: «Von deutschen Jugendherbergen zu europäischen Kulturpreisen», in: Kreis, Georg et al. (Hrsg.): *Alfred Toepfer. Stifter und Kaufmann. Bausteine einer Biographie – Kritische Bestandsaufnahme*. Hamburg: Christians 2000, S. 187–275.

«Komponierte Musik-Aesthetik» und «Streben nach Synthese»: Der «Lyriker Schoeck» auf der Dresdner Opernbühne

Lisa Brader

Bei der Oper *Massimilla Doni* handelt es sich um das vorletzte von Schoecks acht Bühnenwerken, welches die gleich betitelte Novelle von Honoré de Balzac (1837) zur Vorlage hat und zwischen 1934 und 1936 am Bodensee entstanden ist. Erzählt wird die Liebesgeschichte zwischen der Titelheldin Massimilla Doni und dem jungen Emilio Memmi, denen einige Hindernisse wie etwa die verführerische Opernsängerin Tinti im Wege stehen. Ausserdem werden «die Frage nach dem Vorrang zwischen Herz und Kopf, die italienische Kultur, Verhandlungen zwischen den Geschlechtern und den idealen musikalischen Zusammenklang» diskutiert.[1] Gegliedert ist die Oper in vier Akte und sechs Bilder.

Die Sammlung der Rezensionen

Im Nachlass Hans Corrodis, der sich heute in der Zentralbibliothek Zürich befindet, hat dieser als Othmar Schoecks Biograph, neben anderen mit dem Komponisten in Zusammenhang stehenden Zeitungsartikeln, Rezensionen zu den Aufführungen von Schoecks Werken gesammelt und nach Opuszahl sortiert.[2] Im Fall von *Massimilla Doni* handelt es sich um ca. 140 Rezensionen, von denen sich grob zwei Drittel allein der Uraufführung in Dresden am 2. März 1937 widmen. Dabei ist jedoch zu bemerken, dass manche Texte in ähnlicher bzw. leicht veränderter Form in verschiedenen Zeitungen parallel abgedruckt wurden (so bspw. jene von Alfred Burgartz[3], Felix von Lepel[4], Heinrich Platzbecker[5] und Heinrich Zerkaulen[6], die als Autoren daher mit der höchsten Anzahl an Rezensionen in Corrodis Sammlung vertreten sind). Weitere wichtige Autoren sind neben Corrodi selbst Karl Laux, Edwin von der Nüll, Otto Hollstein, Eugen Schmitz und Hans Schnoor.

Die Rezensionen wurden üblicherweise in einem Zeitraum wenige Tage nach der Uraufführung am 2. März verfasst; manchmal wurde

[1] Anna Ricke, «‹Massimilla Doni›. Dreiecksbeziehung in Venedig», in: Alvaro Schoeck und Chris Walton (Hrsg.), *Drama und Oper*, S. 128.

[2] Zentralbibliothek Zürich, *Sign. Mus OSG: Cbc,* Schachtel Nr. 8.

[3] Der Bericht von Alfred Burgartz findet sich sehr ähnlich am 3. März 1937 in der *Preussischen Zeitung* und am 5. März 1937 im *Tageblatt Osnabrück*, in der *Hessischen Landzeitung* sowie im *Führer*.

[4] Felix von Lepels Beitrag wurde in leicht abgeänderter Form am 3. März im *Cottbuser Anzeiger* und in der *Niedersächsischen Tageszeitung*, am 4. März im *Berner Tagblatt*, den *Wiener Neuesten Nachrichten* und dem *Tagblatt Wiesbaden*, am 5. März im *Luzerner Tagblatt* und in den *Münchner Neuesten Nachrichten*, sowie schliesslich am 7. März in den *Basler Nachrichten* abgedruckt.

[5] Nachdem sie fast wortgleich am 3. März in der *Abendpost Leipzig* und in der *Oberlausitzer Tageszeitung* und am 4. März in der *Allgemeinen Zeitung Chemnitz* und den *Neuesten Nachrichten Breslau* erschienen ist, ist Heinrich Platzbeckers Rezension am 6[?]. März auch noch im *Meissner Tageblatt* zu lesen.

[6] Die Wortmeldung Heinrich Zerkaulens vom 3. März im *Freiberger Anzeiger und Tageblatt* wird mit geringfügigen Änderungen am 4. März in der *Schlesischen Zeitung* und am 5. März in der *Westfälischen Landeszeitung* wiederaufgegriffen.

ein relativ knapper Bericht direkt am Folgetag des Ereignisses veröffentlicht, der unter Umständen bereits eine ausführlichere Besprechung ankündigt, wie sie einige Tage später zu finden ist.[7] Bei den Zeitungen handelt es sich überwiegend um deutsche – und davon einige sächsische – Blätter, um etwa ein Dutzend schweizerische[8] und eine österreichische Zeitung.[9] Dies ist, in Anbetracht der Dresdener Staatsoper als Aufführungsstätte der Veranstaltung, wohl wenig überraschend. In ihrer Länge unterscheiden sich die Texte stark – die Bandbreite reicht hier von knappen ‹Anzeigen› des Ereignisses, die ein paar wenige Sätze umfassen,[10] bis hin zu ausführlichen kompositorischen und musikästhetischen Besprechungen, die sich über mehrere Seiten erstrecken.[11]

Entsprechend sollen mit den Berichten auch verschiedene Ansprüche bedient und unterschiedliche Fokusse gesetzt werden.

Behandelt wird in den meisten Rezensionen neben dem Stoff von Balzac und dessen Bearbeitung im Libretto (in Form einer kurzen Inhaltsangabe, oft mitsamt einer kurzen Interpretation), die musikalische Gestaltung beziehungsweise die Komposition an und für sich sowie ausserdem die Qualität der Aufführung oder der Interpretation (von den Leistungen der Sängerinnen und Sänger bis hin zum Bühnenbild) und die Aufnahme durch das Publikum. Oftmals wird das Werk auch mit anderen (Bühnen-)werken Schoecks in Beziehung gebracht (v.a. *Penthesilea* und *Vom Fischer un syner Fru*) und damit innerhalb von Schoecks Gesamtwerk oder innerhalb ‹der Musikgeschichte› verortet (siehe unten).[12] Teilweise wird auf die bevorstehende Aufführung im Zürcher Stadttheater (nämlich auf die Schweizer Erstaufführung am 13. März 1937) Bezug genommen.[13] Auch wird anhand dieses Ereignisses die Bedeutung der Dresdner Staatsoper als Aufführungsstätte für den Komponisten und dessen Œuvre oder innerhalb der aktuellen Musik- oder Kulturszene verhandelt (siehe unten).[14]

Die Rezensionen berücksichtigen also verschiedene Ebenen – von der inhaltlichen Erzählebene, bis hin zur Ebene der Interpretation und der Publikumswirkung der Kunst.

Topoi und Themen der Rezensionen

In den Rezensionen findet sich häufig Kritik am Libretto von Armin Rüeger, den Schoeck als Librettisten aber auch als Freund sehr schätzte und mit dem er bereits früher zusammengearbeitet hatte:[15] Konkret sei der Text «gedanklich allzusehr belastet; er mutet einmal – am zweiten Aktschluß – dem Komponisten zu, ein Finale über eine kunstphilosophische Betrachtung zu schreiben. Er läßt die Leute zuviel reden und zu wenig handeln»,[16] auch von Emilios «komplizierten Ansichten über die Liebe» werde der Fortgang der Handlung nachhaltig gestört.[17]

[7] Siehe [Robert] Oboussier, *Deutsche Allgemeine Zeitung*[?], 4[?]. März 1937; sowie ders., *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 5. März 1937; ausserdem KHR [Karl Heinrich Ruppel], *Kölnische Zeitung*, 3. März 1937 und quasi ident am 4. März; sowie ders., *Kölnische Zeitung*, 4[?]. März 1937.

[8] So finden sich Rezensionen zur Dresdner Uraufführung im *Luzerner Tagblatt*, im *Berner Tagblatt*, in den *Basler Nachrichten*, im *Bund*, in der *Revue Musicale*, im *Tages-Anzeiger*, in der *Neuen Basler Zeitung*, in der *Neuen Zürcher Zeitung*, in der *Neuen Einsiedler Zeitung*, im *St. Galler Tagblatt* und schliesslich in den *Luzerner Neuesten Nachrichten*.

[9] Nämlich druckten die *Wiener Neuesten Nachrichten* wie bereits erwähnt den entsprechenden Text von Lepels ab.

[10] Siehe KHR [Karl Heinrich Ruppel], *Kölnische Zeitung*, 3. März 1937 bzw. 4. März 1937; [Anonym], *St. Galler Tagblatt*, 3. März 1937.

[11] Siehe K[arl] Laux, *Neueste Nachrichten Dresden*, 4. März 1937; Hans Schnoor, *Dresdner Anzeiger*, 4. März 1937; ders., *Der Bund*, 5. März 1937.

[12] Vgl. Hans Corrodi, *Dresdener Anzeiger*, 21. Februar 1937; ders., *Dresdner Neueste Nachrichten*, 28. Februar 1937; ders., *Der Bund*, 5. März 1937; -uh. [Willi Schuh], *Neue Zürcher Zeitung*, 4. März 1937.

[13] Vgl. rr [Hans Corrodi], *Tages-Anzeiger*, 5. März 1937; ders., *Der Bund*, 5. März 1937.

[14] Zur Uraufführung und ihrer Rezeption vgl. auch Chris Walton, *Life and Works*, S. 215–222, für Kritikbeispiele Michael Baumgartner (Hrsg.), «Einleitung», in: Othmar Schoeck. *Massimilla Doni*, hrsg. von Michael Baumgartner, Bd. 1, Zürich: Hug 2009 (=Werke 16/A), S. 18–22.

[15] Rüeger ist ebenso der Librettist von *Don Ranudo* (UA 1919) und *Venus* (UA 1922). Vgl. Anna Ricke, «‹Massimilla Doni›», S. 131.

[16] Hans Schnoor, *Völkischer Beobachter*, 4. März 1937.

[17] K[arl] Laux, *Neueste Nachrichten Dresden*, 4. März 1937.

Ausserdem wird im Libretto der Wegfall des ironisch-gesellschaftskritischen Moments von Balzacs Vorlage bedauert.[18] In Zusammenhang mit dieser Kritik am Librettisten ist wohl nicht zuletzt die Tatsache relevant, dass der hauptberufliche Apotheker Rüeger keine professionelle Ausbildung in diesem Tätigkeitsbereich vorzuweisen hatte.

Gerade in musikwissenschaftlich ambitionierteren Beiträgen wird die Frage diskutiert, ob *Massimilla Doni* als eine Oper oder als ein Musikdrama zu betrachten sei oder welcher Tradition das Werk näherstehe: Es fänden sich «zwar ausgesprochen ariose Partien», aber, so Rutz, «in der Form der durchkomponierten Partitur neigt die Oper zum Drama», weshalb das Werk insgesamt «doch wieder zwischen Oper und Musikdrama steht».[19]

Corrodi erkennt ein Streben, «der Forderung Wagners nach Erlebniswahrheit und dichterischer Bedeutung des Ganzen, nach psychologischer Wahrheit der Charaktere wie auch der Forderung Mozarts nach dem Primat der Musik […] gerecht zu werden.»[20] Als ein Argument für die Deutung als Musikdrama dient die Anwendung der Leitmotiv-Technik, welche häufig den Anlass für einen Vergleich mit dem Schaffen Wagners bildet.[21] Dabei betont etwa Corrodi jedoch gleichzeitig die musikalische Unabhängigkeit Schoecks von Wagner – es handle sich in *Massimilla Doni* um einen individuellen und persönlichen Stil.[22] Andererseits wird auf die Evokation einer italienischen Belcanto-Oper durch das lyrische Moment in Massimillas Liedern, Emilios Monologen, Vendramins Arien und nicht zuletzt in den kunstvoll ausgestalteten Koloraturen der Tinti hingewiesen.[23] Bei den letzteren handelt es sich um ein Element von ‹Theater im Theater› (also der Verflechtung der intradiegetischen und der Metaebene), dessen Vorkommen in der Novelle wohl einen der Gründe darstellt, warum Schoeck diesen Stoff zu vertonen als besonders reizvoll betrachtete.[24]

Des Weiteren findet sich in der Handlung der Oper eine der wohl bedeutendsten Debatten der abendländischen Kunsttheorie und Ästhetik: nämlich jene, welcher Instanz in der Kunst der Vorrang zu geben sei, dem Gefühl oder der Form. Ebendiese Frage wird innerhalb der Erzählung durch zwei Charaktere diskutiert. Dabei lehnen sich diese gar an konkrete musikalische Äusserungen an, die ebenfalls einen intradiegetischen Teil der Narration bilden, wie etwa an den die Form favorisierenden Gesang der Tinti und die im Gegensatz dazu gefühlsbetonten sanglichen Äusserungen Genoveses. Doch das kompositorische ebendieser ästhetischen Debatten gibt auch Anlass zur Kritik: Denn «[k]omponierte Musik-Aesthetik, das ist für den Kenner sehr reizvoll, aber für die Oper hat es seine Nachteile. Gesungenes Wort ist an sich schwer zu verstehen, und gar gesungene Philosophie!» so Laux,[25] der ab 1951 Professor, und schliesslich Rektor der Dresdner Akademie für Musik und Theater (später: Hochschule für Musik) war und der musikalischen Avantgarde eher kritisch gegenüberstand.[26]

Im Kontext von Schoecks Gesamtschaffen – zum betrachteten Zeitpunkt ist Schoeck bereits über 50 Jahre alt – wird die *Massimilla Doni* häufig als Synthese verschiedener Tendenzen seines vorangegangenen (musikdramatischen) Schaffens charakterisiert. Es handle sich um ein Werk, «in welchem er die Summe seines Schaffens zieht: es verbindet die edle, kühl schimmernde Melodie der Elmire mit der in entfesselter Ausdrucksenergie erglühenden Gesangslinie des Horace (‹Venus›), die Milchfarbenen und harmonischen Ueberschichtungen der Kombinationsakkordik der ‹Penthesilea› mit der Verschiebungsharmonik der melodischen Polyphonie, wie sie aus dem Gesangs- und Streichquartettzyklus ‹Notturno› bekannt geworden ist.»[27] Auch Willi Schuh erkennt ein «Streben nach Synthese» als Grundthema und begründet

[18] Vgl. Robert Oboussier, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 5. März 1937.
[19] Hans Rutz, *Westdeutscher Beobachter*, 7. März 1937.
[20] Hans Corrodi, *Der Bund*, 5. März 1937.
[21] Vgl. ebd.
[22] Vgl. Ci [Hans Corrodi], *Journal de Genève*, 17. März 1937 ; ders., *Dresdner Neueste Nachrichten*, 28. Februar 1937; ders., *Dresdener Anzeiger*, 21. Februar 1937; ders., *La Revue Musicale*, 15[?]. Mai 1937, S. 299–300; rr [Hans Corrodi], in: *Tages-Anzeiger*, 5. März 1937.
[23] Vgl. Hans Corrodi, *Dresdner Neueste Nachrichten*, 28. Februar 1937.
[24] Vgl. Anna Ricke, «‹Massimilla Doni›», S. 135.
[25] K[arl] Laux, *Neueste Nachrichten Dresden*, 4. März 1937.
[26] Lars Klingenberg, «Laux, Karl», *MGG Online*.
[27] Hans Corrodi, *Dresdner Neueste Nachrichten*, 28. Februar 1937.

so den Platz der Oper «[i]n der Reihe der großen Bekenntniswerke».[28]

Ein weiterer Aspekt der Fusion früherer Tendenzen ist die oben erwähnte Kopräsenz sowohl opernhafter Elemente (wie in *Erwin und Elmire*, *Don Ranudo* und *Venus*) als auch einer dichterischen Prävalenz (wie in *Penthesilea*).[29] Hierbei wird wiederum auf den Inhalt der Erzählung verwiesen, der ebenso den Kompromiss (zwischen Form und Gefühl) bzw. ‹Zusammenklang› zwischen den Extremen proklamiert.[30]

Ein weiterer Topos, der sich häufig in den Rezensionen findet, betrifft Schoecks (belastetes) Verhältnis zu Bühnenmusik und im Gegensatz dazu die lyrische Musik als sein angestammtes Milieu: So sei er zu jener Zeit auch in Deutschland v.a. als Liedkomponist bekannt gewesen.[31] Karl Laux beispielsweise charakterisiert Schoeck als «kein[en] Dramatiker mit starker Faust,» «[s]eine Stärke liegt im Lyrischen.»[32] So äussert sich etwa Karl Schönewolf einige Jahre vor der Uraufführung der *Massimilla Doni* über den «Lyriker Schoeck, der zum Theater geht und dort das Schicksal der Mehrzahl seiner untheatralischen Vorgänger erleiden muß. Von Kennern gepriesen und verstanden zu werden und auf der Bühne blaßblütig in Schönheit zu sterben.»[33] Schoeck wird weiteres als sensibler Denker und seine Musik als geistig sehr anspruchsvolle charakterisiert. Musikalisch sei die Oper ein «hoher Genuß und tiefe Anregung für den Musiker, der viele Feinheiten entdeckt, aber allerschwerste Kost für die harmlosen Zuhörer, die in der Oper nicht nachdenken, sondern genießen wollen.»[34]

Problematisch sei konkret die Unverständlichkeit des Textes aufgrund «weitschweifige[r] Deklamation,» sowie das Übermass an harmonischen (und melodischen) «Tüfteleien». Brandes fasst es kurz: «hohe Kunst, aber nicht theatermäßig».[35]

Die Besprechung des Aufführungsereignisses an und für sich, dessen Qualität in den meisten Fällen überschwänglich gepriesen wird, geschieht oft auf eine solch ausführliche Weise, dass nicht nur der Dirigent und dessen Werkauslegung, die Staatskapelle, die Solistinnen und die Solisten, sondern auch der Chorleiter, die Verantwortlichen für Bühnenbilder und Kostüme und sogar der (Beleuchtungs-)Techniker eine lobende Erwähnung finden, so bei Hollstein.[36] Berichtet wird allgemein von «einer schlechthin vorbildlich ausgewogenen Wiedergabe von höchster künstlerischer Leuchtkraft.»[37] Diese Begeisterung spiegelt sich auch in der Beschreibung der positiven Reaktionen seitens des (normalen) Publikums wider. Im Bericht von Alfred Burgartz ist zu lesen: «Es gab keinen Vorhang ohne wärmsten Beifall, und der anwesende Komponist mußte im Kreis aller Beteiligten dutzende Male an der Rampe erscheinen.»[38] Der Berichterstatter der *Neuen Einsiedler Zeitung* berichtet von 50 Vorhängen, davon 20 nach dem Schlussbild und streicht nochmals heraus: «Es will das etwas heißen angesichts der Tatsache, daß Schoeck und seine Musik wohl dem größeren Teil des Publikums nur dem Namen nach bekannt war, und daß es sich um moderne Musik handelt, um ein kompliziertes und unerhört differenziertes Klangbild, das nicht jedem Ohr sich ohne weiteres enträtselt.»[39]

Besonders publikumswirksam seien Szenen wie v. a. die sogenannte ‹Briefarie› Massimillas, Emilios Monolog und das Wiegenlied sowie die Chorszenen gewesen, welche auch die Kritiker musikalisch loben.[40] Diesbezüglich fragt sich

[28] -uh. [Willi Schuh], *Neue Zürcher Zeitung*, 4. März 1937.
[29] Vgl. Hans Corrodi, *Der Bund*, 5. März 1937.
[30] Vgl. Hans Corrodi, *Dresdener Anzeiger*, 21. Februar 1937; ders., *Dresdner Neueste Nachrichten*, 28. Februar 1937; ders., *Der Bund*, 5. März 1937; -uh. [Willi Schuh], *Neue Zürcher Zeitung*, 4. März 1937.
[31] Vgl. Karl Laux, *Stuttgarter Neues Tagblatt*, 5. März 1937; Friedrich Brandes, *Düsseldorfer Nachrichten* (Morgenausgabe), 4. März 1937.
[32] Karl Laux, *Stuttgarter Neues Tagblatt*, 5. März 1937.
[33] Karl Schönewolf, *Dresdner Neueste Nachrichten*, 5. Oktober 1930, zit. nach Eberhard Kremtz, «Othmar Schoecks Opern im Spiegel der Dresdner Kritik», S. 951.
[34] Friedrich Brandes, *Düsseldorfer Nachrichten*, 4. März 1937.
[35] Ebd.
[36] Vgl. Otto Hollstein, *Der Freiheitskampf*, 4. März 1937.
[37] Julius Goetz, *Leipziger Neueste Nachrichten*, 4. März 1937.
[38] Alfred Burgartz, *[o. A.]*, 3. März 1937.
[39] H. C. [Hans Corrodi], *Neue Einsiedler Zeitung*, 12. März 1937.
[40] Vgl. Karl Laux, *Stuttgarter Neues Tagblatt*, 5. März 1937; ders., *Neueste Nachrichten Dresden*, 4. März 1937; Friedrich Brandes, *Düsseldorfer Nachrichten*, 4. März 1937; Hermann Kanter, *Pirnaer Anzeiger*, 3. März 1937; Hans Corrodi, *Neueste Nachrichten Chemnitz*, 4. März 1937. Hans Corrodi, *Der Bund*, 5. März 1937; Werner

Eberhard Kremtz aber: «Ganz sicher übertraf der Erfolg der ‹Massimilla Doni› die vorangegangenen Ereignisse erheblich, ob dies jedoch tatsächlich nur den Qualitäten des Werks zu danken ist?»[41] Er weist darauf hin, dass eben in den 1930er-Jahren das Schoeck-Schrifttum und damit die allgemeine Schoeck-Begeisterung stark im Steigen begriffen gewesen seien. Dies bleibt auch bei anderen Rezensenten nicht unbemerkt: «Schoeck hat das große Glück, daß er nicht ins Leere hineinzuschreiben braucht, er hat eine große und treue Gemeinde, er hat überdies ergebene Paladine, er hat in Hans Corrodi einen hervorragenden Biographen und Exegeten und die Schweizer sehen in der Werbung für Schoeck so etwas wie eine nationale Aufgabe.»[42]
Weiteres meint Kremtz, «daß die offenbare, wenn auch etwas unkritische Aufgeschlossenheit der Dresdner gegenüber Opernnovitäten nicht unwesentlich dazu beigetragen hat, daß die Dresdner Staatsoper von Richard Strauss als Uraufführungsdorado apostrophiert werden konnte.» [43] Andererseits betonen die zeitgenössischen Kritiker jedoch die ‹Hochrangigkeit› des Publikums an diesem Abend, welches einige bedeutende Musikkritiker, Intendanten und gar Politiker aus dem In- und Ausland zählte – sogar der Reichsstatthalter Mutschmann sei anwesend gewesen[44] –, was wiederum die Bedeutsamkeit dieses Abends steigerte.[45]
Basierend auf der beträchtlichen Anzahl der bisherigen Uraufführungen von Schoecks (Bühnen-)Werken an der Dresdener Staatsoper (nämlich zwischen 1927 und 1937 von *Penthesilea*, *Vom Fischer un syner Fru* sowie von der Neubearbeitung von *Don Ranudo*, also von immerhin dreien von Schoecks musikdramatischen Werken)[46] wird häufig eine Assoziation zwischen Schoeck und der Stadt bzw. dem Opernhaus etabliert.

Diese ist jedoch schon als ‹Strauss-Oper› besetzt, was den Kritikern bewusst ist und aber nicht unbedingt ein Hindernis für Karl Laux und andere darstellt: «Othmar Schoeck […] ist auch früher schon in Dresden gefördert worden. Wie von der Strauß-, so könnte man hinsichtlich der Dresdner Staatsoper fast auch von einer Schoeck-Oper sprechen».[47] Abendroth schreibt vom «unbestritten führenden Komponisten der deutschen Schweiz, dem die Sächsische Staatsoper den Weg in die Welt bahnt.»[48]
Dabei ist zu bedenken, dass das kulturelle Prestige von Dresden mit der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten stark gelitten hatte[49] – eine Tatsache, der etwa Schnoor in seinem Beitrag offenbar entgegenzusteuern versucht, wenn er Dresden neben München als eine der «beiden großen Kunstmetropolen» proklamiert, in der «ein überall in der Welt anerkannter Meister wie Schoeck […] auf ein kongeniales Verständnis seiner Ideen rechnen kann».[50] Auch Heinrich Strobel betrachtet den Publikumserfolg der Oper als einschlägigen Beweis dafür, «wie aufgeschlossen das musikinteressierte Publikum Deutschlands seinem [Schoecks] Schaffen gegenübersteht.»[51]

Mit Blick auf die (internationale) Musikwelt wird häufig Schoecks schweizerische Herkunft dezidiert erwähnt, wenn er etwa als «Repräsentant der Schweizer Musik»[52] oder – mit einer deutlich aneignenden Tendenz – als «namhafteste[r] Tonsetzer der Schweiz und zugleich hochgeschätzte[r] Vertreter deutscher Musikkultur»[53] vorgestellt wird.
Oft werden ausserdem Verbindungen des Komponisten zu Deutschland beschworen, die quasi als Legitimierung dafür gehandhabt werden, dass «Deutschland mit einer seiner repräsentativsten Bühnen, der Dresdner Staatsoper, immer wieder für das Schaffen von

---

Hübschmann, *Neueste Nachrichten Chemnitz*, 4. März 1937.
[41] Kremtz, «Othmar Schoecks Opern im Spiegel der Dresdner Kritik», S. 953.
[42] K[arl] Laux, *Neueste Nachrichten Dresden*, 4. März 1937.
[43] Kremtz, «Othmar Schoecks Opern im Spiegel der Dresdner Kritik», S. 950.
[44] Vgl. Gerhard Desczyk, *Germania Berlin*, 3. März 1937.
[45] Vgl. Felix v[on] Lepel, *Tagblatt Wiesbaden*, 4. März 1937.
[46] Vgl. Kremtz, «Othmar Schoecks Opern im Spiegel der Dresdner Kritik», S. 947.
[47] K[arl] Laux, *Neueste Nachrichten Dresden*, 4. März 1937.
[48] Walter Abendroth, *Berliner Lokalanzeiger* (Abendausgabe), 3. März 1937.
[49] Vgl. Kremtz, «Othmar Schoecks Opern im Spiegel der Dresdner Kritik», S. 953.
[50] Hans Schnoor, *Dresdner Anzeiger*, 4. März 1937.
[51] Heinrich Strobel, *Berliner Tageblatt*, 3. März 1937.
[52] Werner Hübschmann, *Neueste Nachrichten Chemnitz*, 4. März 1937.
[53] Eugen Schmitz, *Dresdner Nachrichten,* 31. Mai 1937.

Othmar Schoeck eingetreten ist»:[54] Dabei wird neben seiner mütterlichen Abstammung aus dem Alemannischen etwa auf den (kompositorischen) Bezug zu deutscher klassisch-romantischer Dichtung (wie Goethe und Eichendorff), sowie auf «ganz bestimmte Charaktereigentümlichkeiten wie eine gewisse Sprödigkeit, Versonnenheit, Innerlichkeit [verwiesen], die sich so bei keinem anderen Volke wieder finden.»[55] Zerkaulen stellt klar: «Der Schweizer Othmar Schoeck […] gehört in des Wortes Bedeutung ‹zu uns›. […] – nach innerlicher Art und Haltung ist er deutschem Kunst- und Gefühlsempfinden mit Haut und Haaren verfallen. »[56]

Fazit

Im Grossen und Ganzen gibt die Sammlung an Rezensionen zur Uraufführung der *Massimilla Doni* unweigerlich den Eindruck, dass die öffentliche nationale und internationale Resonanz dieses Ereignisses sehr positiv gewesen sei: Im *St. Galler Tagblatt* wird sie etwa als die «wohl […] vollendetste Bühnensetzung Schoecks» gepriesen, [57] im *Freiheitskampf* als «eine Tonschöpfung, die man als geistreiche, nach äußerster Formenreinheit und nach vornehm geschliffen ebenmäßiger Architektonik aufstrebende, noch anzuerkennende Kunstarbeit würdigen muß,» so Hollstein. [58] Die ausverkaufte Uraufführung stelle nach Ruppel «eines der wesentlichsten Opernereignisse der Spielzeit» dar; [59] sie habe, so Beyer, «dem gesamten deutschen Musikleben einen eindrucksvollen Stempel auf[ge]prägt».[60]

Kritische Stimmen gibt es in Zusammenhang mit der Dresdener Uraufführung jedoch durchaus,[61] wenn auch in diesen Fällen zumindest die Aufführung meist für gutgeheissen wird.

Im Rahmen der Berichterstattung zur Schweizer Erstaufführung der *Massimilla Doni* wird, aufgrund der zeitlichen Nähe der beiden Zürcher Aufführungen,[62] ein Gegensatz zwischen dieser und Bergs *Lulu* etabliert. So stellt etwa Corrodi einen «moralischen Niedergang» in Lulu, der wahren Liebe in *Massimilla Doni* gegenüber.[63] Hierbei ist zu berücksichtigen, dass sich Corrodi generell mit antisemitischem und antikommunistischem Vokabular gegen atonale Musik richtet.[64] Auch finden sich in den Berichten zur Zürcher Aufführung patriotische Stimmen, welche die Schweizer Herkunft des Komponisten, nämlich in Form einer landestypischen Verbindung von Germanischem und Romanischem, im Werk selbst wiederzuerkennen wissen.[65]

[54] Heinz Joachim, *Frankfurter Zeitung*, 5. März 1937.
[55] Ebd.
[56] Heinrich Zerkaulen, *Freiberger Anzeiger und Tageblatt*, 3. März 1937.
[57] [Anonym], *St. Galler Tagblatt*, 3. März 1937.
[58] Otto Hollstein, *Der Freiheitskampf*, 4. März 1937.
[59] Karl Heinrich Ruppel, *Kölnische Zeitung*, 4[?]. März 1937.
[60] Heinz Beyer, *Neue Basler Zeitung*, 4. März 1937.
[61] Kritik findet sich etwa hier: K[arl] Laux, *Neueste Nachrichten Dresden*, 4. März 1937; sowie Heinrich Zerkaulen, *Freiberger Anzeiger und Tageblatt*, 3. März 1937.
[62] Bergs *Lulu* wurde am 2. Juni 1937 im Rahmen der Züricher Junifestspiele uraufgeführt, in deren Zusammenhang am 6. Juni auch *Massimilla Doni* in Form einer Verlängerung nochmals aufgeführt wurde.
[63] Vgl. Hans Corrodi, *Die Musik* 29 (1937), S. 410, zit. nach Norbert Graf, *Die zweite Wiener Schule in der Schweiz*, S. 195.
[64] Vgl. Hans Corrodi, «Othmar Schoeck. Zum Problem der modernen Musik», in: *Zeitwende* 2 (1926), S. 346–347, zit. nach Norbert Graf, *Die zweite Wiener Schule in der Schweiz*, S. 193f.
[65] Vgl. M. S., «Vom Internationalen Musikfest 1937 in Dresden», in: *Neue Basler Zeitung*, 8. Juni 1937, zit. nach Norbert Graf, *Die zweite Wiener Schule in der Schweiz*, S. 194f.

Pressespiegel ausgewählter Berichte zum «Lyriker Schoeck» auf der Dresdner Opernbühne – Dresdner Uraufführung 1937
Redaktion: Lisa Brader

Corrodi, Hans: «Othmar Schoecks neue Oper. Von Hans Corrodi», in: *Neue Schweizer Rundschau* [ohne Jg.] 2 (1937), S. 662–670.

David, K[arl] H[einrich]: «Über Schoecks Oper ‹Massimilla Doni›», in: *Schweizerische Musikzeitung* 77 (1937), S. 1–5.

Corrodi, Hans: «Schoecks ‹Massimilla Doni›. Zur Dresdner Uraufführung am 2. März», in: *Dresdner Anzeiger*, 21. Februar 1937.

Corrodi, Hans: «Schoecks ‹Massimilla Doni›», in: *Dresdner Neueste Nachrichten*, 28. Februar 1937, S. 21.

Abendroth, Walter: «Vereinte Gegensätze. Uraufführung von Schoecks ‹Massimilla Doni› in der Dresdener Staatsoper. Drahtmeld[ung] uns[eres] nach Dresden ents[andten] Sonderberichterstatters Walter Abendroth», in: *Berliner Lokalanzeiger* (Abendausgabe), 3. März 1937.

[Anonym]: «Uraufführung von Othmar Schoecks ‹Massimila [sic] Doni› in Dresden», in: *St. Galler Tagblatt* (Abendausgabe), 3. März 1937.

Burgartz, Alfred: «Opern-Uraufführung in Dresden. Schoecks ‹Massimilla Doni›. Eine neue Oper des großen Schweizer Komponisten. Von uns[erem] nach Dresden entsandten Musikkritiker Dr. Alfred Burgartz», in: *[Berliner Illustrierte?]* (Nachtausgabe), 3. März 1937.

Desczyk, Gerhard: «‹Massimilla Doni›. Uraufführung an der Staatsoper Dresden», in: *Germania*, 3. März 1937.

Kanter, Hermann: «‹Massimilla Doni›, Oper von Othmar Schoeck. Dresdner Uraufführung», in: *Pirnaer Anzeiger*, 3. März 1937.

von Lepel, Felix : «‹Massimilla Doni›. Uraufführung einer neuen Oper von Othmar Schoeck in Dresden», in: *Cottbuser Anzeiger*, 3. März 1937.

von Lepel, Felix: «Ein neuer Schoeck in Dresden», in: *Niedersächsische Tageszeitung*, 3. März 1937.

von der Nüll, Edwin: «Stationen der Liebe. Uraufführung von Othmar Schoecks ‹Massimilla Doni› in Dresden. Von unserem nach Dresden entsandten Sonderberichterstatter Edwin von der Nüll», in: *Berliner Zeitung am Mittag*, 3. März 1937.

Platzbecker, H[einrich]: «‹Massimilla Doni›. Uraufführung in der Dresdner Staatsoper», in: *Leipziger Abendpost*, 3. März 1937.

Platzbecker, H[einrich]: «‹Massimilla Doni›. Uraufführung am 2. März in der Dresdner Staatsoper», in: *Oberlausitzer Tageszeitung*, 3. März 1937.

KHR [Ruppel, Karl Heinrich]: «Eine neue Oper von Othmar Schoeck. ‹Massimila [sic] Doni› in Dresden», in: *Kölnische Zeitung*, 3. März 1937.

Schmitz, Eugen: «Othmar Schoecks ‹Massimilla Doni›. Uraufführung im Dresdner Opernhaus», in: *Dresdner Nachrichten* (Abendausgabe), 3. März 1937.

Schmitz, Eugen: «Erfolgreiche Uraufführung im Dresdner Opernhaus. Schoecks ‹Massimilla Doni› herzlich begrüßt», in: *Dresdner Nachrichten* (Morgenausgabe), 3. März 1937.

Strobel, Heinrich: «Venezianische Liebesoper. Othmar Schoecks ‹Massimilla Doni› in Dresden», in: *Berliner Tageblatt*, 3. März 1937.

Zerkaulen, Heinrich: «Othmar Schoeck: ‹Massimilla Doni›. Uraufführung in der Dresdner Staatsoper», in: *Freiberger Anzeiger und Tageblatt*, 3. März 1937.

Beyer, Heinz: «Großer Opernerfolg eines Schweizers in Dresden: ‹Massimilla› [sic] Doni [sic] von Othmar Schoeck», in: *Neue Basler Zeitung*, 4. März 1937.

Bonte, Hans Georg: «Oper aus dem Geist des Liedes. Othmar Schoecks ‹Massimilla Doni› in Dresden», in: *Anhalter Anzeiger*, 4. März 1937.

Brandes, Friedrich: «‹Massimilla Doni›. Uraufführung der neuen Oper von Othmar Schoeck in Dresden», in: *Düsseldorfer Nachrichten* (Morgenausgabe), 4. März 1937.

F. v. L. [von Lepel, Felix]: «‹Massimilla Doni›. Uraufführung der neuen Oper von Schoeck in Dresden», in: *Berner Tagblatt*, 4. März 1937.

Goetz, Julius: «Ein neuer Schoeck in der Dresdner Staatsoper. Uraufführung von ‹Massimilla Doni›. Von unserem nach Dresden entsandten Kunstschriftleiter», in: *Leipziger Neueste Nachrichten*, 4. März 1937.

HJ [Joachim, Heinz]: «Vermischte […]. Schoeck-Uraufführung in Dresden», in: *Frankfurter Zeitung*, 4. März 1937.

Hollstein, Otto: «Othmar Schoeck: ‹Massimilla Doni›. Erfolgreiche Opernaufführung in Dresden», in: *Leipziger Tageszeitung*, 4. März 1937.

Hollstein, Otto: «‹Massimilla Doni›. Uraufführung in der Staatsoper Dresden», in: *Der Freiheitskampf*, 4. März 1937.

Hollstein, Otto: «‹Massimilla Doni›. Uraufführung von Othmar Schoecks Oper in Dresden», in: *Chemnitzer Tageszeitung*, 4. März 1937.

Hübschmann, Werner: «Othmar Schoeck: ‹Massimilla Doni›. Uraufführung an der Staatsoper Dresden», in: *Chemnitzer Neueste Nachrichten*, 4. März 1937.

Laux, K[arl]: «Othmar Schoeck: ‹Massimilla Doni›. Uraufführung in der Dresdner Staatsoper», in: *Neueste Nachrichten Dresden*, 4. März 1937.

Laux, Karl: «Liebe auf venetianischen Gondeln. Othmar Schoecks neue Oper ‹Massimilla Doni› in Dresden uraufgeführt. Von unserem Dresdener Theaterreferenten», in: *Schlesische Tageszeitung*, 4. März 1937.

v[on] Lepel, Felix: «Uraufführung einer neuen Oper Othmar Schoecks», in: *Wiener Neueste Nachriten*, 4. März 1937.

v[on] Lepel, Felix: «‹Massimilla Doni›. Uraufführung der neuen Oper von Othmar Schoeck in Dresden», in*: Wiesbadener Tagblatt*, 4. März 1937.

Meißner, Herbert: «Uraufführung der Oper Massimilla Doni von O. Schoeck in der Staatsoper zu Dresden», in: *Hamburger Anzeiger*, 4. März 1937.

von der Nüll, Edwin: «Schoecks neue Oper. Uraufführung im Dresdner Opernhaus. Sonderbericht der ‹Berliner Morgenpost›», in: *Berliner Morgenpost*, 4. März 1937.

von der Nüll, Edwin: «Traktat über die Liebe. Opern-Premiere in Dresden. Von unserem nach Dresden entsandten Sonderberichterstatter», in: *Das 12 Uhr Blatt*, 4. März 1937.

Oboussier, [Robert]: «Othmar Schoeck: ‹Massimilla Doni›. Uraufführung in der Dresdner Staatsoper. Von unserem nach Dresden entsandten Musikschriftleiter», in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 4. März 1937.

Petzet, Walter: «Dresdner Staatsoper. Uraufführung ‹Massimilla Doni›», in: *Zittauer Morgenzeitung*, 4. März 1937.

Platzbecker, H[einrich]: «‹Massimilla Doni. › Oper von Othmar Schoeck, Uraufführung in der Dresdner Staatsoper. (Von unserem Dresdner Musikberichterstatter.)», in: *Allgemeine Zeitung Chemnitz*, 4. März 1937.

Platzbecker, H[einrich]: «‹Massimilla Doni›. Opern-Uraufführung in der Dresdner Staatsoper», in: *Neueste Nachrichten Breslau*, 4. März 1937.

KHR [Ruppel, Karl Heinrich]: «Eine neue Oper von Othmar Schöck [sic]. ‹Massimilla Doni› in Dresden», in: *Kölnische Zeitung*, 4. März 1937.

Reichelt, Johannes: «Dresdener Uraufführung. ‹Massimilla Doni›, Oper in 4 Akten von Othmar Schoeck. Sonderbericht der ‹Glauchauer Zeitung›», in: *Glauchauer Zeitung*, 4. März 1937.

Ruppel, Karl Heinrich: «Massimilla Doni. Oper von Othmar Schoeck», in: *Kölnische Zeitung* (Abendausgabe), 4. März 1937.

Schmitz, Eugen: «Othmar Schoecks venezianische Oper. ‹Massimilla Doni› in Dresden. Von unserem Mitarbeiter», in: *Hamburger Fremdenblatt*, 4. März 1937.

Schmitz, Eugen: «Othmar Schoeck: ‹Massimilla Doni›. Uraufführung an der Dresdner Staatsoper», in: *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, 4. März 1937.

Schnoor, Hans: «Schoecks ‹Massimilla Doni› an der Staatsoper Dresden uraufgeführt», in: *Völkischer Beobachter*, 4. März 1937.

Schnoor, Hans: «Zauberspiegel Venedig. Schoecks ‹Massimilla Doni› in der Staatsoper. Ein starker Uraufführungserfolg», in: *Dresdner Anzeiger*, 4. März 1937.

-uh. [Schuh, Willi]: «Othmar Schoecks neue Oper. Uraufführung in Dresden», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 4. März 1937.

Uhmann, Franz: «‹Massimilla Doni› von Othmar Schoeck. Uraufführung in der Staatsoper», in: *Freitaler Tageblatt*, 4. März 1937.

Zerkaulen, Heinrich: «‹Massimilla Doni›. Uraufführung in der Dresdener Staatsoper», in: *Schlesische Zeitung* (Abendausgabe), 4. März 1937.

[Anonym]: «Othmar Schoeck ‹Massimilla Doni›. Uraufführung an der Dresdner Staatsoper. Von unserem nach Dresden entsandten Musikmitarbeiter», in: *Neue Leipziger Zeitung*, 4. März 1937.

Burgartz, Alfred: «Schoecks Oper ‹Massimilla Doni› in Dresden uraufgeführt», in: *Osnabrücker Tageblatt*, 5. März 1937.

Burgartz, Alfred: «Othmar Schoeck: ‹Massimilla Doni›. Uraufführung in Dresden», in: *Hessische Landeszeitung*, 5. März 1937.

Burgartz, Alfred: «Uraufführungen in Dresden: Schoecks Oper ‹Massimilla Doni›. Karl Böhm am Pult», in: *Der Führer*, 5. März 1937.

Corrodi, Hans: «Othmar Schoecks ‹Massimilla Doni›», in: *Der Bund*, 5. März 1937.

Desczyk, Gerhard: «‹Massimilla Doni›. Uraufführung in der Staatsoper Dresden», in: *Westfälisches Volksblatt*, 5. März 1937.

Joachim, Heinz: «Othmar Schoeck: ‹Massimilla Doni›. Uraufführung an der Dresdner Staatsoper», in: *Frankfurter Zeitung*, 5. März 1937.

Laux, Karl: «‹Massimilla Doni›. Schoeck-Uraufführung in Dresden», in: *Stuttgarter Neues Tagblatt*, 5. März 1937.

v[on] L[epel], F[elix]: «‹Massimilla Doni›. Zur Uraufführung der neuen Schoeck-Oper in Dresden», in: *Luzerner Tagblatt*, 5. März 1937.

Lepel, Felix von: «Massimilla Doni. Uraufführung einer Oper von Othmar Schoeck», in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 5. März 1937.

Oboussier, Robert: «Der vertonte Balzac. Zur Uraufführung von ‹Massimilla Doni›. Von unserem nach Dresden entsandten Musikschriftleiter», in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 5. März 1937.

rr [Corrodi, Hans]: «Othmar Schoecks ‹Massimilla Doni›», in: *Tages-Anzeiger*, 5. März 1937.

Schnoor, Hans: «Uraufführungen im Reich. Schoecks ‹Massimilla Doni›. Uraufführung an der Staatsoper Dresden», in: *Nationalzeitung*, 5. März 1937.

Zerkaulen, Heinrich: «Othmar Schoeck: ‹Massimilla Doni›. Uraufführung in der Dresdner Staatsoper», in: *Westfälische Landeszeitung*, 5. März 1937.

Abendroth, Walter: «Zur Othmar-Schoeck-Uraufführung in Dresden», in: *Luzerner Neueste Nachrichten*, 5. März 1937.

Pietzsch, Gerhard: «Othmar Schoecks ‹Massimilla Doni›. Einführung in das Werk. Von Dr. Gerhard Pietzsch, Dresdener Staatsoper», in: *Die Musikwoche*, 6. März 1937.

Platzbecker, H[einrich]: «‹Rund um den Zwinger›», in: *Meissner Tageblatt*, 6. März 1937.

FvL [Lepel, Felix von]: «‹Massimilla Doni›. Uraufführung der neuen Oper von Othmar Schoeck in Dresden», in: *Basler Nachrichten*, 7. März 1937.

Pellegrini, Alfred: «‹Massimilla Doni›. Opern-Uraufführung in Dresden», in: *Braunschweiger Neueste Nachrichten*, 7. März 1937.

Rutz, Hans: «Uraufführung der Staatsoper Dresden. Othmar Schoeck: ‹Massimilla Doni›», in: *Westdeutscher Beobachter* (Morgenausgabe), 7. März 1937.

[Anonym]: «Uraufführungen im Reich», in: *Allgemeine Zeitung [der Lüneburger Heide]*, 7. März 1937.

Burgartz, Alfred: «Schoecks Oper ‹Massimilla Doni› in Dresden uraufgeführt», in: *Preussische Zeitung*, 8. März 1937.

H. C. [Corrodi, Hans]: «Schoecks ‹Massimilla Doni› in Dresden», in: *Neue Einsiedler Zeitung*, 12. März 1937.

Lyck, Hans: «Balzac – musikalisch idealisiert. Othmer [sic] Schoeck: Massimille [sic] Doni/ Sonderbericht der ‹D. Z.›», in: *Deutsche Zukunft*, 14. März 1937.

Ci [Corrodi, Hans]: «‹Massimilla Doni› d'Othmar Schoeck. Créé à l'Opéra de Dresde», in: *Journal de Genève*, 17. März 1937.

Schmitz, Eugen: «Othmar Schoeck: ‹Massimila [sic] Doni›. Uraufführung im Dresdner Opernhaus», in: *Zeitschrift für Musik* 104/4 (1937), S. 436–438.

Stuckenschmidt, H[ans] H[einz]: «Othmar Schoecks ‹Massimilla Doni›», in: *Neue Freie Presse* Wien, 6. April 1937, S. 11.

Corrodi, Hans: « Chroniques et Notes. Allemagne. ‹Massimilla Doni›, d'Othmar Schoeck, à Dresde et à Zürich », in: *La Revue Musicale*, 15. Mai 1937, S. 299–300.

Bibliographie

Corrodi, Hans: *Othmar Schoeck. Bild eines Schaffens*. [3. stark erw. Aufl.], Frauenfeld: Huber 1956.

Föllmi, Beat: «Othmar Schoecks Oper *Massimilla Doni* und die nationalsozialistische Zensur», in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 33 (2013), S. 187–198.

Graf, Norbert: «‹Generöse Weltliebe› oder ‹schwüle Erotik›? – Kunstpatriotismus auf einer neutralen Bühne. Zur Uraufführung von Alban Bergs *Lulu* 1937 in Zürich», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 60/3 (2003), S. 236–261.

Graf, Norbert: *Die Zweite Wiener Schule in der Schweiz. Meinungen – Positionen – Debatten*. Kassel: Bärenreiter 2010 (=Schweizer Beiträge zur Musikforschung 16).

Klingenberg, Lars: «Laux, Karl», in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/393954> [letzter Zugriff: 30. August 2024].

Kremtz, Eberhard: «Othmar Schoecks Opern im Spiegel der Dresdner Kritik», in: John, Hans; Kaiser, Peter; Stephan, Günther (Hrsg.): *Höhepunkte der Dresdner Operngeschichte im 20. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung bedeutender Ur- und Erstaufführungen. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Dresdner Musikfestpiele 1989* (=Schriftenreihe der Hochschule für Musik «Carl Maria von Weber» Dresden, 13. Sonderheft), S. 947–956.

Ricke, Anna: «‹Massimilla Doni›. Dreiecksbeziehung in Venedig», in: *Drama und Oper. Armin Rüeger – Librettist und Freund von Othmar Schoeck*. Begleitbuch zum Othmar Schoeck Festival 2022. Steinen: Müsigricht 2022, S. 128–141.

Vogel, Werner: *Othmar Schoeck. Leben und Schaffen im Spiegel von Selbstzeugnissen und Zeitgenossenberichten*. Zürich: Atlantis Verlag 1976.

Walton, Chris: «‹Bitte kein Sex, wir sind Schoeck-Fans!›. Die Schoeck-Gesamtausgabe und die Nazi-Zensur», in: *Dissonanz* 65 (2000), S. 26–31.

Walton, Chris: *Othmar Schoeck. Life and Works*. Rochester: University of Rochester Press 2009.

Othmar Schoeck und die veröffentlichte Meinung

Podium am Othmar Schoeck Festival 8.9.2024[1] mit Heinrich Aerni und Doris Lanz, Moderation: Inga Mai Groote

IG: In der Arbeitsmappe zur Rezeption Schoecks in der Presse findet sich unter anderem der aktuelle SMZ-Artikel von Heinrich Aerni über die Berichterstattung in der *Schweizerischen Musikzeitung* – Heinrich, kannst du uns etwas über deine Beobachtungen erzählen?

HA: Zuerst möchte ich einen kurzen Überblick über die Quellensituation bezüglich Schoeck im Allgemeinen geben: Othmar Schoeck hinterliess mehr Spuren als die meisten seiner Zeitgenossen. Und dies nicht, weil er wie viele andere darauf versessen war, über den Tod hinaus in Erinnerung zu bleiben, im Gegenteil: zum Ärgernis vieler Forschender warf er etwa Briefe, wenn nicht weg, so einfach in die Pultschublade, von wo sie irgendwann verschwanden. Nein, es sind seine Entourage und seine Nachwelt, die überproportional «Schoeckiana» anhäuften. Diese liegen nun allesamt in der Zentralbibliothek Zürich, sein Nachlass von rund zweieinhalb Laufmetern, dazu aber noch etwa zehnmal so viele Archivmaterialien, die die Nachwelt zu ihm zusammengetragen hat. Allen voran der Germanist und Schoeck-Biograf Hans Corrodi, von dem wir gestern schon viel hörten. Zwei Jahre jünger als Schoeck entwickelte er eine pathologische Verehrung, die ihren Niederschlag in einem zweitausend Seiten umfassenden Tagebuch zu Schoeck (nicht Corrodi selbst) fand. Die erste Schoeck-Biografie war denn auch von Corrodi, bereits 1931, und schliesslich führten Corrodis Bemühungen zur Gründung der Othmar Schoeck-Gesellschaft im Jahr 1959, deren erster Präsident er wurde. Diese platzierte bereits in 1970er Jahren ein Archiv in der Zentralbibliothek Zürich. Zudem sammelten Corrodis Nachfolger munter weiter «Schoeckiana» im weitesten Sinne. Einen weiteren grossen Bestand – rund zwölf Laufmeter – schuf die Forschungsstelle der Othmar Schoeck-Gesamtausgabe, die Ende der 1980er Jahre entstand und 2012 aufgelöst wurde. Diese trug unter anderem sämtliche Erwähnungen Schoecks zusammen, die sie finden konnte. Ohne diese Vorarbeiten wären die Beiträge an unserem Kolloquium gestern nicht möglich gewesen, beziehungsweise hätten ein Vielfaches an Rechercheaufwand erfordert. – Soviel zur Situation. Ein Gedanke, der für mich mit dieser Beschreibung einhergeht: die Rezeption beginnt zwar weitgehend mit dem Schrifttum, wird aber entscheidend davon bestimmt, wer welche Sammlungen zusammenträgt und somit einen Künstler für die Nachwelt greifbar werden lässt.

[1] In dieser Dokumentation des Gesprächs wurden die Nachweise für zitierte Quellen und Literatur ergänzt.

IG: Dabei ist es wirklich interessant, dass es in dieser Situation sehr unterschiedliche Schichten, auch von den Quellentypen her, gibt. Wir haben uns in unseren Recherchen sehr stark auf die Sammlung der Presseberichte konzentriert, die sich ja von der Form her bereits an eine Öffentlichkeit richten. Wenn man jetzt in diese anderen Überlieferungs-Sammlungen einsteigt, gibt es da noch Korrespondenz, die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt gewesen wäre, also eine Ebene, auf der vielleicht andere Informationen ausgetauscht werden. Und dann gibt es nochmals ein Narrativ in dem, was Corrodi angefangen hat aufzubauen. Ist das, verglichen mit anderen Nachlass-Situationen, die ihr habt, typisch, oder hat das gewissermassen Schlagseite durch die Überlieferungssituation, weil man genau diese Mischung und die unterschiedlichen Schichten gegeneinander abwägen muss?

HA: Diese Schlagseite hatte es über Jahrzehnte. Wir sind jetzt noch in der letzten Phase, immer noch ist zu merken, dass es in eine Richtung driftet. Die Antwort ist aber: Es ist einzigartig. Ich kenne bei uns keinen anderen Nachlass, bei dem so viel im Nachhinein noch dazugeschaffen wurde, ich weiss gar nicht, ob es bei einem anderen 'unserer' Komponisten in der Sammlung noch eine Gesellschaft gibt. Wir kennen ja die Gesellschaften, die es zu verschiedenen Komponistinnen und Komponisten auf der Welt gibt, bei uns ist die für Schoeck vielleicht die einzige. Das Besondere ist: Wenn Corrodi und die Othmar Schoeck-Gesellschaft die Geschichtsschreibung geprägt haben, dann ist das die Oberfläche. Diese Briefe sind ja erhalten, Corrodi hat – im Gegensatz zu Schoeck – alles aufgehoben, und da erfährt man dann wahnsinnig viel, zum Beispiel wie das war, als die Gesellschaft gegründet wurde, wer das alles gar nicht wollte, wer das doch wollte und warum es dann doch geschah. Vielleicht ist auch diese Korrespondenz nicht vollständig, aber die einschlägigen Informationen sind alle noch da.

IG: Über die Dossiers mit den Presseausschnitten haben wir uns natürlich sehr gefreut, weil das einem sehr viel Sucharbeit, z.B. in Zeitungsportalen, abnimmt. Trotzdem hatte ich auch gestern den Eindruck – wir haben ja wirklich viel Tagespresse benutzt – das sie nicht alles abdecken: Hätten wir uns vielleicht mehr, wie du in deinem Artikel, auf die SMZ konzentrieren sollen, oder, anders gefragt, welchen Stellenwert hatte die Berichterstattung in der SMZ, wenn man sich über diese Rezeptionskanäle Gedanken macht?

HA: Wir haben uns mit den Texten der Pressedossiers schon in der Champions-League bewegt, es kamen alle Männer zum Zug, die damals die Presselandschaft geprägt haben. In der Schweiz gab es ja nicht so viele Musikkritiker, und die SMZ hatte einen etwas anderen Charakter. Wir haben gestern schon viel über die brisanten Jahre gesprochen, aber mich interessiert auch: wie wird eigentlich darüber gesprochen, wenn die Welt noch in Ordnung ist? Aus unserer Sicht ist die Zeit vor dem ersten Weltkrieg eine Zeit, über die man objektiv sagen kann: da konnte man reisen, nachher wurde die Schweiz ein erstes Mal komplett «verschweizert», nach dem zweiten Weltkrieg noch viel mehr. Aber eben, was vorher war, das war ja alles sehr offen, und da ist der Charakter ein ganz anderer. Ich bin ein Kind meiner Generation, ich kenne die Pop-Zeitschriften aus den 80er Jahren – ich meine jetzt nicht die bunten, sondern die, die schwarzweiss gedruckt wurden, die im Nachhinein Fanzines genannt wurden – und da reichte es ja nur schon, einen Bandnamen zu nennen: die Band hatte diese Platte gemacht, oder vielleicht wurde ein Auftritt erwähnt, und das reichte schon, dass einer ganzen Community das Herz aufging, weil überhaupt darüber geschrieben wurde: So fühlt sich das ein bisschen an. Auch wenn diese Menschen damals ja nicht eine Gegenkultur verkörperten. Aber der Charakter der Berichte ist wirklich rührend. Und es reicht da einfach zu

sagen, von Schoeck ist diese Komposition in Genf aufgeführt worden, manchmal schreibt dann schon noch jemand, es sei gut gewesen. («Schlecht» wäre wahrscheinlich nicht durchgegangen.) Das ist natürlich ganz eine andere Tonlage und auch ein anderer Anspruch, als wenn da wirklich die Interpret*innen und die Werke gewürdigt werden müssen.

IG: Eine weitere Frage, wenn man das heute als Quelle liest: welche Parameter entscheiden, wodrüber überhaupt berichtet wird?

HA: Da habe ich sehr genau geschaut, weil mich natürlich interessiert hat: was war am Anfang schon da, was dann später vielleicht politisch instrumentalisiert hätte werden können? Und das ist ganz klar ein Begriffspaar, das «Gesunde» und das «Kranke», wobei natürlich immer nur das «Gesunde» genannt wird. Ernst Isler schreibt in einem der frühesten Beiträge 1908: «Ein gesundes, natürliches, ungewöhnliches Talent lernen wir wiederum in vier Liedern kennen. Solcher Formsinn, solch natürliche Auffassung der Gedichte, diese einheitliche Rhythmisierung, diese Fähigkeit, durch Harmonik textgemäss zu färben, vor allem aber solch natürliche, nicht posierte Empfindung und diese herzliche Naivität, sind nicht angelernt, sondern angeborene Gaben, der beneidenswerteste Untergrund für einen Komponisten.»[2] Da haben wir jetzt gleich zwei Dinge auf einen Schlag: das eine ist, das ein Mensch der Gegenwart immer sofort zusammenzuckt, weil das Wort «gesund» einfach nicht mehr gelesen werden kann, ohne dass man Angst bekommt, andererseits verbindet Isler es mit dem «angeborenen» und «nicht angelernten», und das fand man je nach Rezeptionsgruppe ziemlich toll, wenn jemand «untrainiert» etwas leisten konnte. Das sind zwei wichtige Parameter. Dann gibt es noch etwas, das recht zeitlos ist, und das muss wirklich durchschlagend gewesen sein: sein Talent, und ich meine jetzt nicht das Komponieren, sondern im Alltag. Wenn Schoeck hingestanden ist (ich nehme an, es war auch beim Klavier – aber vor allem, wie es beim Dirigieren gewesen sein muss), der hat sich wirklich hingestellt und die anderen wussten einfach, sie mussten gar nicht mehr kommen. Das war damals mit dem Männerchor Aussersihl, der erste grössere Chor, den Schoeck leitete; das klingt für uns jetzt ein bisschen lustig, ausgerechnet der Chor aus dem Kreis 4, aber das war ein wichtiger Chor. Das andere ist ein Dirigat in St. Gallen, als er 1916 vordirigierte, da war der Fall auch sofort klar. Ich weiss gar nicht, wie viel Training er hatte, diese klassische Ochsentour, die ein Kapellmeister in Deutschland machte, meistens ein Jahr Korrepetition, dann waren sie meist schon selber GMD, das war bei Schoeck ja nur so halb. Ich denke, er hätte sich auch in Deutschland durchgesetzt, wo das Niveau einfach hoch war. Dann gibt es eine Kategorie, die gar nicht gross erwähnt wird, weil sie so selbstverständlich ist: die Sangbarkeit. Wenn er für Chöre geschrieben hat, dann konnten die das gut singen. Ich habe mir das Notenmaterial angeschaut: Sie müssen sich ein bisschen zur Decke strecken, aber es geht. Wir dürfen nicht vergessen, es war eine Amateur-Welt. Die hörten ja ihr Leben lang keinen Schoeck-Männerchor von einem professionellen Chor, weil es gar keinen gab, der Chor des Theaters in Zürich hätte diese Literatur sicher nie gesungen. Mit diesem Chor-Repertoire war er von Anfang an verankert in der Landschaft. Wenn die Durigo kam und mit ihm einen Liederabend gemacht hat, war das sicher wichtig – aber bei der Chormusik haben alle mitgemacht. Schoeck hat hier schon experimentiert, aber im Grossen und Ganzen war es ein vierstimmiger Satz, gute Stimmführung, keine blöden Sprünge – das ist dieses Unausgesprochene. Sie drucken seine Stücke ja sogar ab in der *Musikzeitung*, die

[2] SMZ 48 / 19, 13.6.1908.

fleissig zur Verbreitung von Novitäten genutzt wurde.

IG: Vielen Dank, das sind schon sehr viele Themen, die wir gleich gemeinsam weiterverfolgen können. Doris, Du hast Dir die organisatorischen, strukturellen Seiten etwas genauer angesehen. Wie muss man sich die Rolle des Tonkünstlervereins in dieser Zeit, und auch für Schoeck, vorstellen? Was sind da deine Funde oder Ideen?

DL: Vielleicht sage ich erst einmal ein paar Sätze zum Tonkünstlerverein überhaupt, es gibt ihn ja nicht mehr seit 2017. Der Tonkünstlerverein wurde im Jahr 1900 als ein gesamtschweizerischer Verein gegründet, der zum Ziel hatte, professionelle Musiker*innen der Sprachregionen zusammenzuführen und gemeinsam für berufsspezifische Interessen einzustehen. Der Impuls kam Ende 1898 aus der Westschweiz, in Basel aber hatte sich zur selben Zeit bereits ein Verein formiert, der, lokal agierend, ähnliche Ziele verfolgte. 1899 nahm eine Delegation des Basler Vereins an den Sitzungen teil, die die Gründung des Schweizerischen Tonkünstlervereins vorbereiteten. Die Gründungsversammlung fand am 30. Juni 1900 in Zürich statt, und zwar im Rahmen des allerersten Tonkünstlerfestes.[3] Sitz des Vereins war zuerst Zürich, später wurde er nach Lausanne verlegt.
Was den Zweck, die selbstgestellten Aufgabenbereiche betrifft, kann ich aus den ersten Statuten zitieren, die 1901 in Genf genehmigt wurden: «Unter der Bezeichnung ‹Verein schweizerischer Tonkünstler›» – der hat zuerst so geheissen – «wird eine Vereinigung gegründet, welche das Ziel verfolgt, das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit unter den schweizerischen Musikern zu heben und zwar durch Veranstaltung periodischer Zusammenkünfte zum Zwecke gegenseitiger Anregung sowie zur Erörterung und Wahrung der gemeinsamen Interessen.»[4] Das Veranstalten von Konzerten war das eine, aber ganz zentral ging es auch um Urheberrechte – der Tonkünstlerverein ist eigentlich der Vater, die Mutter der SUISA. Zu den Mitgliedern vielleicht noch eine Bemerkung: Agesprochen waren nicht nur Komponist*innen (es hatte tatsächlich ein paar wenige Frauen, in den ersten Jahrzehnten schon), Mitglied konnten vielmehr alle werden, die Musik in irgend einer Form zum Beruf hatten. Dazu heisst es in den soeben zitierten Statuten: «Mitglied des Vereins kann jeder die Musik als Beruf ausübende Schweizerbürger werden, welches auch sein Wohnort sei. Den schweizerischen Musikern werden die in der Schweiz dauernd wohnhaften ausländischen Musiker gleichgestellt. Diese Bestimmungen beziehen sich auch auf Frauen.» Die Aufnahmebedingungen für ausländische Musiker*innen wurden – das nur in Klammern – während des Zweiten Weltkrieges extrem verschärft und anschliessend nur zögerlich wieder gelockert.
Die Auflösung des STV erfolgte 2017, zu den Gründen wird demnächst ein längerer Aufsatz publiziert.[5] Und zum Archiv des Vereins: Die Hochschule der Künste Bern hat das in Zusammenarbeit mit der Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne, wo die Bestände jetzt liegen, vollständig aufbereitet und teildigitalisiert.[6]

[3] Die Gründungsgeschichte des STV lässt sich in der ersten Festschrift des Vereins nachlesen: Carl Vogler, *Der Schweizerische Tonkünstlerverein im ersten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 25-jährigen Jubiläums*, Zürich: Hug 1925, S. 11–30.
[4] *Erste rechtsgültige Satzungen des Vereins schweizerischer Tonkünstler, genehmigt von der Generalversammlung vom 23. Juni 1901 in Genf*, in: ebd., S. 289–292, hier: S. 289.
[5] Thomas Gartmann, «Mission erfüllt? Das Ende des Schweizerischen Tonkünstlervereins», in: Thomas Gartmann, Doris Lanz, Raphaël Sudan und Gabrielle Weber (Hg.), *Musik-Diskurse nach 1970*, Baden-Baden: Ergon 2025 [im Druck].
[6] Link zum Katalog (Fonds de l'Association Suisse des Musiciens, ASM):

Inwiefern ist dieses Archiv nun relevant für die Frage nach der «veröffentlichten Meinung»? Bevor eine Kritik publiziert werden kann, braucht es Aufführungen. Du hast gerade ein schönes Beispiel geliefert, ich glaube von Ernst Isler, wo er die Topoi «gesund» und «natürlich» äussert; er bezieht sich hier auf ein Tonkünstlerfest 1908 in Baden. Da haben wir eine schöne Übereinstimmung, und es gibt noch mehr davon. Wir können vielleicht noch auf die Mechanismen der Werkauswahl der publizierten Programme zurückkommen. Was hier interessant ist, wenn man im Nachlass schaut: die (nicht sehr zahlreich, aber doch) vorhandenen Begleitbriefe, in denen diskutiert wird, ob man jetzt Schoeck schon wieder mit Liedern programmieren soll, aber auch die Rolle der Berichterstattungen aus der *Schweizerischen Musikzeitung*, die von Zeit zu Zeit zusammenfassten, was die Tonkünstlerfeste in Sachen Verbreitung der Musik, nicht nur von Schoeck, aber insbesondere auch von ihm, geleistet haben. Am Anfang, so mein Eindruck, hat sich der Tonkünstlerverein insbesondere als Förderer und Ermöglicher gesehen, und irgendwann kippte es ein bisschen, dann hat der Tonkünstlerverein eigentlich von Schoecks Ruf profitiert, vor allen Dingen auch bei den Auslandskonzerten. Das ist interessant zu sehen, dieser Rollenwechsel, das muss man noch genauer untersuchen. Und wenn ich hier noch anknüpfen kann bei den eigenen Publikationen des STV: Da gibt es natürlich nicht nur die Berichte der SMZ (die nicht vom Tonkünstlerverein alleine getragen wurde, aber alle Schreiber waren Mitglied in diesem Verein). Wenn wir Überblicksartikel über die Musikszene der Schweiz in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts suchen, nehmen wir wahrscheinlich als erstes zwei Bände zur Hand, das *Schweizer Musikbuch* von Willi Schuh 1939[7] und die Tonkünstlervereins-Festschrift von 1950, die – wiederum von Willi Schuh – einen ausführlichen Artikel über die «alemannische Schweiz» enthält.[8] Das ist vielleicht die ausführlichste unter den kompakten Übersichtsdarstellungen, und daneben findet man natürlich zahlreiche Einzelartikel. Weiter hinten in der Festschrift gibt es einen Artikel über die Westschweiz von Henri Gagnebin, «Die Musik in der welschen Schweiz».[9] Was hier auffällt, abgesehen davon, dass Honegger zur Welschschweiz geschlagen wird, unter dem Motto «Zürich und Paris gleich welsche Schweiz» (aber durchaus mit einer ironischen Note): es gibt im welschen Teil kein Kapitel, das alleine einem Komponisten gewidmet ist, während im Deutschschweizer Teil Schoeck als einziger ein eigenes Kapitel erhält, und auch die meisten Seiten. Das ist jetzt bei Schuh, wenn man die sonstige Berichterstattung betrachtet, nicht wahnsinnig überraschend. In diesem Band wird Schoeck als «überragende Erscheinung» einer «Zwischengeneration» apostrophiert: «Im Schaffen des Innerschweizers Othmar Schoeck hat die alemannische Wesensart ihren bisher stärksten, reichsten und persönlichsten musikalischen Ausdruck gewonnen.»[10] Stand 1950.

IG: Du sagst, es kippt irgendwann, am Anfang profitiert eher Schoeck vom Verein – seit wann ist er da aktiv und sichtbar?

https://patrinum.ch/record/275706?ln=de

[7] Willi Schuh (Hg.), *Schweizer Musikbuch*, Bd. 1, Zürich: Atlantis 1939; darin insbesondere die Kapitel «Die neueste Zeit. Deutsche Schweiz», S. 139–172, und «Die Musiker der welschen Schweiz», S. 173–184.

[8] Willi Schuh, «Die Musik in der alemannischen Schweiz 1900–1950. Ein Überblick über die Schaffenden», in: Hans Ehinger, Henri Gagnebin, Wilhelm Merian, Edgar Refardt, Willi Schuh, Adolf Streuli und Carl Vogler (Hg.), *Der Schweizerische Tonkünstlerverein im zweiten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 50jährigen Jubiläums 1900–1950*, Zürich: Atlantis 1950, S. 185–248.

[9] Henri Gagnebin, «Die Musik in der welschen Schweiz 1900–1950», übersetzt von Peter Mieg, in: ebd., S. 249–293.

[10] Schuh, «Die Musik in der alemannischen Schweiz» (wie Anm. 5), S. 199f.

DL: 1913 ist er in den Verein eingetreten, wurde aber schon 1908 mit gleich drei Werken am Tonkünstlerfest in Baden präsentiert, und dann war er eigentlich bis 1925 im Schnitt an jedem zweiten Fest vertreten, also sehr häufig; und manchmal auch mit mehr als einem Werk.
In dieses Kapitel «STV als Förderer» gehören diese ersten Konzerte – vielleicht sogar objektiv betrachtet –, es gab da auch einige Uraufführungen, nicht zuletzt, was heute [am Schoeck-Festival] noch auf dem Programm steht: die Uraufführung des ersten Satzes des Violinkonzerts. Die fand am Tonkünstlerfest in Vevey 1911 statt. Violine hat nicht etwa Stefi Geyer gespielt, sondern Willem de Boer, und dirigiert hat Schoeck selber.

IG: Du hattest gerade noch einen weiteren Faden aufgegriffen: die Auswahlmechanismen – das gehört auch noch zu den strukturellen Faktoren. Dass in diesen Schriften so etwas wie Kanonisierung stattfindet, lässt sich natürlich am Endergebnis greifen, aber du sagst, dafür seien auch diese internen Entscheidungsfindungen interessant gewesen?

DL: Vielleicht steige ich dafür über ein anderes Bändchen ein, das auch kanonisierende Wirkung gehabt hat, es ist von 1956 und heisst *Vierzig Schweizer Komponisten der Gegenwart*. Es sind 39 Komponisten und eine Komponistin.[11]
Die Komponistin ist Fernande Peyrot, eine Genferin, die immer wieder in diesen Programmen auftaucht. Zwischen 1925 und 1950 gab es nur vier Werke von Frauen an den Tonkünstlerfesten, und jedes Mal hiess die Komponistin Fernande Peyrot. Und Schoeck ist hier eben auch dabei. Es ist ein Band, der übrigens auch ins Ausland verteilt werden sollte und vom Tonkünstlerverein herausgegeben wurde. Der Anspruch ist ein objektiver, aber die Herausgeber geben dann gleich selber zu, dass die Auswahl unmittelbar mit den Jurierungen an den Tonkünstlerfesten zu tun hatte, weil nur die ausgewählt wurden, die in den letzten 25 Jahren mindestens dreimal an einem Fest gespielt oder (da hat man eine Mischrechnung gemacht) von der Schweizer IGNM-Jury für die Welt-Musikfeste vorgeschlagen worden waren. Diese Auswahl ist also unmittelbar von Jurierungsarbeit abhängig. Aber es ist sicher auch ein Band, der ein Geschichtsbild prägte. Und damit spielte der STV keine geringe Rolle.
Und jetzt noch zu deiner Frage, wie das eigentlich ausgewählt wurde. Später ist das für einige, leider nicht für alle Feste ziemlich gut dokumentiert: was wurde eingesandt, was wurde ausgewählt, von wem wurde es ausgewählt, wer war dafür, wer war dagegen? Aber solche Listen habe ich für die frühen Jahre nicht gefunden. Man sieht nur, z. T. aus der ersten Festschrift, dass ab 1920/21 die Jurymitglieder aufgelistet sind (sie haben da wahrscheinlich auch einiges weggeschmissen) – und die Jury war im Wesentlichen der Vorstand… Was auch nicht ganz klar ist: War das auf Wettbewerbsbasis, wurden da Werke eingeschickt, gab es Ausschreibungen oder wurde da einfach gepickt? Wenn man also sieht, hier wurden eher Lieder als Instrumentalmusik gespielt – es ist bedingt aussagekräftig.

HA: Ich möchte nochmals in Erinnerung rufen, wie sich das Ergebnis darstellt, das dann zustande gekommen ist. Wenn ihr die SMZ durchblättert, kommt ihr schon zu dem Punkt, den auch ein amerikanischer Komponist seiner Freundin schrieb – als er in der Schweiz war, hat er zur Mitte der 30er Jahre Schoeck in Zürich getroffen und sagt darüber, er hatte den Eindruck, die ganze Welt in der Schweiz hätte Angst vor Schoeck. Seine Übermacht, rein platzmässig, war erschlagend, und zwar seit den 10er

[11] Schweizerischer Tonkünstlerverein (Hg.), *40 Schweizer Komponisten der Gegenwart*, Amriswil: Bodensee-Verlag 1956.

Jahren. Die Programme, wenn man die rein von der Zusammenstellung her anguckt, da kommt einfach Schoeck, und die andern haben jeweils einen Titel. Aber es sind natürlich nicht nur diese Feste, es gibt ja auch zum Beispiel die Verlagsverzeichnisse oder Verlags-Neuerscheinungen, und wenn dann die Hug-Seite kommt, die andern hätten sich wahrscheinlich am liebsten ins Schwert gestürzt, als sie das sahen: Da war nur Schoeck, und die andern hatten noch ein paar Zeilen. Ich bin ja aus der Bibliotheksarbeit gewohnt, mit Komponisten zu tun zu haben, die 'verloren' haben, und die sich auch ihr Leben so schrieben: ich bin der arme Teufel, der nie entdeckt wurde. – Und dann einen zu sehen, der einfach immer allen Platz in Anspruch nimmt, muss hart sein.

DL: Das ist auch hier der Eindruck. Wenn man in der ersten Festschrift nachschaut, dann gibt es hinten im Anhang noch eine Liste, die nach Namen die gespielten Werke der ersten 25 Jahre aufführt, und Schoecks Abschnitt ist einfach am längsten. Der, der 1908 zum ersten Mal an einem Fest gespielt wurde, hat's dann gleich bis 1925 geschafft, so oft platziert zu werden.

IG: Herzlichen Dank, das ist schon ein sehr reiches Panorama, und wir jetzt können einige Punkte noch etwas vertiefen.

DL: Zu Honegger gibt es ein paar lustige Stellen: Gestern wurde über *Penthesilea* 1939 am Tonkünstlerfest plus Landi plus Junifestwochen gesprochen. Eigentlich immer, wenn der STV das Fest mit einer Opernaufführung begann, auch später noch, dann war halt das Angebot in den Spielplänen verfügbar, und 1939 hatten sie die Auswahl zwischen Honegger und Schoeck. Am Ende haben sie sich für Schoeck entschieden. Ausserdem, auch im Zusammenhang mit diesem Tonkünstlerfest: Es ging darum, wem ein Kompositionsauftrag für eine Kantate erteilt werden sollte; und da wurde beschlossen, eher die Jüngeren, die noch nicht Etablierten zu berücksichtigen, aber aus «prinzipiellen Gründen» auch noch Schoeck und Honegger auf die Liste zu nehmen.[12]
Schoeck war dann der erste, der 1945 den Komponistenpreis des STV bekommen hat, der wurde damals das erste Mal vergeben. 1950 wurde Schoeck zum Ehrenmitglied, gleichzeitig mit Honegger und noch anderen (Ernest Ansermet und Adolf Streuli, Honorarsekretär des STV und erster Direktor der SUISA). Paul Sacher, der damalige Präsident des STV, begründete diese Ehrenmitgliedschaften, das ist im Jahresbericht zitiert. Zu Schoeck lautet die Begründung: «Er ist der erste Träger unseres Komponistenpreises und verkörpert in besonderer Weise schweizerische Art und schweizerisches Wesen in der Musik.» Und zu Honegger heisst es: «Obwohl in Frankreich geboren und dort lebend, ist er ganz der unsrige geblieben.» Er war übrigens seit 1917 Mitglied des STV. Und dann: «Sein Werk hat auf allen Kontinenten begeisterten Widerhall gefunden und seinem Schöpfer Weltruhm eingetragen.» [13] Also Schoeck, der Schweizer, Honegger, der Weltbürger – und Honegger liegt ja heute bei Sacher im Archiv und Schoeck bei euch in der ZB Zürich.

IG: Das ist noch ein Thema, das als Brücke zwischen gestern und heute ganz interessant ist: Einmal, was definiert man als «schweizerisch», und zwar nicht unbedingt die schwierigen Argumentationslinien der 30er Jahre (als dagegen z.B. der Versuch der grösstmögliche Expansion eines 'alemannischen' Raumes bei der Toepfer-Stiftung stand). Man hat 1923 in einer Kulturzeitschrift ja schon ein Themenheft, wo in einem Artikel von Ernst Isler «das Schweizerische» in

[12] Schweizerischer Tonkünstlerverein, Protokoll der Vorstandssitzung vom 26. März 1938, S. 2 (BCU Lausanne, Fonds de l'Association Suisse des Musiciens, in Dossier ASM-E-1-7).

[13] Schweizerischer Tonkünstlerverein, Jahresbericht 1950, S. 25 (BCU Lausanne, Fonds de l'Association Suisse des Musiciens, ASM-E-3-45).

der Musik definiert wird,[14] und wir hatten hier schon ein paar Zitate, wo Identität diskutiert wurde. Da könnte man sich nochmal überlegen, welche Rolle haben dabei die Player gespielt, mit denen ihr euch beschäftigt habt? Und auf ganz praktischer Ebene (wir hatten gestern ein Referat zu den Auslands-Konzertwochen – du hast ja auch gesagt, vielleicht gibt es da ab und an eine kleine Spur, die erste war ja explizit als «Showcase» angelegt): Wie wichtig war dabei die Interaktion mit dem – nicht nur deutschsprachigen, sondern auch übrigen europäischen – Ausland? Dazu gibt es tatsächlich noch nicht sehr viel Gründliches.

DL: Aus Sicht des Tonkünstlervereins: Wir hatten bei der Recherche für dieses Referat noch abgeklärt, inwieweit der STV bei den Auslandskonzerten 1917 in Wien oder 1918 in Leipzig involviert war. Davon habe ich keine Spuren gefunden, ausser dass Hermann Suter, ein STV-Vorstandsmitglied (ich glaube, er wurde auch gespielt in Leipzig), eine Rede geschwungen hat; das steht in der Festschrift. Ansonsten: Ganz konkrete Spuren gibt es aus der Kriegszeit, was Tourneen aus Deutschland betrifft, in der Hinsicht, dass damals schon von – immerhin nur kultureller, musikalischer – Überfremdung gesprochen wurde. Das war die Angst, dass Orchester das Publikum 'wegfressen', quasi die Schweiz überrollen in Zeiten, wo die Orchester ausgedünnt waren, weil die Musiker abgezogen und zur Grenzsicherung eingesetzt wurden.

HA: Da hatte man Angst vor deutschen Orchestern, die hier spielen? Die waren ja auch im Feld.

DL: Das stimmt. Aber es gab beispielsweise Harry Graf Kessler, deutscher Kulturbeauftragter in Bern, der wurde sogar einmal, und zwar schon 1917, zum STV zitiert, wo man ihm das Ergebnis einer ominösen «conférence d'Olten» mitteilte (ich habe dazu ein dünnes Dossier gefunden und ausgewertet) – da geht es tatsächlich darum, dass sich gemäss STV diverse Orchestergesellschaften beschwert hätten über die Tourneen deutscher Orchester, die sogenannte «propagande» in der Schweiz machten. Dann hat man eben den Kessler herbeizitiert und wollte einfach von ihm wissen, was jetzt an solchen Tourneen anstand. Das gab es Anfang der 20er Jahre nochmals, dieses Abwehren, und dann während der 30er und während des Zweiten Weltkrieges sowieso.
Aber umgekehrt gab es dann ein schweizerisches Musikfest in Wiesbaden 1931; das war direkt vom STV mit der Kurverwaltung Wiesbaden organisiert worden. Es gab zwei Orchesterkonzerte, ein Kammermusikkonzert, und da wurde auch Othmar Schoeck gespielt, und zwar *Vom Fischer un syner Fru*. Dazu gibt es auch Korrespondenz: Offenbar hatte man zuerst etwas anderes vereinbart, nämlich Lieder. Aber dann hat der damalige Präsident des STV, Carl Vogler, die Vorstandsmitglieder angeschrieben mit folgender Information: «Othmar Schoeck scheint sehr zu bedauern, dass wir ihn immer nur mit Liedern auf unsere Programme – und ganz speziell auf die ausländischen! – setzen, die weiter bekannt zu machen wir alle mit vollem Recht als überflüssig betrachten dürfen.» Und weiter: «Herr Schoeck hat sich nicht etwa direkt beklagt und er hat auch seinen Freunden verboten mir etwas zu sagen, aber ich bin persönlich sehr froh, doch von der Sache gehört zu haben […]. Schon vor der Sitzung [des Vorstands] in Neuchâtel dachte ich eigentlich daran, von Schoeck eine konzertmässige Aufführung von ‹Vom Fischer und [sic] syner Fru›, wie sie in St. Gallen, Winterthur und Davos mit so grossem Erfolg stattfand, vorzuschlagen.»[15] Und dann hat er brieflich die Vorstands-

[14] Ernst Isler, «Vom Schweizerischen in unserer Musik», in: *Wissen und Leben* 25 (1922–23), S. 1039–1044.

[15] Carl Vogler an die Mitglieder des STV-Vorstands, 12. Juli 1931 (BCU Lausanne, Fonds de l'Association Suisse des Musiciens, in Dossier ASM-B-10-2).

mitglieder um ihre Meinung gebeten. Bereits am nächsten Tag kam etwas von Sacher zurück, der damals gerade auch frisch im Vorstand war (als Beisitzer): «Schoeck schien mir nach unserem Vorschlag in den Wiesbadener Festspielen durchaus würdig vertreten.» Also mit den Liedern. «Wir dürfen uns in Bezug auf die Popularität der Schweizer Musik in Deutschland (inkl. Schoeck) keinerlei Illusionen hingeben. Nach meiner Erfahrung sind schweizerische Komponistennamen beim breiten, Musik konsumierenden Publikum überhaupt kaum bekannt. Aber auch Fachleute, Musiker und Presseleute, kennen nur sehr wenig. Ich hätte dafür erstaunliche Belege. Da nun Schoeck einmal unser Liedmeister ist kann ich nichts Zurücksetzendes darin sehen, wenn wir ihn mit seinem repräsentativsten Schaffenszweig vertreten. Da ich Schoeck ausserordentlich verehre will ich mich allerdings gerne fügen, wenn es sich bei der Aufnahme ‹Vom Fischer und [sic] syner Fru› um seinen persönlichen Wunsch handelt.»[16] Fritz Brun, der Berner Dirigent und STV-Vizepräsident, der Schoeck sehr gut kannte, war noch im Urlaub und hat am 20. Juli, also eine Woche später, geantwortet – und zwar mit folgendem Hinweis, den ich ziemlich interessant finde: «Ihr Änderungsvorschlag», angesprochen war Vogler, «des Programms gefällt mir, nur könnte meines Erachtens, falls in Wiesbaden eine Orgel im Saal ist (wissen Sie das?) doch statt des ‹Fischers› ‹Lebendig begraben› gemacht werden.» Also Opus 40 von 1926. «Das Stück dauert allerdings 50 Minuten, also 15 Min. länger als der Fischer.» Und dann kommt's: «Das Stück ist ehrlichster, schweizerischer Art, auch textlich, und wird von Loeffel einzig schön interpretiert. Ich bin, wenn wir schon mal ändern, unbedingt dafür und stelle den festen Antrag dafür.»[17] Dann sagt er noch, dass das Werk einen guten Dirigenten verlange und mindestens drei Proben brauche. Ich finde diese kleine Korrespondenz, wo's darum geht, mit welchen Facetten wollen wir nun Schoeck in Wiesbaden verkaufen, als Liedmeister oder als Dramatiker oder als beides, als Schweizer oder eher mit einem plattdeutschen Text, interessant.

HA: Ich muss als Relativierung sagen – es tut einem fast leid, wie viele Gedanken sich die Beteiligten gemacht haben. Wenn ich kurz überlege, was habe ich für ein Bild von der Konzertlandschaft seit dem ersten Weltkrieg bis zur Nazizeit, kann ich keinen Schweizer Namen nennen, der überhaupt regelmässig vorkommt, Schoeck auch nicht. Die einen kannten ihn, und klar, das war sein «unique selling point» – sonst war da nichts.

DL: Ja, aber diese Beispiele knüpfen gut an die Diskussion von gestern anknüpfen. In Frankreich gibt es 1933 ein «Festival de Musique Suisse» in Strasbourg, und da wurde auch der *Fischer* gegeben. Das wurde auch vom STV mit initiiert, zumindest mitorganisiert; jedenfalls hat der STV das Ganze damals mit 2000 Franken finanziert. Es wurden ähnliche Komponisten wie in Wiesbaden aufs Programm gesetzt, also Schoeck, dann Walter Geiser, Fritz Brun, Frank Martin, Conrad Beck, Willy Burkhard, Paul Müller-Zürich, Hans Schaeuble, Walter Schulthess, Werner Wehrli, Jean Binet, Hans Huber, Volkmar Andreae und Hermann Suter, also eigentlich «the usual suspects» von damals. Übrigens gibt es ein schönes Programmheft von dieser Strassburger Aufführung; da wurde der Text, dieser ursprünglich plattdeutsche Text, tatsächlich ins Französische übersetzt. Es ging darum, das Werk auch bekannt zu machen. Und Schoeck wurde in diesem Programmheft einfach sehr sachlich-neutral in einem Kurzbiogramm vorgestellt. Man kannte ihn wahrscheinlich damals in Frankreich nicht wirklich.

[16] Paul Sacher an Carl Vogler, 13. Juli 1931 (ebd.).

[17] Fritz Brun an Carl Vogler, 20. Juli 1931 (ebd.; Hervorhebungen im Original).

IG: Heinrich, du hattest im Vorfeld schon aus deiner Durchsicht des Materials gesagt, dass gerade internationale Perspektiven wichtig sind.

HA: Was stark heraussticht, schon in der Zeit vor dem ersten Weltkrieg, ist, dass diese Männer wirklich Namen gesucht haben, die für die Deutschschweiz stehen. Und bei Schoeck kam dann viel zusammen, ich habe sogar das Wort «Offenbarung» aus einem Artikel hier zitiert,[18] das hatte einen fast religiösen Aspekt, dass quasi einer vom Himmel fällt, und hurrah, er ist ein Schweizer und er kann komponieren. Das war für sie ganz wichtig. Dann, noch vor dem ersten Weltkrieg, ich glaube 1913 war es – die Programme boten teils Werke von mehreren Komponisten (also etwa Andreae und Brun und eben Schoeck) und zum Teil haben sie zusammen gespielt – da sehe ich, dass der Isler und später Karl Heinrich David, dass die Schoeck ja ganz schön zugedient haben, obwohl er eigentlich ein Konkurrent war und sie fast ein bisschen erdrückt hat: So wurde da trotzdem gelobt, dass sie so schön zusammenarbeiten (wir kennen das ja alle), und das Motiv war, dass es schon vor dem ersten Weltkrieg so wichtig war eine Identität zu finden, mit eigenen Kräften. Aber dieser Marketing-Gedanke später, der ist dann anspruchsvoller.

DL: Und interessant ist eben – das ist jetzt eher die Politik des STV –: Man war in den 30er und bis in die 40er Jahre immer mehr darauf bedacht, möglichst Ausländer abzuwehren, und es gab auch einen direkten Draht zwischen dem STV und der Fremdenpolizei. Die Fremdenpolizei hat oft Dossiers zum STV zur Beurteilung geschickt: Sollen wir die jetzt reinlassen, damit sie spielen können? Diese Befürchtungen zählten dann nichts mehr, wenn es zum Beispiel um Austausch-Konzerte mit dem sogenannten «Ständigen Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten» ging. Das ist eine spezielle Organisation – also neutral gesagt: Die IGNM, die deutsche Sektion der IGNM, löste sich 1933 auf. Wir haben das gestern schon diskutiert: es gibt Quellen die sagen, sie wurde verboten, es gibt Quellen die sagen, sie löste sich auf, weil ihr quasi die Lebensgrundlage entzogen wurde. Ausserdem ist natürlich eine internationale Gesellschaft, oder eine deutsche Organisation, die internationale Statuten zu berücksichtigen hat, schlecht gleichzuschalten. Ergebnis war: Ab Ende 1933 existierte die deutsche Sektion der IGNM nicht mehr, dafür formierte sich 1934 bereits ebendiese «Gegengründung», die von Ernst Krenek als «Blubo-Internationale» [«Blubo» für «Blut und Boden»] bezeichnet wurde, der «Ständige Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten». Der war, ein bisschen ähnlich wie beim Steinbach-Preis, nicht offiziell gleichgeschaltet, sondern zunächst mal eine unabhängige Bewegung, und erst Anfang der 40er Jahre wurde dann versucht, ihn konkret einzubinden. Das ist wieder so ein Beispiel, wo es schwierig ist, eine ganz genaue Verortung vorzunehmen; natürlich, der Rat wurde mehr als toleriert von Goebbels, es gibt sogar Abschriften entsprechender Telegramme im Archiv des STV. Der Verein wurde früh kontaktiert vom «Ständigen Rat», mit der Bitte um eine Zusammenarbeit und mit der zweiten Bitte, einen Delegierten zu wählen für die Schweiz. Diese Korrespondenz verlief immer mehr zwischen Baron von Reznicek, dem deutschen Delegierten, einem Komponisten, und Carl Vogler.
In diesem Rahmen wurde, soweit ich gesehen habe, Schoeck dreimal gespielt. Einerseits gab es internationale Musikfeste nach dem Modell der IGNM, organisiert vom «Ständigen Rat». Das erste in Deutschland 1935 fand zusammen mit dem Tonkünstlerfest des «Allgemeinen Deutschen Musikvereins» statt, in Hamburg, und dort wurde das *Notturno* gespielt, nach Texten von Lenau und am Schluss noch einer Keller-Strophe, die ideologisch passte – oder die

[18] SMZ 67, 10. Oktober 1927 (anon.).

garantiert nicht anstössig war in Deutschland. Dann gab es direkte Austausch-Aktionen mit ausgewählten Ländern, so auch zwischen der Schweiz und Deutschland 1936. Von Fritz Brun, Frank Martin und Othmar Schoeck wurden am 18. Dezember in der Berliner Singakademie Werke gespielt, und von Schoeck war es wieder der *Fischer*. Das lief so: Der Veranstalter stellt Musiker, Orchester zur Verfügung (das waren in diesem Fall die Berliner Philharmoniker), und die Schweiz hat Robert Denzler (der aber zuvor auch schon in Berlin tätig war) als Dirigenten geschickt. Dazu gibt es eine Kritik von Isler in der NZZ, und daraus zitiere ich noch kurz: «Früchte der Verhandlungen des von Deutschland 1934 angeregten und von siebzehn europäischen Staaten beschickten Ständigen Rates für internationale Zusammenarbeit der Komponisten [sic] sind unter anderem internationale Austauschkonzerte. Zwischen *Deutschland* und der *Schweiz* hat dieser ausgezeichnete Gedanke zuerst Verwirklichung angenommen. Vor Weihnachten, am 18. Dezember, ist, wie auch an dieser Stelle berichtet wurde, das erste, der Schweiz eingeräumte Austauschkonzert in Berlin vortrefflich verlaufen, wobei R. F. Denzler die Berliner Philharmoniker im Vortrag von Werken von Fritz Brun, Frank Martin und Othmar Schoeck leitete.» Und dann folgt ein ominöser Satz: «Nebenbei bemerkt: es erscheint doch recht aufschlußreich, welchen Aufschwung die Anerkennung von Schoecks Schaffen im neuen Deutschland genommen hat.»[19] Ich habe mir dazu nur notiert: was bedeutet das im Klartext? Schoecks Verhältnis zum nationalsozialistischen Deutschland ist bereits breit erforscht; vielleicht würde es sich trotzdem lohnen, noch genauer hinzusehen.

IG: Herzlichen Dank. Es gibt also noch genug zukünftige Baustellen – aber heute wurde schon sehr gut aufgezeigt, wie nötig es ist, die unterschiedlichen Perspektiven genau zu verfolgen: Einerseits, was haben wir überhaupt für Material verschiedener Art, und andererseits, was für unterschiedliche Fragen haben wir beim Kritisch-zwischen-den-Zeilen-Lesen? Ihr zeigt, wie sowohl auf der Ebene dessen, was publiziert wird, als auch auf der Ebene dessen, was organisiert wird, viele Beteiligten und Faktoren in die Entscheidungen hineinspielen. Die sieht man zum Teil und dann finden sie ihren Niederschlag in den Quellen, zum Teil aber eben auch nicht. Ich würde euch beide daher um ein kurzes Statement zu einer letzten Frage bitten: Was ist denn das jeweils Ungesagte oder Ungeschriebene?

HA: Nehmen wir zum Beispiel – ich habe ihn in meinem SMZ-Artikel ja pointiert «de[n] beste[n], den die Schweiz je hatte» genannt – Willi Schuh. Der hat wirklich allerlei gemacht, der hatte ja wirklich seine Prinzipien, aber jetzt grade bei Schoeck ist es trotzdem unglaublich irritierend, dass er sich dann dafür einsetzen konnte und auch einen Weg fand. Daran wird man noch lange arbeiten müssen, wie solche Figuren mit dem Sagen oder Nichtsagen umgegangen sind.

DL: Vielleicht zwei Punkte. Das eine ist wiederum eine Frage ans Archiv: Was gibt das Archiv eigentlich her? Das betrifft gerade diese ideologisch aufgeladenen Konzerte, wo man einfach genau hinschauen muss. Was hier nicht klar ist – bis auf das eine Konzert in Hamburg, wo Chris Walton herausgefunden hat, dass Schoeck da persönlich zugegen war –: Ich kann nicht sagen, inwiefern Schoeck gefragt wurde, inwiefern er zustimmte, denn, was wirklich fehlt in diesem Nachlass, sind Briefe zwischen Schoeck und dem STV. Und auch bei euch in der ZB ist es ist bisher völlige Fehlanzeige. Ich weiss

[19] Ernst Isler, «Internationales Austauschkonzert», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 24. Januar 1937 (Hervorhebungen im Original gesperrt).

nicht, über welche Kanäle sie sich ausgetauscht haben, ich denke, Fritz Brun hat immer wieder eine Vermittlerrolle gespielt, vielleicht auch Schuh, aber Briefmaterial von Schoeck oder an Schoeck, das fehlt.
Noch eine Beobachtung, die ich ergänzen kann: Die Schoeck-Berücksichtigung an Tonkünstlerfesten bricht noch vor seinem Tod fast ganz ab, plötzlich. Man gibt ihm 1945 diesen Komponistenpreis, dann macht man ihn zum Ehrenmitglied und veranstaltet am Fest 1950 eine Schoeck-Matinée mit drei Werken, alles Lieder übrigens. Anschliessend gibt es noch zu Lebzeiten eine Lücke. Das nächste Mal wird er 1964 in Lausanne programmiert, also sieben Jahre nach seinem Tod, 1966 noch einmal, 1968 in Zürich gab es erneut eine *Penthesilea* – das war einfach wieder eine Produktion des Opernhauses –, 1976 in Montreux machte man die *Fünf Lieder für gemischten Chor a cappella*, die eventuell sogar zu diesem Anlass zusammengestellt wurden. 2000 dann, zum 100jährigen Bestehen des STV, spielte die Camerata Bern die *Sommernacht* und 2006 in La Chaux-de-Fonds gab es nochmals *Lebendig begraben*. Dann war Schoeck in den Konzerten des STV, die natürlich prinzipiell den Lebenden galten, erledigt. Was noch interessant ist: in der Nachfolge-Zeitung der *Schweizerischen Musikzeitung*, der *Dissonanz*/*Dissonance*, spielt dann Schoeck auch immer wieder eine Rolle. Vor allem dank Chris Walton figurierte Schoeck in der *Dissonanz*/*Dissonance* noch bis ins Jahr 2000,[20] und ‹dank› der heftigen Kritik von Christoph Keller am ersten Band der Gesamtausgabe.[21]

HA: Das war der Punkt, wo die Schlagseite korrigiert wurde. Da wurde erstmalig ein Pfosten eingehauen. Aber ich gehe nochmal zurück auf dieses Elementare des Nichtgesagten, weil wir noch etwas ausklammern: es gibt ja auch die «oral tradition», von der wissen wir nichts. Meine Familie stammt beispielsweise aus dem Zürcher Oberland, es war ein mittelständischer Haushalt. Dort war klar: Schoeck war nicht cool. Das Wort «cool» kannten sie nicht, aber es war klar, das machte keinen Spass, wenn Schoeck am Radio kam. Wobei, es hätte natürlich auch keinen Spass gemacht, wenn Honegger gekommen wäre – man war einfach nicht darauf geschult, und so ging es sicher vielen. Bei der Arbeit an einem kleinen Artikel über die Mahler-Rezeption William Ritters, eines Westschweizers, habe ich gelernt, dass es da durchaus dem Publikum recht Spass machte, wenn Mahler seine Symphonien aufführte – wobei meine Theorie ist: wenn er selber dirigiert hat, ist 'die Post abgegangen', dann war es weniger wichtig, was gespielt wurde. Aber trotzdem: sie hatten Spass, und das Feuilleton hatte überhaupt keinen Spass. Vielleicht war es bei Honegger und Schoeck ein bisschen umgekehrt.

IG: Damit haben wir sogar noch sehr weitreichende Ausblicke; die Frage der «oral history» sollten wir wohl auf ein anderes Festival verschieben. Für heute euch beiden ganz herzlichen Dank, dass ihr euch so gründlich mit dem Thema beschäftigt habt, und für die vielen Beispiele und Hinweise auf strukturellen Faktoren und auf Personen, auf die man manchmal zu

[20] Vgl. Chris Walton, «Zwei Beiträge zu Othmar Schoeck», in: *Dissonanz*/*Dissonance*, Nr. 19 (Februar 1989), S. 10–14; ders., «Othmar Schoecks Werke ohne Opus-Nummer», in: ebd., Nr. 34 (November 1992), S. 10–14; ders., «Auf dem Weg zur musikalischen Selbständigkeit: zur Beziehung zwischen Reger und Schoeck», in: ebd., Nr. 43 (Februar 1995), S. 22f.; ders., «Bitte kein Sex, wir sind Schoeck-Fans! Die Schoeck-Gesamtausgabe und die Nazi-Zensur», in: *Dissonanz* (sic), Nr. 65 (August 2000), S. 26–31.

[21] Christoph Keller, «Cui bono? St. Gallen: Präsentation des ersten Bandes einer Schoeck-Gesamtausgabe», in: *Dissonanz* / *Dissonance* , Nr. 47 (Februar 1996), S. 33f., Christoph Keller, Fortsetzungen aufgrund eingegangener Repliken: ders., «Unnötige Geldverschwendung? Zur Auseinandersetzung über die Schoeck-Gesamtausgabe», in: ebd., Nr. 48 (Mai 1996), S. 36f.; ders., «Wieviel ist diese Neuedition wert? Die Schoeck-Gesamtausgabe zum dritten», in: ebd., Nr. 49 (August 1996), S. 34-38.

wenig achtet. Wir haben damit natürlich noch keine abschliessende Bestandsaufnahme, es bleibt «work in progress», aber eben: ganz herzlichen Dank, weil die Diskussion heute einen sehr guten Gegenpart zu dem quellenmaterialmässig anders gelagerten Panorama aus den Pressedosssiers geboten hat.

Biogramme

Yamina Wehrli (YW)

Ernst Isler (1879–1944) absolvierte eine Ausbildung zum Organisten an der Zürcher Musikschule sowie der Berliner Hochschule für Musik und war danach Organist an der reformierten Kirche Enge und am Fraumünster Zürich. Von 1910 bis 1927 wirkte er als Musikreferent der *Neuen Zürcher Zeitung*. Während einiger Jahre (1902–1944) betätigte er sich zudem als Redakteur der *Schweizerischen Musikzeitung*. 1928 brachte er mit dem *Führer durch die Musik des Werkes* eine ausführliche Besprechung von *Penthesilea* heraus, in der auch seine Begeisterung für die Vertonung Schoecks zum Ausdruck kommt. In den Zeitungen und Zeitschriften äusserte er sich immer wieder sehr positiv zu Schoecks Werken.[1] (YW)

Der Berliner Musikkritiker **Paul Bekker (1882–1937)** war zunächst als Violinist bei den Berliner Philharmonikern tätig, bevor er Kapellmeister in Aschaffenburg und Görlitz wurde. Als Stimme in der Presse schrieb er für die *Berliner Neuesten Nachrichten*, die *Berliner Allgemeine Zeitung* sowie die *Frankfurter Zeitung* zahlreiche Kritiken, die sich auch vermehrt mit der Neuen Musik auseinandersetzen. Wegen seiner jüdischen Herkunft wurde er 1933 von der Stelle als Generalintendant am Hessischen Staatstheater in Kassel (1925–27) und am Preussischen Staatstheater Wiesbaden (1927–1932) entlassen, weshalb er 1934 über Paris in die USA auswanderte und dort seine musikpublizistische Betätigung in der *Staatszeitung* weiterführte.[2] Paul Bekker prägte den Begriff der *Neuen Musik* wesentlich.[3] (YW)

Fritz Gysi (1888–1967) studierte Musikwissenschaft und Kunstgeschichte in Zürich, Bern und Berlin. Die Universität Zürich ernannte Gysi 1931 schliesslich zum Titularprofessor. Er arbeitete und unterrichtete u.a. an der Volkshochschule Zürich und an der Musikschule Winterthur. Als Rezensent arbeitete er seit 1915 bei der Nationalzeitung Basel und wurde 1928 erster Referent des Tages-Anzeigers. Auch ihm wurde 1967 die Hans-Georg-Nägeli-Medaille der Stadt Zürich verliehen.[4] (YW)

Hans Corrodi (1888–1972) unterrichtete Deutsch am Lehrerseminar in Küsnacht (ZH). Er hatte schon in den 1910er-Jahren damit begonnen, so viele Details wie möglich aus Othmar Schoecks Leben minutiös festzuhalten. 1945 verlor er aufgrund von Artikeln, die er in den 30er-Jahren in deutschen Zeitungen über Othmar Schoecks Musik veröffentlicht hatte, seine Lehrerstelle. Insbesondere wurde ihm ein polemischer Artikel zur Uraufführung von Alban Bergs *Lulu* zur Last gelegt, der 1937 im *Völkischen Beobachter* erschienen war, sowie eine Formulierung zum «Deutschtum» von Schoecks Musik 1938. Nach seiner Entlassung arbeitete Corrodi an der Migros-Abendschule und gehörte 1959 zum Kreis der Gründungsmitglieder der Othmar-Schoeck-Gesellschaft. (AS)

Der Basler Musikwissenschaftler **Wilhelm Merian (1889–1952)** war einige Jahre Präsident der *Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft* (heute *Schweizerische Musikforschende Gesellschaft SMG*) sowie der erste Sekretär der *Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*. Darüber hinaus betätigte er sich unter anderem beim staatlichen Musikkredit tätig und als Mitgründer der Schola Cantorum Basiliensis (gemeinsam mit Paul Sacher und Alfred Vonder Mühll) – seine Arbeit zeichnet auch die Untersuchung der Basler Musikgeschichte sowie des Strassburger Organisten Hans Kotters aus. Darüber hinaus initiierte er die Arbeit an einer Gesamtausgabe der Werke Ludwig Senfls und begründete die *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft* mit. Merian verfasste zahlreiche Musikkritiken in den *Basler Nachrichten*.[5] (YW)

---

[1] Vgl. Regula Puskás: «Isler, Ernst», in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 11. Januar 2018, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/046269/2018-01-11/> [letzter Zugriff: 30. August 2024].
[2] Vgl. Martin Geck: «Bekker, Max Paul Eugen», in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2018, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48068> [letzter Zugriff: 30. August 2024].
[3] Vgl. Hermann Danuser: «Neue Musik, Einleitung, Allgemeines, Terminologisches», in: *MGG Online*, (1997/2016) <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12957> [letzter Zugriff: 30. August 2024].
[4] Vgl. Beat A. Föllmi: «Gysi, Fritz», in: *MGG Online* (2002/2016) <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/25785> [letzter Zugriff: 30. August 2024].
[5] Vgl. Walter Nef: «Wilhelm Merian zum Gedächtnis», in: *Die Musikforschung* 6/2 (1953), S. 143–145.

Hans Schnoor (1893–1976) war nach seinem Studium der Musikwissenschaft und seiner Promotion bei Arnold Schering ebenfalls als Musikjournalist tätig: Nach der Arbeit bei verschiedenen Leipziger Zeitungen wurde er schliesslich Musikredakteur der *Dresdner Neuesten Nachrichten*. Darüber hinaus wirkte er als Dozent an der Dresdner Musikhochschule und brachte zahlreiche Bücher heraus. Schnoor war überzeugter Nationalsozialist und vertrat auch noch nach dem Krieg seine Haltung. Er war in den späteren Jahren in einen Medienskandal verwickelt und löste mit seiner spitzzüngigen Kritik an Arnold Schönbergs Werk *Ein Überlebender aus Warschau* op. 46 – ein Melodram, das den Holocaust thematisiert – weitreichende Diskussionen aus.[6] (YW)

Karl Laux (1896–1978) erhielt vor seinem Musikwissenschaftsstudium eine Ausbildung auf Orgel, Klavier und Violine. 1914 als Soldat einberufen, brachte er drei Jahre in englischer Kriegsgefangenschaft (1916–1919) zu und lernte dabei den für ihn richtungsweisenden Musikwissenschaftler Friedrich Blume kennen. Laux schrieb seit den 20er-Jahren Kritiken und war später als Musikredakteur der *Neuen Badischen Landeszeitung* und schliesslich der *Dresdner Neuesten Nachrichten* tätig, wobei er sich für die ‹gemässigten› Vertreter der Neuen Musik einsetzte. Ab 1936 lehrte er an der Dresdner Akademie für Musik und Theater, ab 1937 war er zudem Gaupressewart des *Deutschen Sängerbundes*. Nach 1945 arbeitete er für die Landesregierung Sachsen und war u. a. Vizepräsident der *Gesellschaft für Musikforschung*.[7] (YW)

Nach seinem musikwissenschaftlichen Studium in München und in Bern arbeitete **Willi Schuh (1900–1986)** in Zürich, wo er ab 1928 eine Fülle von Artikeln für die *Neue Zürcher Zeitung* verfasste. Darüber hinaus war er Leiter der *Schweizerischen Musikzeitung* und unterrichtete an verschiedenen Schulen wie dem Konservatorium oder der Volkshochschule Zürich. Das Vorstandsmitglied der SMG und Ehrenmitglied des Schweizerischen Tonkünstlervereins befasste sich eingehend mit den Werken Schoecks und des ebenfalls befreundeten Richard Strauss'. 1963 erhielt er für seine Verdienste zum kulturellen Leben der Stadt Zürich schliesslich die Hans-Georg-Nägeli-Medaille.[8] (YW)

Hans Heinz Stuckenschmidt (1901–1988) arbeitete seit den 1920er-Jahren als Musikpublizist. Als musikhistorischer und -theoretischer Autodidakt erarbeitete er sich eine tragende Rolle im Musikwesen durch seine Texte in tonangebenden Zeitschriften wie *Anbruch, Melos, Auftakt* oder die Prager *Bohemia.* Da ihm ab 1934 das weitere Ausüben seines Berufs vom NS-Regime untersagt wurde, wanderte er 1937 nach Prag aus. Nach Ende des Krieges wurde er Musikreferent der *Neuen Zeitung Berlin* sowie der *NZZ* und setzte sich stark mit Neuer Musik auseinander. Während einiger Jahre arbeitete er als Professor für Musikgeschichte an der Technischen Universität Berlin.[9] (YW)

Robert Oboussier (1900–1957) studierte u.a. am Konservatorium Zürich bei Volkmar Andreae, Carl Vogler und Philipp Jarnach, bevor er seine Studien in Komposition und Dirigieren in Berlin fortsetzte. In den 20er-Jahren vornehmlich als Komponist arbeitend, etablierte er sich ab 1928 als Musikkritiker der *Frankfurter Zeitung* und als Redakteur der *Deutschen Allgemeinen Zeitung*. 1941 betätigte er sich in der SUISA und ein Jahr später als Leiter des neuen Zentralarchivs der Schweizerischer Tonkunst. Einige Jahre später wurde er zudem in den Vorstand des Schweizerischen Tonkünstlervereins berufen.[10] (YW)

---

[6] Vgl. Michael Zywietz: «Der Oratorienführer von Hans Schnoor aus dem Jahre 1939», in: Klauk, Stephanie; Aversano, Luca, Kleinertz, Rainer (Hrsg): *Musik und Musikwissenschaft im Umfeld des Faschismus. Deutsch-italienische Perspektiven*. Sinzig: Studiopunkt 2015, S.63–67.
[7] Vgl. Fred K. Prieberg: *Handbuch deutsche Musiker*, 1933–1945. o.O. 2004, S. 4155–4159.
[8] Vgl. Beat A. Föllmi: «Schuh, Willi», in: *MGG Online* (2006/2016), <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11445> [letzter Zugriff: 30. August 2024].)
[9] Vgl. Friederike Wissmann: «Stuckenschmidt, Hans Heinz», in: *MGG Online* (2006/2016), <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15848> [letzter Zugriff: 30. August 2024].
[10] Vgl. Michael Baumgartner: «Oboussier, Robert», in: *MGG Online* (2004/2016), <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/376824> [letzter Zugriff: 30. August 2024].

Was «-ch.» oder «J. E.» von Schoeck hielten

Von 1907 bis 1944 wurde in der «Schweizerischen Musikzeitung» sehr oft über Othmar Schoeck berichtet. Durchwegs Gutes.

Heinrich Aerni Der Versuch, die Schoeck-Rezeption in der *Schweizerischen Musikzeitung (SMZ)*, der Vorgängerpublikation der *Schweizer Musikzeitung*, in positive und negative Stimmen zu gruppieren, verrät unsere pluralistische Kunstauffassung. Wir nehmen an, dass verschiedene Berichterstatter unterschiedlich über den Meister schrieben. Aber damals fanden ihn einfach alle gut – alle jedenfalls, die in der *SMZ* zu Wort kamen. Ihm ging das Melos leicht von der Hand, und für dessen Wohlklang dankten ihm seine Schweizer Zeitgenossen. So am 10. Dezember 1927 ein anonymer Rezensent aus Aarau für «eine Offenbarung neuer, gesunder Musik». Nichts verabscheuten sie mehr als die Neuordnungen zum Ende des Ersten Weltkriegs, nicht nur im Tonsatz. Krenek etwa und Hindemith war die *SMZ* nicht gewogen.

Unbekannte Lobende

Eine Durchsicht der *SMZ*-Jahrgänge nach Schoeck-Nennungen von der ersten 1907 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs – es sind 1323 (je nach Zählung) – würde Stoff für eine Masterarbeit abgeben. Glücklicherweise wurde diese (ohne Master) bereits geleistet: an der Forschungsstelle der 2014 sistierten Othmar-Schoeck-Gesamtausgabe. Zweierlei entpuppte sich dabei als unerwartet: Statt der geschätzten wenigen Dutzend Schreiber all der Programme, Berichte und Kritiken zu Schoeck waren es in den 38 Jahren (1907 bis 1944) mindestens 187. Und während wir es heute gewohnt sind, dass Namen von Autorinnen oder Autoren gut sichtbar herausgehoben sind, will es scheinen, als hätten die Berichterstatter von damals eher ihren Tintenbleistift oder aber Montblanc-Füllfederhalter zerbrochen, als ihre Identität preiszugeben. Wer war «W. H.», St. Galler Fürsprecher und enthusiastischer Lobredner der Schoeck-Dirigate seit seiner Wahl 1916 zum Leiter der dortigen Sinfoniekonzerte, wer sein Nachfolger «m.» ab 1930? Zahllos die –ch–, -ch., –ec–, er., eu, -n-, n., -n., –r–, r., -r., R., r., -ri., rl. und rz., zu schweigen von den «Initialisierten» A. B., A. F., A. Fn., A. N. etc.! Es war das Milizheer der wohl allesamt Unbezahlten, die im besten Fall zweimal jährlich über die lokalen Chorkonzerte berichten konnten, manchmal nur einmal im Leben wie 1921 «-ch.» aus Rüti oder 1922 «J. E.» aus Wald. Dass das Schriftecho durchwegs positiv ausfiel, ist insofern bemerkenswert, als in der mündlichen Überlieferung ebendieser (Ober-)Landbevölkerung Schoecks Musik durchaus geteilte Aufnahme fand.

Schoeck-Fans avant la lettre

Gravitationszentren waren die jeweiligen Redaktionsleiter der *SMZ*: bis 1909 Karl Nef (fortan ausserordentlicher Professor und ab 1923 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Basel), von 1910 bis 1927 der Organist und langjährige *NZZ*-Musikkritiker Ernst Isler, von 1928 bis 1941 der heute weitgehend vergessene Komponist Karl Heinrich David und ab 1942 Willi Schuh, der beste Musikjournalist, den die Schweiz je hatte. Vor allem Isler und David zählten zu den Schoeck-Fans avant la lettre, und dies ist ihnen insofern hoch anzurechnen, als Schoecks Musikertum Islers Organistenexistenz vollkommen in den Schatten stellte, während David sein vielleicht wichtigstes Bewerbungsverfahren 1916/17 als Dirigent der St. Galler Symphoniekonzerte gegen Schoeck verloren hatte. Trotzdem stellte er sich fortan mit aller schreibenden Kraft in dessen Dienst, so auch anlässlich der Dresdener Uraufführung von *Massimilla Doni* 1937. Die Verleihung des völkisch motivierten Erwin-von-Steinbach-Preises an Schoeck im selben Jahr überging die *SMZ* bis auf eine Pressemitteilung. Aber auch Schuhs Bemühungen galten – nach Richard Strauss – Schoeck, dessen *Schloss Dürande* er als Schriftleiter anlässlich der Dresdener Uraufführung 1943 ein ganzes «Schoeck-Heft» widmete.

Zwei weitere Rezeptionsgruppen sind die ausländischen Stimmen – auch sie, so will es scheinen, alle wohlwollend – und die gewichtigste: die zahllosen Laienchöre und die berühmten (Sing-)Stimmen wie Ilona Durigo und bald auch Felix Löffel, auf deren Programmen Schoeck als Dauergast zu finden war. Spät und nur spärlich schliesslich schrieb der wichtigste Schoeck-Rezipient in der *SMZ*: Hans Corrodi. Seine Schoeck-Biografie, die 1931 zum ersten Mal erschien, und die von ihm 1959 mitgegründete und heute nicht mehr aktive Othmar-Schoeck-Gesellschaft sollten das Bild des Meisters bis in die Gegenwart prägen. <>

Im Rahmen des Othmar-Schoeck-Festivals (OSF) vom 6. bis 8. September 2024 finden in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Zürich Veranstaltungen zum Thema «Othmar Schoeck und die veröffentlichte Meinung» statt. Die *Schweizer Musikzeitung* ist OSF-Medienpartnerin. schoeckfestival.ch

traueranzeige

Antonio Meneses (1957-2024)

HKB Wir trauern um einen grossen Musiker, Cellisten, Pädagogen und liebenswürdigen Kollegen. Nachdem Antonio Meneses seine über 15 Jahre dauernde Lehrtätigkeit an der HKB altershalber aufgegeben und sich im Sommer 2023 konzertant mit und von seinen Kolleginnen und Kollegen verabschiedet hatte, ist er nach schwerer Krankheit gestorben.

Antonio Meneses war ein grossartiger Musiker. Als einziger Cellist gewann er sowohl den ARD- als auch den Tschaikowsky-Wettbewerb. Er errang international grosses Ansehen als Mitglied des Beaux Arts-Trios und durch seine zahlreichen Einspielungen und Konzerte mit herausragenden Musikerinnen, Musikern und Orchestern.

Für die Hochschule der Künste Bern war Antonio Meneses ein prägender und geschätzter Kollege, der seine Studentinnen und Studenten auf höchstem Niveau unterrichtete und begleitete. Wir werden ihn respektvoll und herzlich in Erinnerung halten und entbieten seinen Nächsten unser tiefes Mitgefühl.

Der Fachbereich Musik der Hochschule der Künste Bern

HKB

Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern Academy of the Arts