

Othmar Schoeck Festival #8

Brunnen, 4.–6. September 2026

«Geistige Landesverteidigung»

Um der faschistischen Propaganda in benachbarten Ländern etwas entgegenzusetzen, entwickelte das Departement des Innern unter Bundesrat Philipp Etter in den 1930er Jahren das Konzept der Geistigen Landesverteidigung – durch Besinnung auf Schweizer «Eigenarten» und «Kulturwerte» und mit gezielter Kulturförderung als wichtiger Säule. Die Ambivalenz des Konzepts zwischen Offenheit und Abgrenzung zeigt sich in Filmen, Festspielen, Literatur und Musik dieser Jahre, so auch am Beispiel Othmar Schoecks: Der in der «Urschweiz» geborene Komponist feierte Erfolge im nationalsozialistischen Deutschland, während an der Landesausstellung 1939 in Zürich seine Musik regelmässig im Musikpavillon erklang und seine Oper «Penthesilea» am Stadttheater aufgeführt wurde.

Kunst und Politik

Alvaro Schoeck, Chris Walton

Künstlerische Co-Leitung Othmar Schoeck Festival

**Überdröhnt des Kindes Stimme und der Mutter Flehen!
Bahn macht für die Bahren, die Tote schütten sollen auf den Leichenwagen!
So rauh euer Dröhnen, schreckliche Trommeln!**

Aus: Walt Whitman, «Beat! Beat! Drums!»,

Deutsch von Johannes Schlaf in der Vertonung von Othmar Schoeck

Am 16. August 1915 schloss Othmar Schoeck in Brunnen die Arbeit an der Vertonung von Walt Whitmans Gedicht *Trommelschläge* für gemischten Chor und Orchester ab. Kurz darauf schrieb er an seinen Freund Hermann Hesse: «Ich habe übrigens in einem Chorstück meiner ganzen Wut über die Gegenwart Luft gemacht. Das Stück wird meiner Stellung in Zürich vielleicht den Hals brechen.» Whitmans Gedicht aus den 1860er Jahren schildert die Schrecken des amerikanischen Bürgerkriegs. Schoeck schuf daraus ein fünf Minuten dauerndes, expressives Stück für ein riesiges Orchester und einen Chor, der zeitweise schreien statt singen soll. Seinem Neffen Georg gegenüber sollte er die Komposition später als sein erstes Stück «moderner Musik» bezeichnen.

Obwohl die *Trommelschläge* während der Proben zu heftigen Diskussionen – und Austritten – beim Lehrergesangverein Zürich, den Schoeck damals dirigierte und der die Uraufführung in der Tonhalle bestreiten sollte, führten, waren die beiden Aufführungen Anfang März 1916 ein voller Erfolg. Hans Reinhart, der Bruder von Schoecks späterem Mäzen Werner, schrieb im Winterthurer Tagblatt von einem «ebenso genialen als überkühnen Wurf» und auch die NZZ lobte das Werk und befand, es sei «wie geschaffen für unsere kriegsdurchtobte Zeit», fügte jedoch an, dass ein derart «krass realistisches Werk von unerhörter Kühnheit und brutaler Stimmgewalt» im Œuvre Schoecks eine «Episode bleiben» müsse. Es kann als Ironie der Geschichte bezeichnet werden, dass ausgerechnet diese den Krieg anklagende Komposition 22 Jahre später, am 13. März 1938 – einen Tag nach dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht in Österreich – zum «Heldengedenktage» unter dem Obertitel «Kriegs-Ruf!» auf dem Reichssender Köln ausgestrahlt wurde.

Othmar Schoeck, der Zeit seines Lebens nur deutschsprachige Texte vertont hat, bei Max Reger in Leipzig studiert hatte und seit den frühen 20er Jahren immer bekannter wurde in Deutschland, arbeitete zu dieser Zeit bereits an seiner letzten Oper *Das Schloss Dürande*, die schliesslich am 1. April 1943 an der Staatsoper unter den Linden in Berlin uraufgeführt werden sollte. Im März 1937 war seine Oper *Massimilla Doni* – wie schon zehn Jahre zuvor *Penthesilea* – an der sächsischen Staatsoper in Dresden herausgekommen. Ende April desselben Jahres hatte Othmar Schoeck an der Universität Freiburg im Breisgau den mit 10'000 Reichsmark (heute: ca. 50'000 Franken) dotierten «Erwin von Steinbach-Preis» für «alemannisches Volkstum» entgegengenommen, dessen politischer Hintergrund nicht zu übersehen war. Erstmals wurde nun in der sozialdemokratischen Presse Kritik laut, die dadurch noch verstärkt wurde, dass sich «Die Front», das «nationale Kampfblatt der Schweiz» der dem Faschismus zugewandten Frontenbewegung, plötzlich hinter Schoeck stellte. Dieser sah von jeder öffentlichen Stellungnahme ab.



Visual Othmar Schoeck Festival 2026: Simone F. Baumann

1939 fand in Zürich die Landesausstellung statt, die ganz im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung stand. Die Frage, welchen Platz der prominente, aus der «Urschweiz» stammende Komponist im mittlerweile vielstimmigen Konzert seiner Schweizer Zeitgenossen einnehmen sollte, dürfte bei den Programmverantwortlichen für Diskussionen gesorgt haben. Letztlich wurde Othmar Schoecks Musik, wie die vieler seiner Kollegen, regelmässig im Musikpavillon am linken Seeufer gespielt, und am 3. Juni wurden die Junifestspiele am Stadttheater (heute: Opernhaus Zürich) unter dem Patronat der Landesausstellung mit *Penthesilea* eröffnet.

1943 allerdings hatte sich die politische Stimmung in der Schweiz endgültig gegen Hitlers Deutschland gewendet. Die Schweizer Erstaufführung von *Das Schloss Dürande*, die kurz nach der Uraufführung in Berlin stattfand, wurde von Presse und Publikum abgelehnt, und Schoeck, dessen Wunsch es nach eigener Aussage immer gewesen war, eine kommerziell erfolgreiche Oper zu schreiben, fühlte sich verstanden und litt an Depressionen. Am 9. März 1944 hatte er während des Dirigierens von Schumanns *Frühlings-Symphonie* in St. Gallen einen Herzanfall und zog sich fortan aus der Öffentlichkeit zurück.

Seit der ersten Festival-Ausgabe 2016 ist der Verein Othmar Schoeck Festival stetig darum bemüht, die Hintergründe von Schoecks Biografie, insbesondere während der 1930er und 40er Jahre, zu durchleuchten und aufzuarbeiten. Entstanden ist dabei ein komplexes Bild von Abhängigkeiten, politischen wie künstlerischen Opportunitäten und Partikularinteressen, die sich schwer in vereinfachenden Kategorien fassen lassen. Aber liegt im genauen Hinsehen – und Hinhören – vielleicht sogar eine Chance, einen konstruktiven Umgang mit den Widersprüchen unserer Gegenwart zu finden? Wir laden Sie herzlich ein, an der Diskussion teilzunehmen!

Alvaro Schoeck studierte Musiktheaterregie an der Hochschule für Musik «Hanns Eisler» Berlin und arbeitet als freier Regisseur sowohl für Musiktheater als auch für Sprech- und Puppentheater. Als Erstgeborener einer siebenköpfigen Erbengemeinschaft, die seit 2007 die Verantwortung für das Geburtshaus seines Grossonkels Othmar Schoeck trägt, initiierte er 2014 das Othmar Schoeck Festival.

Chris Walton ist Honorarprofessor an der Universität Stellenbosch in Südafrika, Dozent für Musikgeschichte an der Musikhochschule Basel und Leiter eines Nationalfondprojekts an der Hochschule der Künste Bern. Er hat mehrere Bücher über Komponisten der Romantik und Frühmoderne veröffentlicht, vor allem bei University of Rochester Press (USA).

**Konzert und Uraufführung:
Frauenpower für Männerchor**
Freitag, 4. September 2026, 20:00
Konzerteinführung: 19:30
Sonntag, 6. September 2026, 17:00
Konzerteinführung: 16:30
Römisch-katholische Pfarrkirche
St. Leonhard, Ingenbohl

Schoeck und die Männerchöre – keine «Fronarbeit»

Inga Mai Groote

Chorkompositionen machen in Schoecks Werk nur einen kleineren Anteil aus, zeigen jedoch eine eindrucksvolle musikalische Spannweite. Seine frühe Karriere in Zürich stützte sich auf seine Arbeit als Leiter namhafter Chöre.

Nach der Rückkehr von seinem Leipziger Studienjahr bei Max Reger und auf der Suche nach einer stabilen Existenz war die Arbeit als Chorleiter eine lohnende Perspektive für Othmar Schoeck: «Für den Winter werde ich mich um eine kleine Stelle an einer Oper bemühen, oder noch lieber einen Chor leiten, was zu finden in der Schweiz gar nicht so schwer sein wird» (Brief an die Eltern vom 31.3.1908).

Ab Herbst 1908 wurde er vorübergehend zweiter Dirigent des Sängerverein Harmonie Zürich und übernahm ab 1909 und bis 1916 den (bereits 1828 gegründeten) Männerchor Auszersihl, dessen Mitgliederzahl unter seiner Leitung rasch wuchs. Beiden Chören konnten ihn seine Zürcher Lehrer weiterempfehlen. Zwei Jahre später wurde er zudem Dirigent des Lehrergesangsvereins, den er bis 1918 leitete. Schoeck reihte sich damit in die eindrucksvolle Riege der Zürcher Chorleiter ein, zu der Kollegen wie Friedrich Hegar, Lothar Kempter oder Hermann Suter zählten.

Schoeck empfand dennoch die Arbeit als Chorleiter zunehmend als eine Last – vermutlich vor allem wegen des regelmässigen Probenbetriebs und Organisationsaufgaben. Das von Werner Reinhart ab 1916 ausgezahlte «Stipendium» erlaubte ihm stattdessen die Konzentration auf das Komponieren, und die ab 1917 übernommene Leitung des Städtischen Orchesters St. Gallen bot die Möglichkeit, anderes Repertoire aufzuführen. Kompositorisch beschäftigte er sich in den folgenden Jahren stärker mit der Oper.

Schoecks Chorwerke

Schoecks Werke für Chor entstanden von der Studienzeit bis in seine letzten Lebensjahre, und sie boten immer wieder Gelegenheit für ungewöhnliche Kompositionen und Experimente. Bereits 1905 ist ‚*Seeli*‘ für Männerchor auf einen Text Meinrad Lienerts – die erste aufgeführte Chorkomposition Schoecks – gerade kein volkstümliches Chorlied, sondern zeigt eine durchgearbeitete Form. Mit *Der Postillon* op. 18 vertonte er kurz nach Aufnahme seiner Chorleitertätigkeit in Zürich einen romantischen Text Nikolaus Lenaus in einer Kombination aus Männerchor mit aufwendiger Orchesterbegleitung und Solo-Orchesterlied, um die im Gedicht beschriebene Szenerie mit ihren unheimlichen Elementen und Stimmungswechseln umzusetzen. Das Werk wirkt damit wie eine künstlerische Visitenkarte. Die doppelte Uraufführung am selben Tag 1911 sangen nicht Schoecks Chöre, sondern die Berner Liedertafel unter Fritz Brun und der Zürcher Männerchor unter Volkmar Andreae. Hermann Hesse fühlte sich bei diesem Werk «zu Hause wie bei Schubert».

In den folgenden Jahren entstanden weitere kürzere, aber anspruchsvolle Chorstücke mit grosser Orchesterbegleitung, auch wenn sie wegen Schoecks «Suche nach neuen Wegen» – wie Beat Föllmi argumentierte – sich gerade nicht reibungslos in das Repertoire einfügen. *Dithyrambe* (Goethe) für gemischten Doppelchor wurde 1912 ebenfalls in Bern unter Fritz Brun uraufgeführt. Das *Wegelied* op. 24 (1913) basiert auf einem Text Gottfried Kellers, der das (Männer-)Chorleben bei vaterländischen Sängerfesten des 19. Jahrhunderts ironisch feiert. Er ist auch bei Schoeck mit einer über-

raschenden Brechung der scheinbar heiter-festlichen Stimmung vertont, obwohl zur Entstehungszeit die Vorbereitungen der nächsten Schweizer Landesausstellung liefen und zu patriotischen Kompositionen einluden. Dass bei der Berner Uraufführung während der Ausstellung 1914 ein Kritiker von «diesem frohen, kerngesunden Lied, das nur ein so naiv Schaffender wie Schoeck singen konnte» schrieb und es 1922 zum Pflichtstück beim Eidgenössischen Sängerfest wurde, ist wohl als Missverständnis von Schoecks Lesart des Textes einzuordnen. 1916 erklang beim Lehrergesangsverein ein reines Schoeck-Programm, darin neben den älteren Chorwerken auch die Uraufführung der radikal modernen *Trommelschläge* nach Walt Whitman. Einige Chorwerke schafften in dieser Zeit auch den Sprung ins Ausland: *Der Postillon* und *Dithyrambe* wurden bei repräsentativen Konzerten mit Schweizer Musik in Leipzig und Wien 1916 und 1917 aufgeführt

In seinen späteren Jahren komponierte Schoeck noch zweimal für Chor-feste: 1942 entstand das für ein Eidgenössisches Sängerfest vorgesehene Stück über einen weiteren Keller-Text, *Für ein Gesangfest im Frühling* (der übrigens auch von Robert Blum 1980 vertont wurde). Nachdem er 1948 den *Zimmerspruch* (a cappella) für die Liederspende des Kantons Schwyz 1949 geschrieben hatte, sollte Schoeck schliesslich *Vision* (ebenfalls nach Keller) für den Sängerverband Schwyz und den Männerchor Lachen komponieren, das der Chor im Rahmen des grossen 17. Kantonal-sängerfests im Folgejahr aufführte.



Der Männerchor Auszersihl zeichnete die Wehranleihe 1936 zur Deckung des Rüstungsprogramms. Sie erwies sich mit 3% Zinsen und nach der Abwertung des Franken im Herbst desselben Jahres als finanziell attraktiv. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung.

Chorleben: Programme und Reisen

Nicht zu unterschätzen ist die wichtige Rolle der Chöre für das Zürcher Musikleben, sowohl auf künstlerischer als auch sozialer Ebene. Der Männerchor Auszersihl war in seiner Mitgliedschaft gemischter, den Lehrergesangsverein besuchten vor allem Volksschullehrer. Er trat zu Schoecks Zeit zuweilen gemeinsam mit dem Lehrerinnenchor auf, um auch Stücke für gemischten Chor aufzuführen. Die Chöre gaben regelmässig Wohltätigkeitskonzerte und zogen für grössere Werke Orchester heran – etwa das Stadtorchester Winterthur, die Konstanzer Regimentsmusik oder Musiker des Tonhalle-Orchesters.

Entgegen gängigen Vorurteilen über die Musik von Männergesangsvereinen war das Repertoire vielfältig und schloss anspruchsvolle und moderne Werke ein: 1913 gab der Lehrergesangsverein ein Konzert mit Stücken aus Wagner-Opern zum 30. Todestag des Komponisten, 1918 eines mit Mozart-Auszügen. 1914 wirkte er an der Festkantate zur Einweihung des Universitäts-hauptgebäudes mit. In den von Schoeck geleiteten Programmen «seiner» Chöre erschienen eigene Chorwerke eher selten, stattdessen öfter Lieder. Schoeck stellte immer wieder ausgewählte Komponisten wie Schubert, Wolf oder Reger ins Zentrum, führte aber auch ausgefallene und ältere Werke auf. So sang der Männerchor Auszersihl 1912 neben Regers *Hymne an den Gesang*, Schoecks *Postillon* und Festchören von Hans Huber mit Orchester als grosses a cappella-Werk eine siebenstimmige Motette Giovanni Gabriellis vom Ende des 16. Jahrhunderts.

Die Zürcher Chöre unternahmen regelmässig Konzertreisen, zuweilen verbunden mit Studienfahrten ins Ausland, die mit eigens gedruckten Reiseführern aufwendig begleitet wurden. Auf diesen Besuchen wurden Freundschaften mit ausländischen Chören geschlossen, die dann ihrerseits für Konzerte nach Zürich kamen. Der Männerchor Auszersihl etwa reiste 1911 über Tirol bis nach Venedig, wo sich einige Mitglieder sichtbar gut gelaunt und barfuss am Lido fotografieren liessen. 1910 veranstaltete der Chor einen Ausflug nach Brunnen inklusive Rundfahrt auf dem Vierwaldstättersee und sang im grossen Saal des Waldstätterhofs ein Konzert mit Chören und Liedern. Als Möglichkeit für einen weiteren Abstecher wurde im Ausflugsprogramm naheliegenderweise auch das Hotel Eden – « (Besitzer: Familie Schoeck) » – empfohlen.

Inga Mai Groote ist seit 2018 Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Zürich und lehrte zuvor in Fribourg und Heidelberg. Sie forscht zu sozial- und kulturgeschichtlichen Kontexten von Musik, mit Schwerpunkten in der frühen Neuzeit und der Moderne. Dabei hat sie sich u. a. mit musikalischer Institutionengeschichte, Kulturtransfers, der Rezeption russischer Musik, dem Konzertleben und Verlagswesen sowie wissenschaftlichen Fragen beschäftigt.

Theater im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung. Die Akteure mit Schwyzer Wurzeln

Heidy Greco-Kaufmann

Der Aufstieg der Faschisten in Italien und die Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland stellte die Schweiz in den 1930er Jahren vor eine Zerreissprobe. Zum einen gefährdeten die Expansionspläne der autoritären Regimes die Existenz des kleinen Landes, zum anderen drohten die Aktivitäten der Sympathisanten faschistischer und kommunistischer Ideologien die Gesellschaft zu spalten. Die Schweiz, ein Konglomerat bestehend aus «Eidgenossen», die drei europäischen Kulturräumen angehören, musste einen Weg finden, ihre Souveränität gegen die totalitären Ideologien zu verteidigen. Partei- und klassenübergreifend forderten Politiker und Medienschaffende die Stärkung der demokratischen Grundwerte und der kulturellen Eigenheiten der Schweiz, um dem Führerkult und der staatlich gelenkten faschistischen Kulturpropaganda die Stirn zu bieten. Mit der unter Federführung von Bundesrat Philipp Etter erarbeiteten Botschaft «über die Organisation und die Aufgaben der schweizerischen Kulturwahrung und Kulturwerbung» vom 9. Dezember 1938 erklärte die Landesregierung das Konzept der Geistigen Landesverteidigung zur offiziellen Doktrin. Am 9. Mai 1939 wurde in Zürich die Landesausstellung eröffnet. Die bis Ende Oktober dauernde gigantische Schau, die über 10 Millionen Eintritte verzeichnete, präsentierte sich als Gestalt gewordenes Plädoyer für eine schweizerische «Vielfalt in der Einheit». Neben Ausstellungen, die den technischen und wirtschaftlichen Errungenschaften der modernen Schweiz gewidmet waren, wurde in der Abteilung «Heimat und Volk» die gemeinsame Geschichte, die bäuerliche Lebenswelt sowie Brauchtumstraditionen aus allen Landesteilen zelebriert.

Einheimisches Theater und Nationales Festspiel an der Landi '39

Theater war ein äusserst wirkungsmächtiges Massenmedium für die Vermittlung kultureller Eigenarten und politischer Botschaften. Im Theater-Pavillon, der hinter dem beliebten «Schifflibach» aufgebaut war, wurden Theaterproduktionen unterschiedlichster Gruppierungen dargeboten, vom politischen Cabaret Cornichon über das Berner Heimatschutztheater bis zu lokalen Vertretern aller Sprachregionen. Höhepunkt war die Aufführung des vom Bundesrat in Auftrag gegebenen nationalen Festspiels. Im *Eidgenössischen Wettspiel* wurde um die Seele des «Schweizergesellen» gekämpft. Er wird belagert vom Krieger, der zum Machtwahn verführt, dem saten Bürger, der den Klassenkampf heraufbeschwört, und dem Regenten, der zu Gleichschaltung und Gottlosigkeit verleitet. Den Verführern steht die Figur des aufrechten Wächters des bedrängten Schweizervolks entgegen. Der «Schweizergesell» widersteht allen Versuchungen. An seinen Herausforderungen wachsend bekennt er sich zu «Tellenmut und Pestalozzi-güte». Autor des patriotisch-politischen Stücks war der reformierte Zürcher Schriftsteller Edwin Arnet, Regie führte der Katholik Oskar Eberle. Das gemeinsam erarbeitete Gesamtkunstwerk zielte darauf ab, Darsteller und Publikum zusammenzuschweissen und die Idee einer über alle konfessionellen und sprachlich-kulturellen Grenzen hinweg gültigen nationalen Identität zu verankern. Dieses Gemeinschaftsgefühl ging als «Landi-Geist» in die Geschichte ein.

Oskar Eberle, prägende Figur des Theaters im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung

Der in Schwyz aufgewachsene Oskar Eberle (1902–1956) hatte sein berufliches Rüstzeug in Deutschland erworben und eine Dissertation zur «Theatergeschichte der innern Schweiz» verfasst. Er gehörte zu den prägendsten Figuren der Theateraktivitäten im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung. Die katholische Innerschweiz und ihre jahrhundertalten Traditionen des religiösen und fasnächtlichen Theaters war seit den 1920er Jahren Eberles geografisches und ideelles

Wirkungsfeld. Mit der 1927 ins Leben gerufenen «Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur», der wiederbelebten Bekrönungsbruderschaft und den 1934 gegründeten «Luzerner Spielern» setzte sich Eberle für die inhaltliche und künstlerische Erneuerung der Laienbühne ein. Hartnäckig verfolgte er seinen Traum, Luzern als nationalen Festspielort zu etablieren. Eberles Vorbild war Max Reinhardt, Erfinder des Regietheaters, Meister der Massenchoreografie und Begründer der Salzburger Festspiele. Oskar Eberles Karriere begann in Luzern, wo er unter Verwendung von modernster Bühnenbau- und Inszenierungstechnik religiöse Spiele aufführte. Mit seinen Inszenierungen vor der Hofkirche (1931 *Der verlorene Sohn*, 1938 *Passionsspiel*) und seinen Welttheater-Aufführungen 1935 und 1937 in Einsiedeln setzte er neue Massstäbe für das Freilichttheater. Eberle, der die Nazi-Ideologie aus christlichen Motiven verurteilte, verband sein Theaterschaffen und sein kulturpolitisches Wirken mit der Mission, gegen das «Neuheidentum» zu kämpfen. Durch seine Tätigkeit als Geschäftsführer der seit 1930 in «Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur» umbenannten Vereinigung und als Regisseur und Organisator von theatralen Grossereignissen hatte sich Oskar Eberle für die Übernahme von Leitungsaufgaben auf nationaler Ebene qualifiziert.

Paul Schoecks «Tell» auf der Landi-Bühne

Als Verantwortlicher für das «Ausstellungstheater» hatte Eberle den Auftrag, regionale Theatergruppen für Auftritte an der Landi anzuwerben. Dass er ausgerechnet in Schwyz mit besonderen Schwierigkeiten konfrontiert war, mag erstaunen. Schon in einer frühen Planungsphase, im Frühjahr 1938, wandte sich Eberle an seinen Freund und langjährigen Weggefährten Paul Schoeck (1882–1952) bezüglich einer Aufführung seines Tell-Dramas. Schoeck war nicht begeistert von der Idee. Obwohl sein Mundart-Drama nach der 1920 erfolgten Erstaufführung am Zürcher Pfautheater auf Initiative von Oskar Eberle in Altdorf (1928) sowie in Luzern (1928 und 1935) aufgeführt wurde, stand Schoeck einer Präsentation an der Landi ablehnend gegenüber, zumal die zentrale Frage, wer das Stück inszenieren und spielen sollte, nicht geklärt war. Die Theatergesellschaft Schwyz hatte eine Absage erteilt. In einem Brief vom Februar 1939 monierte Paul Schoeck zudem die vorgesehenen Spieltage, den 31. Juli und den 1. August, als äusserst ungünstig, da am Abend des Nationalfeiertags eine Festspielaufführung geplant war, in der – so seine Vermutung – der zu nationaler Berühmtheit gelangte Tell-Darsteller Heinrich Gretler auftreten sollte. Die Brunner Kulturakteure, Paul Schoeck und Hermann Stieger, befürchteten ein finanzielles Fiasko. Doch Eberle liess nicht locker. Es gelang ihm, Laienspieler zu gewinnen und mit dem am Zürcher Schauspielhaus wirkenden Ernst Ginsberg fand er einen Regisseur, der auch den Gessler spielte. In letzter Minute schrieb Schoeck die Rolle des legendären Landvogts in ein altertümliches Hochdeutsch um. In Schoecks Fassung des Nationalmythos dominiert der älteste Urner, der Föhn, das Geschehen. Der Konflikt zwischen den Habsburgern und den Schwyzern entfaltet sich ohne Nebenhandlungen. Der Protagonist ist kein Rebell, heldenhaftes Gebaren ist ihm fremd. Er rettet Gessler aus humanitären Gründen aus den tosenden Fluten des Urnersees und tötet ihn in Notwehr. Tell verkörpert das Bild des «idealen Schweizers»: ein bescheidener, kräftiger Naturbursche, nicht aufmüpfig, doch auch nicht unterwürfig, in sich ruhend, seiner Fähigkeiten gewiss. Er ist friedfertig, aber wehe, wenn man ihn reizt, dann lehrt er seine Gegner das Fürchten. Schoecks Tell-Drama traf den Nerv der Zeit und begeisterte das Landi-Publikum! Vom Erfolg beflügelt schlug Walter Lesch vor, in Zusammenarbeit mit Oskar Eberle, Paul Schoeck und Meinrad Inglin das Drehbuch für einen Tell-Film zu schaffen.



Karikatur-Skizze von Heinrich Danioth, 1933: Kulturwellen, Heilgruss und Unheil / Staatsarchiv Uri

Aufführung des Bundesfeierspiels in Schwyz

Im Kriegsjahr 1941 jährte sich die Gründung der Eidgenossenschaft zum 650. Mal. Es war naheliegend, die Jubiläumsfeierlichkeiten in der Urschweiz, dem Aktionsraum des Befreiungsmythos, abzuhalten. Dank seines Leistungsausweises an der Landi '39 wurde Oskar Eberle zum Zeremonienmeister der Bundesfeier in Schwyz und zum Regisseur des von Cäsar von Arx verfassten Festspiels ernannt. Ein Heimspiel für den Theatermann, dessen Urgrossvater, Ambros Eberle, die «Japanesenspiele» gegründet hatte? Keineswegs! Durch seine Kritik am katholisch-konservativen Geist und seine Unterstützung von Meinrad Inglin, der mit seiner *Welt in Ingoldau* in Misskredit geraten war, hatte Oskar Eberle wenig Freunde in Schwyz. Der prestigeträchtige Auftrag und Eberles Erfolge an der Landi überzeugten aber schliesslich auch die Japanesen. Für die insgesamt 19 Festspielaufführungen standen 980 Darsteller auf der Bühne, die aus Schwyz und den umliegenden Dörfern stammten. Über 100'000 Zuschauer sahen sich das patriotische Festspiel auf der Brühlwiese an. Anlässlich eines Interviews 2011 sagte der 95-jährige Dominik Weber, der damals den Tell verkörpert hatte, dass die Laienspieler vom Gefühl beseelt gewesen seien, «etwas zur geistigen Landesverteidigung beizutragen», denn «Hitlers Bedrohung war allgegenwärtig.»

Heidy Greco-Kaufmann studierte Germanistik, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft (Doktorat 1994, Universität Zürich, Habilitation 2008, Universität Bern). Verfasserin zahlreicher Publikationen zur Theatergeschichte der Schweiz. 2008–2017 Direktorin der Schweizerischen Theatersammlung. Bis zur Emeritierung Dozentin am Institut für Theaterwissenschaft. Seit 2022 freischaffende Forscherin und Inhaberin der Kulturvermittlung Spectacula.

Von Komponisten auf der Reise

Chris Walton



Postkarte «SCHWEIZERISCHE ALPENPOSTEN» (1921) von Emil Cardinaux, Museum für Kommunikation, Bern / Signatur: PLG_00730

In den 1920er Jahren gab es kaum einen Komponisten von Rang in Europa, der nicht in irgendeiner Weise von der Grosszügigkeit des Winterthurer Industriellen Werner Reinhart profitierte. Viele erhielten Aufführungen beim Musikkollegium Winterthur, das Reinhart finanziell unterstützte und dessen Dirigent, Hermann Scherchen, in der zeitgenössischen Szene bestens bewandert war. Mehrere Komponisten (allen voran Strawinsky) erhielten Kompositionsaufträge; und den wirklich auserwählten wurde eine regelmässige finanzielle Unterstützung gewährt. Die beiden, die am meisten davon profitierten, waren Othmar Schoeck (1886–1957) – dem Reinhart ab 1916 eine lebenslange Rente gewährte – und der Österreicher Ernst Krenek (1900–1991), der zwar ein befristetes Stipendium erhielt, dies jedoch zu einer Zeit, als er es dringend benötigte. Krenek erregte allgemeine Aufmerksamkeit, als sein drittes Streichquartett im Sommer 1923 beim Salzburger Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) aufgeführt wurde. Schoeck war dort, um eigene Lieder zu begleiten, und mit von der Partie war auch Reinhart, der nachher Krenek und dessen Freundin Anna Mahler (die Tochter von Gustav und Alma) nach Winterthur einlud, um der Uraufführung seines Klavierkonzerts op. 18 beizuwohnen. Zu Kreneks völliger Überraschung bot Reinhart ihm dort 10'000 Franken an, um die nächsten zwei Jahre ohne Sorgen in der Schweiz leben zu können. Für Krenek war dies «ein Geschenk des Himmels» und er nahm das Angebot umgehend an. Das einzige Problem war seine Beziehung zu Anna, denn nach Schweizer Sitte musste ein Paar verheiratet sein, wenn es zusammenleben wollte. So heirateten sie – allerdings hielt die Ehe nur wenige Monate.

Krenek liess sich also jetzt in Zürich nieder, wo er Schoeck näher kennenlernte. In seinen Memoiren schreibt er: «Schoeck [war] ein Komponist mit wahrhaft grosser Begabung [...] ein vergnügter, freundlicher Mensch und leidenschaftlich den guten Dingen des Lebens, Frauen, Essen und Trinken, ergeben.» Sie trafen sich oft in der Kronenhalle oder im Restaurant Pfauen in Zürich und diskutierten bis in die Nacht. Nach der Polizeistunde gingen die alkoholbefeuchten Gespräche, wie bei Schoeck üblich, in dessen nahegelegener Wohnung am Zeltweg weiter. Krenek besuchte St. Gallen, um Hugo Wolfs Oper *Der Corregidor* und andere Werke unter Schoecks Leitung zu erleben. Er fand ihn als Dirigent zwar technisch etwas unsicher, aber in seinen Interpretationen der neuen Musik sogar Hermann Scherchen überlegen. Er beobachtete auch mit Bewunderung die Entstehung von Schoecks Oper *Penthesilea* – nur hätte keiner von ihnen ahnen können, dass diese nach deren Uraufführung Anfang 1927 bald vom Spielplan verschwinden würde, nicht zuletzt aufgrund des Riesenerfolgs von Kreneks eigener Oper *Jonny spielt auf*, die einen Monat später uraufgeführt wurde und dem Zeitgeist viel besser entsprach. Nach dem Ende seiner Schweizer Zeit blieb Krenek mit Schoeck in nur losem Kontakt – letzterer war schliesslich kein guter Briefschreiber (nicht umsonst beklagte sich Hermann Hesse einmal über dessen «schon mehr als geniale Schreibfaulheit»). Sie hielten sich aber gegenseitig auf dem Laufenden, was ihre neuesten Werke betraf. So dirigierte Schoeck in den 1930er Jahren in St. Gallen u.a. Kreneks *Fragmente aus Karl V.*, und seinerseits organisierte Krenek im Wiener Radio eine Aufführung von Schoecks *Notturmo*.

So war es wohl ganz natürlich, dass Schoeck Anfang 1930 ein Exemplar von Kreneks Liederzyklus *Reisebuch aus den österreichischen Alpen* erwarb. Dieses war von einer dreiwöchigen Reise im Frühling 1929 direkt inspiriert worden, wie Krenek später erklärte: «Ich entdeckte, dass ich einen grossen Teil Österreichs gar nicht kannte, und ich wollte seine entlegenen Wege und Winkel besichtigen.» Er setzte sich gleich danach ans Werk, und «in zwanzig Tagen beendete ich die zwanzig Lieder, wobei ich Texte und Musik gleichzeitig schrieb.» Kreneks Lieder beschreiben seine Reise bis ins Detail («Mit der Bergbahn geht's elektrisch immer höher ... Doch im Postauto erst lernst du die Menschen kennen ...»), er beklagt sich über das Wetter («unverlässlich wie ein Lieferant») und über die Touristen, wenn auch in vollem Bewusstsein, dass er auch zu ihnen gehört («Heuschrecken gleich bedecken sie das Land»). Er listet seine Lieblingsweine auf («der von Krems, aus der Wachau, dann die von Baden, Soos, Pfaffstätten...») und bringt auch Zeitkritisches («Ihr Brüder, hört ein ernstes Wort! Muss denn in diesem Lande alles, alles Politik sein?»). Kreneks Schweiz-Bewunderung kommt ebenfalls zur Geltung («Blickt gegen Westen, wo ein freies Volk auf freien Bergen wohnt, und lernt von ihm [...] bald ist es allzu spät!»). Anfang der 1930er Jahre wandte sich Krenek zwar der Zwölftonmethode zu, aber dieser Zyklus ist noch durchwegs tonal und erinnert oft und absichtlich an Schubert. Gegen den Schluss des *Reisebuchs* kehrt die Musik des Eröffnungslieds zurück, um den Zyklus abzurunden. In den vergangenen Jahren tauchte Kreneks *Reisebuch* immer wieder im Konzert auf. Es stiess damals auch bei Schoeck daheim auf Begeisterung – nur nicht bei ihm, sondern bei seiner Frau Hilde, einer ausgebildeten

Sängerin. Als Schoecks Freund Hans Corrodi Ende Januar 1930 zum Tee eingeladen war, geriet dieser in einen Ehekrach. Die Noten Kreneks lagen gerade auf, Schoeck äusserte sich abfällig über das Werk, seine Frau hingegen war davon entzückt. Nach dem Tee wollte Schoeck seine neuesten Lieder zu Gedichten von Hesse mit Hilde durchgehen, sie aber lehnte ab, da seine Lieder «undankbar» und «gegen die Stimme geschrieben» seien. Sie gab dann nach, aber schon nach einem Lied wollte sie nicht mehr: «Kreneks Lieder sind einfach wirkungsvoller», sagte sie, worauf Schoeck wütend vom Klavier aufsprang: «Da hört natürlich jede Diskussion auf», sagte er.

Acht Monate später, im September 1930, komponierte Schoeck seinen Zyklus *Wanderung im Gebirge*, der eine Bergwanderung eines einzigen Tages beschreibt, vom Aufbruch am frühen Morgen bis zur Heimkehr durch ein abendliches Gewitter. Die Texte sind zwar vom deutschen Romantiker Nikolaus Lenau, aber niemand hat je daran gezweifelt, dass diese Wanderung – die mit einem offensichtlichen «Jauchzer» im Klavier anfängt – Schoecks «innige Beziehung zum schweizerischen Mittelland» widerspiegelt, wie es 1936 Willi Schuh zusammenfasste. Schoeck behauptete, der Zyklus sei von einer Wanderung inspiriert worden, die er im Sommer 1930 mit seinem Bruder Ralph – dem Widmungsträger des Zyklus – von Engelberg über den Jochpass unternommen hatte.

Aber die eigentliche Ursache war Schoecks Neid auf Krenek. Er komponierte *Wanderung im Gebirge* auch ausdrücklich für Bariton mit Klavier – vielleicht gerade um zu verhindern, dass Hilde ihn ausprobieren und als «undankbar» verurteilen könnte. Als Schoeck den Zyklus Anfang 1931 mit Felix Loeffel erstmals aufführte, gab er auch offen zu, er hätte mit diesem Werk «dem Krenek zeigen wollen, wie man so etwas mache». So haben wir in *Wanderung im Gebirge* das bemerkenswerte Beispiel eines schweizerischen «Landschaftswerks», das eigentlich von den österreichischen Alpen inspiriert wurde. Es passt also gut, dass beide Zyklen in diesem Jahr auf dem Programm des Othmar Schoeck Festivals in Brunnen stehen – zum allerersten Mal, glauben wir, dass sie gemeinsam aufgeführt werden. Alpenwanderer, Postauto-Fans und Musikliebhaber können sich alle darauf freuen.

Othmar Schoeck Festival #8
 Brunnen, 4.–6. September 2026
 «Geistige Landesverteidigung»

Rahmenprogramm Kino Schwyz
 Montag, 31. August, 18:00
Hirschfeld –
Unbekannter Bekannter
 Dienstag, 1. September, 18:00
Gilberte de Courgenay
 Donnerstag, 3. September, 18:00
Die letzte Chance

Leopold Lindtbergs «Die letzte Chance» und die Geistige Landesverteidigung der Schweiz

Elisabeth Bronfen

In den antifaschistischen Filmen, die in den 1940er Jahren in Hollywood gedreht wurden, kommt auch die Schweiz als Kriegsschauplatz vor. In Spionagegeschichten dient die alpine Landschaft als Schauplatz für geheime Missionen. Die Undurchlässigkeit der Schweizer Landesgrenze hingegen nimmt in Flüchtlingsfilmen wie John Cromwells *So Ends Our Night* (1941) eine entscheidende Rolle ein. Der Film beginnt mit den dunklen Silhouetten von Menschen, die vor einem finsternen Himmel quer durch das Filmbild laufen. Aus dem Vorspann erfahren wir, dass diese nach dem Anschluss Österreichs ohne Pässe kein Recht hatten, irgendwo zu leben. Sie waren gezwungen, immer weiterzuziehen, auf einem endlosen Marsch, der nur durch Verhaftung und Inhaftierung unterbrochen werden konnte, bis sie ins nächste Nachbarland abgeschoben wurden, wo ein ähnliches Schicksal sie erwartete. Dem Liebespaar gelingt zwar am Ende des Films die Überfahrt in die USA, doch als Hintergrund dafür fungieren die Silhouetten jener Flüchtlinge, die nicht so viel Glück hatten.

Ein ähnliches Abschlussbild setzt Lindtberg in dem Film *Die letzte Chance* (1945) ein: Seine umstrittene Kritik daran, wie die Geistige Landesverteidigung der Schweiz deren Flüchtlingspolitik beeinflusst hat. Das Pathos seines Films rückt nicht eine Liebesgeschichte in den Fokus, sondern eine politische Haltung, die seiner persönlichen Erfahrung entstammt. Der aus Wien stammende jüdische Regisseur war bereits 1933 vor den Nationalsozialisten in die Schweiz geflohen, wo er zum Hausregisseur des Schauspielhauses Zürich wurde. Der Film, den er mitten im Zweiten Weltkrieg in den Schweizer Bergen und im Filmstudio der Bellerive AG in Zürich drehte, wirft einen kritischen Blick auf zwei Aspekte der Flüchtlings- und Asylpolitik während dem Zweiten Weltkrieg: Einerseits wollten die Politiker in Bern jüdische Menschen nicht als «politische Flüchtlinge» einstufen, mit der Begründung, dass Ethnie nicht zu dieser Kategorie zählen würde. Andererseits wurde die Landesgrenze im Hinblick auf die nationale Gefahr, die alle Flüchtlinge darstellten, hermetisch abgeriegelt. Lindtbergs Geschichte über einen Trupp Flüchtlinge aus ganz Europa, die sich in einem Gasthof in einem italienischen Bergdorf zusammenfinden und unter der Leitung von drei Mitgliedern der alliierten Streitkräfte die Schweizer Grenze passieren, wirkt zwar heute – gemessen an dem, was wir über diese Zeit wissen – verhalten. Dennoch haben einige Mitglieder des Generalstabs den Film damals als schlechte Werbung für die Schweiz befunden und alles darangesetzt, die Aufführung zu verhindern. Wegen deren Intervention fand die Uraufführung erst nach der Kapitulation Deutschlands im Mai 1945 statt.

Diese Verzögerung ist für die Wirkung, die der Film schlussendlich hatte, bezeichnend. Hatte Lindtberg und sein Produzent Lazar Welcher von der Praesens-Film AG *Die letzte Chance* als anti-faschistischen Widerstandsfilm konzipiert, wurde er zu einem Stück Erinnerungsarbeit. Die Zeichnung der Dramatis Personae verstärkt das Feindbild der Täter des Nationalsozialismus, das sich nach dem Krieg festsetzte. Die Soldaten, die barbarische Handlungen auf der italienischen Seite der Grenze vollziehen, haben allesamt keine Gesichter. Sie sind anonyme Gestalten, die Menschen in Güterzüge drängen und die ein ganzes Dorf zerstören, weil man dort ein Gewehr gefunden hat. Zwar gibt es unter den Italienern auch Anhänger von Mussolini, doch der Film rückt diejenigen in den Fokus, die zu helfen bereit sind: Den Dorfpriester, der aus Nächstenliebe die

Flucht vorbereitet und die Hinrichtung, der er zum Opfer fällt, gelassen auf sich nimmt. Die junge Tonina, die zwei entflozene Kriegsgefangene – den britischen Leutnant Halliday und den amerikanischen Sergeant Braddock – davon abhält, über den Lago Maggiore in die Schweiz flüchten zu wollen, weil die Nazi-Bootspatrouillen diese Route scharf bewachen.

Die Sympathie wird vor allem auf die jüdischen Flüchtlinge gelenkt: Auf ihren Schmerz, ihren Verlust, ihr Leid, und vor allem auf die Solidarität, die sie verbindet. In einer anrührenden Szene macht die Gruppe während einem Schneesturm in einer Berghütte vorübergehend Rast. Zuerst beginnt einer das Volkslied «Frère Jacques» zu singen, dann stimmen alle ein, jeweils in ihrer Sprache: Sogar der Britische Major Telford, der anfänglich die beiden Kriegsgefangenen davon überzeugen wollte, nicht die Flüchtlinge bei dem mühsamen Weg über die Berge zu begleiten, sondern sich den alliierten Streitkräften wieder anzuschliessen.



Plakat «The Last Chance», Cinémaèque suisse

Zwar findet das Erklimmen des Berges, an dem die Grenze verläuft, erst in der letzten halben Stunde des Films statt, doch es ist das melodramatische Herzstück des Films. Die Flüchtlinge marschieren nicht nur mit letzter Kraft, sondern auch gegen die Zeit. Die Nazi-Wachtposten sind ihnen dicht auf den Fersen. Um die affektive Spannung zu steigern, fügt Lindtberg weitere Hindernisse in die Filmgeschichte ein. Während die Gruppe entschlossen zum Pass hinaufläuft, hinter dem sich ihr Ziel befindet, rennt einer von ihnen in die entgegengesetzte Richtung, um die bewaffneten Wachtposten abzulenken und wird kaltblütig erschossen. Der Schrei, den die von Therese Giehse gespielte Mutter vor Entsetzen ausstösst, verrät nun alle. Obgleich die Flüchtlinge bereits kurz vor der Grenze angekommen sind, wird auf sie geschossen. Ein alter polnischer Mann stirbt, der britische Leutnant wird schwer verletzt.

Das humanistische Argument für Solidarität, das Lindtberg der sturen Grausamkeit der Nazis entgegenhält, findet in der Warteszene im Schweizer Grenzposten seinen Höhepunkt. Der Chefgrenzer Oberleutnant Brunner willigt erst ein, alle Flüchtlinge mit dem Camion ins Tal fahren zu lassen, nachdem Halliday sein Leben aufs Spiel setzt, um das Überleben der anderen sicherzustellen. Er besteht darauf, nicht alleine ins Tal transportiert zu werden. Der Anblick seines schwerverwundeten Körpers bewegt Brunner dazu, sich den Anweisungen aus Bern entgegenzustellen; er insistiert stattdessen darauf, Gnade walten zu lassen. Seine moralische Entscheidung ist jedoch nicht nur dadurch getrübt, dass diese das Selbstopfer eines Soldaten benötigt. Brunner weist selbst auch auf die Gefahr hin, die der Schweiz droht, wenn dieser Einzelfall zur Normalität werden sollte.

Eben diesen moralischen Zwiespalt greift Lindtberg mit der letzten Einstellung des Films auf. Im Tal angekommen betrachtet Major Telford von einem der Hügel aus die Menschen, die in die Schweiz einwandern durften. Vertraulich gesteht er Braddock, der neben ihm steht: «Wer es nicht weiss, meint, es sind nur ein paar Leute, die da gehen. Dabei sind es Millionen. Millionen überall in Europa, die auf derselben Straße gehen». Versonnen antwortet der junge Amerikaner, «Vielleicht gehen sie eines Tages wieder zurück» und Telford versichert ihm: «Ja, die gehen zurück». Doch Lindtberg zeigt uns einen Menschenzug, der sich ums hundertfache vermehrt hat. Es ist ein verstörendes und zugleich ergreifendes Schlussbild: Eine unermessliche Schar von Flüchtlingen, von denen man nur hoffen kann, dass sie irgendwann einmal in ihre Heimat zurückkehren dürfen, zieht weiter in einer idyllischen Schneelandschaft, die unwiderruflich unheimlich geworden ist. Dieses Bild mag einer der Gründe gewesen sein, warum die Schweizer Zensur den Film Monate lang, als der Krieg noch tobte, zurückhielt. Der Umstand, dass *Die letzte Chance* erst 18 Tage nach dem Zusammenbruch des NS-Regimes in die Kinos kam, verhalf dem Film ironischerweise dann zu seinem internationalen Erfolg. Auf den Filmfestspielen in Cannes gewann er 1946 den Grand Prix, ein Jahr später in Los Angeles den Golden Globe. Die Frage, ob das Abschlussbild als Rehabilitation der Schweiz oder als anhaltende Kritik zu verstehen ist, diese Frage zu beantworten liegt weiterhin bei uns, den Zuschauerinnen und Zuschauern.

Elisabeth Bronfen ist Kulturwissenschaftlerin und Autorin. Seit 2023 emeritierte Professorin für englische und amerikanische Literatur an der Universität Zürich, ist sie weiterhin Global Distinguished Professor an der New York University. Forschungsgebiete: Literatur und visuelle Kultur, amerikanische Kultur, Weiblichkeit und Tod, Crossmapping als hermeneutisches Verfahren, TV Dramen, Shakespeare und Serialität.

Othmar Schoeck Festival #8
 Brunnen, 4.–6. September 2026
 «Geistige Landesverteidigung»

Kolloquium:
Kunst und Propaganda
 Samstag, 5. September 2026
 10:00–14:30 Uhr
 Villa Schoeck

Musikalischer Bolschewismus am Zürcher Opernhaus?

Norbert Graf

Othmar Schoeck und Alban Berg waren zwei der bedeutenden Musiker der 1920er und 1930er Jahre, beide nahezu gleich alt, beide aus dem deutschsprachigen Kulturraum stammend. Und beide widmeten sich mit grosser Leidenschaft den neuen Möglichkeiten, die das Musiktheater während den Umbrüchen der frühen Moderne bot. So vergleichbar die Voraussetzungen, so unterschiedlich die Wirkungen: Othmar Schoeck, der Schweizer Komponist, der in Deutschland (auch im damaligen Nazi-Deutschland) und in der Schweiz seine grösste Resonanz fand, steht dem international bekannten Wiener Alban Berg gegenüber. Wie unterschiedlich sie beide mit ihrer Musik wirkten, lässt sich an einem Aufeinandertreffen sehen, das 1937 am Opernhaus Zürich stattfand: Bergs Oper *Lulu* traf dort auf Schoecks *Massimilla Doni*.

Mit Musik, namentlich mit der Oper, lässt sich tief in eine Zeit und ihre Gesellschaft blicken. Denn das Komponieren und Aufführen von Opern bedeutet nicht einfach Musikgenuss, sondern mit der Wahl eines zu vertonenden Stoffes wie auch mit dem ganzen Drumherum einer Inszenierung (Opernhäuser zu unterhalten kostet eine Gesellschaft viel Geld) lässt sich der Puls einer Zeit erspüren. Und diese Zeit erforderte innovative Unternehmungen. So veranstaltete der Zürcher Theaterdirektor Karl Schmid-Bloss im Juni 1937 die «Junifestspiele»: Ein damals noch ungewöhnlicher Sommer-Event, der an 18 Abenden unterschiedliche Opern präsentierte (neben einem Schauspiel), meist beliebte Repertoire-Stücke, die vom Ensemble des Theaters aufgeführt wurden, ergänzt durch international bekannte Sängerinnen und Sänger als Zugpferde. Damals wurden das Kino und das Radio dem Theater zu ernstzunehmenden Konkurrenten, die Finanzlage des Hauses war schwierig, es brauchte einen wagemutigen Schritt nach vorn in dieser auch politisch angespannten Zeit. Zürich wollte sich als Kulturstadt behaupten, und als Besonderheit unter all den bekannten Opern war die Uraufführung der *Lulu* das richtige Stück: Umstritten schon die Textvorlage von Frank Wedekind, dazu das musikalische Wagnis mit dem «Atonalisten» Alban Berg. Alban Berg, international bekannt als der erfolgreichste Komponist der Avantgarde-Gruppe um Arnold Schönberg, der sogenannten «Zweiten Wiener Schule», war zwar 1935 unerwartet verstorben und seine *Lulu* im dritten Akt unfertig geblieben. Doch die Oper sollte und konnte aufgeführt werden. Alban Berg hatte sich ursprünglich gewünscht, dass die *Lulu* erstmals in Berlin ertönen sollte. Doch bereits im Spätjahr 1934, anderthalb Jahre nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland, konnte eine von Berg zusammengestellte Orchestersuite aus der Oper nur mehr mit Saalschutz störungsfrei aufgeführt werden. Die Komponisten der «Wiener Schule» mit ihrer atonalen und zwölftönigen Musik waren verfemt, eine Aufführung der ganzen Oper undenkbar, was auch die Pressekampagne deutlich machte, die im Anschluss an diese Aufführung gegen Alban Berg und den Dirigenten Erich Kleiber losgetreten wurde. Nachdem sich andere Städte wie New York oder Prag als Aufführungsorte der ganzen Oper als nicht realisierbar erwiesen hatten, nutzte Zürich die Gunst der Stunde, dieses neue Prestigestück als Highlight der neuen Festspiele zu inszenieren. Internationale Aufmerksamkeit war damit garantiert. Und auch die neuste Oper von Othmar Schoeck war an diesen Festspielen in Zürich zu erleben. Uraufgeführt worden war Schoecks *Massimilla Doni* vier

Monate davor in Dresden, die Oper war anschliessend auch am Zürcher Opernhaus zu hören, aber für die Festspiele wurde noch einmal eine besondere Vorstellung aufgelegt, für die die Sängerin Erna Sack, die brillante Solistin der Dresdner Aufführung und bekannt als «die deutsche Nachtigall» (auf Youtube ist ihre Stimme noch heute nachzuhören) nach Zürich geholt wurde. Auch der Musik von Schoeck wurde also ein besonderes Glanzlicht aufgesetzt, was nur adäquat erscheint für den damals wichtigsten Schweizer Opernkomponisten, der zwar auch moderne Musik schrieb, aber doch deutlich der Tradition verbunden blieb. Die besonderen Anstrengungen lohnten sich: Die Stadt gelangte über die Schweiz hinaus ins Rampenlicht des öffentlichen Interesses, in ganz Europa und bis in die USA.

Der international bekannte Alban Berg und der bedeutendste Schweizer Komponist der Zeit in unmittelbarem Aufeinandertreffen: Diese Konstellation ist interessant auch vor dem Hintergrund der Geistigen Landesverteidigung, die in den 1930er Jahren die Schweiz zu prägen begann; eine politisch und gesellschaftlich getragene Leitidee, die die demokratische Identität des Landes vor dem Hintergrund der totalitären Ideologien der Nachbarländer stärken sollte.

Alban Bergs *Lulu* konnte im nationalsozialistischen Deutschland nicht aufgeführt werden, Othmar Schoecks *Massimilla Doni* aber sehr wohl. Dass das Zürcher Opernhaus mit der Programmierung der beiden Stücke in unmittelbarer Nachbarschaft eine direkte politische Absicht hatte, lässt sich nicht nachweisen, aber die Aufführungen standen unweigerlich in einem politisierten Kontext. Bei der Pressekonferenz zu den «Junifestspielen» sprach Theaterdirektor Karl Schmid-Bloss dann nicht nur touristische Ziele an, er wies auch auf die «Vermittlerrolle» hin, die die Schweiz «in kulturellen Belangen» wahrzunehmen habe. Und an der Premierenfeier von Bergs Oper wurde das Stadttheater als ein «Gralshüter der modernen Opernkunst» bezeichnet. Das sind vorsichtige, fast diplomatisch anmutende Formulierungen. Dass Zürich hier übernahm, was Berlin verweigerte, wurde nicht an die grosse Glocke gehängt. Oder wie es der Zürcher Musikkritiker Karl Heinrich David formulierte: Die Schweizerinnen und Schweizer verhalten sich «ruhiger, passiver, um nicht zu sagen neutral».

Zwei Jahre später, anlässlich der Landesausstellung 1939 in Zürich, waren auf dem «Höhenweg» diese Zeilen angebracht: «Die Schweiz als Zufluchtsort Vertriebener, das ist unsere edle Tradition. Das ist nicht nur unser Dank an die Welt für den Jahrhunderte langen Frieden, sondern auch besonderes Anerkennen der grossen Werte, die uns der heimatlose Flüchtling von jeher gebracht hat». Alban Bergs Oper war solch ein «Flüchtling». Gebracht hatte die *Lulu*-Inszenierung ein weltweites Augenmerk auf die Stadt Zürich. Finanziell war sie kein Erfolg. Die Musik war komplex und schwierig (wenn auch faszinierend, wie aus den Zeitungskritiken zu lesen ist), und auch die «Werte», die in der Oper um diese Femme fatale ausgebreitet wurden, stiessen auf Unverständnis. Und trotzdem passt diese *Lulu*-Uraufführung zum damaligen Konzept der Geistigen Landesverteidigung, wie in der offiziellen Publikation zur «Landi 1939» festgehalten ist: Denn diese «Spitzenleistung» des Stadttheaters habe im «Kulturkampfgebiet» gezeigt, wozu Zürich imstande ist.

Die Zürcher *Lulu* wurde auch in Genf und Lausanne wahrgenommen, für Alban Bergs Musik mit ihrer klanglichen Sinnlichkeit waren die Ohren der Musikkritiker in der Romandie durchaus offen. Das Überwinden des Schweizer Röstigrabens gelang der Oper von Othmar Schoeck dagegen viel schlechter, und das obschon hier der titelgebenden Hauptfigur nicht moralisches Fehlverhalten vorzuwerfen war. Schoeck war nicht die Person, um vor dem Hintergrund der Geistigen Landesverteidigung die unterschiedlichen Schweizer Kulturen und somit das gesamte Land hinter sich zu scharen. Einer, dem dies sehr sauer aufstiess, war Hans Corrodi. Corrodi war der erste Schoeck-Biograph und setzte sich unermüdlich für die Musik seines Komponisten-Freundes ein. Eigentlich kannte Corrodi ausser Schoeck kein anderes Thema, bis auf diese Ausnahme: Zur *Lulu* äusserte er sich, und er tat dies mit dem grösstmöglichen Zweihänder, so als wolle er die Konkurrenz zwischen «seinem» Komponisten und dem raumeinnehmenden Ausländer Alban Berg möglichst effektiv zerschlagen. Er publizierte einen Artikel mit dem Titel «Musikalischer Bolschewismus in der Oper» im «Völkischen Beobachter», dem Propaganda-Organ der NSDAP, geschrieben in einem Stil ganz auf der Linie

der nationalsozialistischen Kulturpolitik. Das Zürcher Stadttheater hatte Kenntnis davon, und es war unter anderem dieser Artikel, weswegen Corrodi 1945 vor den kantonalen Untersuchungsausschuss zitiert wurde und seine Anstellung als Lehrer verlor. Er könne «in keiner Weise als Nationalsozialist bezeichnet werden», hiess es damals, aber sein Verhalten sei als «unschweizerisch» zu taxieren.



Rückseite eines Prospekts der Zürcher Junifestspiele 1938, Stadtarchiv Zürich

Norbert Graf ist promovierter Musikwissenschaftler und seit über 20 Jahren als Musikjournalist und Musikproduzent bei SRF (DRS) tätig. Er forschte zur öffentlichen Rezeption der Zweiten Wiener Schule in der Schweiz, die entsprechende Arbeit ist 2010 beim Bärenreiter Verlag erschienen.

Konzert und Uraufführung:
Frauenpower für Männerchor
Freitag, 4. September 2026, 20:00
Konzerteinführung: 19:30
Sonntag, 6. September 2026, 17:00
Konzerteinführung: 16:30
Römisch-katholische Pfarrkirche
St. Leonhard, Ingenbohl

Das Collegium musicum vom Vierwaldstättersee

Katrin Spelinova

Als 1629 in Winterthur musizierende Bürgerfamilien das Musikkollegium gründeten, schufen sie eine Institution, die bis heute als Verein besteht – auch wenn aus dem Liebhaberorchester längst ein Berufsorchester geworden ist. Ganz geschlossen war die Grenze zwischen Laien und Profis allerdings nie: Der Winterthurer Industrielle Werner Reinhart, Mäzen des Orchesters und passionierter Bassklarinettist, spielte im 20. Jahrhundert gelegentlich selbst mit. Derselbe Reinhart unterstützte auch den Brunner Komponisten Othmar Schoeck tatkräftig – jenen Komponisten, dem das Festival gewidmet ist, an dem das Urschweizer Kammerensemble in diesem Jahr bereits zum zweiten Mal auftritt. Die Gründung eines Ensembles durch musikbegeisterte Bürgerinnen und Bürger, wie sie in Winterthur und vielen anderen Städten im 17. Jahrhundert geschah, wiederholte sich 1966 im Kleinen in der Urschweiz: Rund um den Dirigenten Roman Albrecht entstand das Urschweizer Kammerensemble (UKE) als Verein. Sechzig Jahre später besteht es noch immer, seit dreissig Jahren unter der Leitung von Stefan Albrecht, der nun beim diesjährigen Othmar Schoeck Festival sein 25. Konzert mit dem Ensemble dirigiert.

Am Anfang stand ein Konzert. Am 27. November 1965 trat in der Aula Brunnen das «Kammerensemble Brunnen» unter Roman Albrecht auf, jenem «Vollblutmusiker», der 1952 eher zufällig nach Brunnen gekommen war. Das Echo war beachtlich, und unter den Begeisterten fand sich der Schwyzer Industrielle Max Felchlin, der die materielle Basis der Neugründung sicherte und weitere «leistungsfähige» Freunde des Ensembles warb.

Die rechtliche Form gab dem Vorhaben der Brunner Staatsanwalt Alfons Bösch, der im Ensemble Kontrabass und in späteren Jahren auch Cello spielte. Sein Statutenentwurf vom Januar 1966 ist ein Dokument pragmatischer Eleganz: Der Verein sollte aus höchstens einem halben Dutzend Mitgliedern bestehen, damit sich «das Formelle auf ein Minimum beschränken» lasse. An Felchlin schrieb Bösch: «Ich habe die Statuten so redigiert, dass es möglich sein wird, den künstlerischen Betrieb des Ensembles so zu gestalten, dass man von sogenanntem «Vereinsbetrieb» überhaupt nichts merkt.» Und er bat um dessen «offene Meinung zu diesem juristischen Nebengeräusch unseres grossen Vorhabens» – schliesslich sei Musik seit jeher «mit Geräusch verbunden».

Am 30. Januar 1966 wurde der Verein in Altdorf gegründet: Roman Albrecht als Präsident und musikalischer Leiter in einer Person, dazu die Berufscellistin Nina Gamma-Berger, der Arzt und Geiger Martin Gamma, der Prokurist und Flötist Josef Dettling und Alfons Bösch. Eine reine Laientruppe war das UKE also von Beginn an nicht. Der Name «Urschweizer Kammerensemble» war Programm: Das Einzugsgebiet für Spielerinnen, Spieler und Gönner umfasste das Dreieck Altdorf–Brunnen–Schwyz. Ein Patronatskomitee mit Persönlichkeiten wie dem Schriftsteller Meinrad Inglin und Abt Raimund Tschudy von Einsiedeln verlieh dem Unternehmen Gewicht. Bösch selbst formulierte den Anspruch in einem Brief nach Einsiedeln: «Wir sind aber wirklich ernstlich gewillt, einen ernsthaften Beitrag zum Urschweizer Kulturleben zu leisten.» Das Unternehmen sei riskant, verspreche «aber auch viel herrliches Erleben».

Das erste Konzert unter dem neuen Namen am 27. August 1966 in der Aula Brunnen war ausverkauft – und die Presse nahm es als Ereignis von regionaler



«Das Orchester» – Probe des Urschweizer Kammerensembles in der Aula Brunnen, 5. Juni 1969
Zeichnung von Hans Schilter (1918–1988)

Tragweite wahr. Gleich drei Zeitungen berichteten ausführlich. Felix Aschwanden schrieb im Boten der Urschweiz: «Nun, der Grundstein ist gelegt! Ein ausverkaufter Saal bewies, dass die regen Interessen die Existenz eines Kammerensembles auch mitten in der Urschweiz vollkommen rechtfertigen.» Das Ensemble nannte er eine «glückliche Vereinigung von Berufsmusikern und Amateuren». Kurt Müller deutete die Gründung im Vaterland gar kulturpolitisch: Man habe «die allerbesten Kräfte aus den drei Orchestern zu einem Kammerensemble» vereint – ein erster Erfolg der innerschweizerischen Zusammenarbeit. Und die Schwyzer Zeitung porträtierte den Dirigenten als einen Musiker, «der sich an jeder echten Musik entzündet, sich von ihr durchströmen lässt und dabei aber stets die Führung behält».

Die Berichterstattung blieb wohlwollend, aber nicht unkritisch: Aschwanden monierte Intonationsfragen und die Länge des Programms. Genau diese kritische Begleitung war ein Ausweis der Bedeutung, die man dem Ensemble beimass. Die Gotthard-Post hielt 1967 fest, die Existenz des UKE widerlege das Wort von der Urschweiz als «Holzboden» für die Kunst. 1973 fragten die Luzerner Neuesten Nachrichten öffentlich, wann Roman Albrecht endlich «die verdiente Ehrung eines Kulturpreises zuteil» werde. Vier Jahre später war es so weit – und Albrecht gab den materiellen Teil des Schwyzer Kulturpreises kurzerhand an sein Ensemble weiter. In seiner Dankesrede sagte der in Chur aufgewachsene Dirigent in seinem Bündner Dialekt, das UKE sei «z’Lieblingskind vo minere ganze Tätigkeit worde».

Von Anfang an verstanden sich die UKE-Programme nicht als blosser Aneinanderreihung beliebter Werke. Roman Albrecht formulierte den Anspruch 1990 im Boten der Urschweiz selbst: «Das UKE will möglichst jedes Jahr ein neueres Werk aufs Programm nehmen, das hierzulande noch wenig bekannt ist.» So erklangen etwa Schoecks *Sommernacht*, Werke Arthur Honeggers oder 1983 die Uraufführung von Franz Rechsteiners teils zwölftönigem *Für Streicher*. Die Schwyzer Zeitung würdigte das Risiko: «Es mochte ein Wagnis sein, das moderne, zum Teil zwölftönige Werk Rechsteiners neben J. S. Bach zu stellen» – die Aufführung aber sei «eine hinreissende Orchesterleistung» gewesen. Noch dem letzten Konzert unter Roman Albrecht 1994 attestierte der Kritiker Joseph Bättig «zielgerichtete Originalität» in der Programmgestaltung. Dass dieser Anspruch den Generationenwechsel überdauerte, bestätigte Bättig wiederum 2008: «Kaum ein Konzert, das sich nicht durch mindestens eine überraschende Besonderheit auszeichnet.»

1996, zum dreissigsten Geburtstag des Vereins, wurde die Nachfolge geregelt – auf dem Briefweg, wie es der Gründungsgeneration entsprach. Alfons Bösch holte für Stefan Albrecht, den Sohn des Gründers, den «Segen der Patriarchen» ein; Martin Gamma attestierte dem Nachfolger «tiefe Musikalität» und sah durch ihn «das Weiterbestehen des Roman’schen Geistes» am ehesten garantiert. Im Oktober 1997 trat das UKE erstmals unter Stefan Albrecht auf. Das Urner Wochenblatt urteilte, er habe «die Feuertaufe mit Glanz und Gloria bestanden»; Bättig bescheinigte ihm im Boten «einen geradezu untrüglichen Instinkt für die richtigen Tempi».

Vier grosse Zeitungen besprachen dieses Antrittskonzert. Bis in die frühen 2000er Jahre begleiteten Kritiker wie Joseph Bättig, Richard Haselbach oder etwas später noch Joseph Schelbert und Erwin Nigg die Konzerte differenziert, lobend wie mahnend, stets mit musikhistorischer Erörterung der Werke. Danach verlor die Nachbesprechung an Bedeutung: Die Berichte beschränkten sich häufig auf Werkaufzählungen, ergänzt mit einigen Sätzen aus dem Programmheft, während die Bilder immer mehr Platz einnahmen. Die Konzerte selbst blieben gut besucht – aber als gesellschaftliches Ereignis, über das man debattierte, hatten sie im regionalen Kulturbetrieb an Stellenwert verloren. Ein Befund, der weit über das UKE hinausweist. Geblieben ist der Anspruch – und das Publikum. Der Bote der Urschweiz beschrieb die Zusammensetzung des Ensembles im Coronajahr 2020, als man mit Schutzkonzept vor wenig Publikum auftrat, als «perfekte Mischung», in der «die besten Laienspieler der Region mit Profis» zusammen musizieren. Heute ist rund die Hälfte der Mitwirkenden professionell ausgebildet – jene Durchlässigkeit zwischen Laien und Profis, die einst Werner Reinharts Winterthur auszeichnete und im UKE von der ersten Probe an angelegt war. Die Programme der Ära Stefan Albrecht reichen von Haydns *Schöpfung* über englische und skandinavische Streichermusik und die Uraufführung von Franz Rechsteiners *Psalmenkonzert* bis zu Werken von Schweizer Komponisten wie Schoeck, Müller-Zürich, Schaeuble und d’Alessandro, mit denen das UKE 2021 das Othmar Schoeck Festival umrahmte. «Schöner hätte das diesjährige Schoeck-Festival weder beginnen noch aufhören können», war damals im Boten zu lesen.

Allen offenstehen sollen die Konzerte: ein Grundsatz der ersten Stunde, denn es sei, wie Roman Albrecht 1990 ausführte, eine «wichtige Aufgabe, unser musikalisch-kulturelles Angebot allen Bevölkerungsschichten, vorab unserer musikinteressierten Jugend, zugänglich zu machen». Die Eintrittspreise waren deshalb von Beginn an sehr moderat; seit den Achtzigerjahren verzichtet das UKE ganz auf feste Preise und erhebt stattdessen eine Kollekte. Auch für die diesjährigen Festivalauftritte gilt: Pay what you can. 2026 fällt vieles zusammen: 60 Jahre seit der Vereinsgründung, 30 Jahre seit der Stabübergabe an Stefan Albrecht, dessen 25. Konzert mit dem Ensemble. Beim diesjährigen Othmar Schoeck Festival bestreitet das Urschweizer Kammerensemble am 4. und 6. September das grosse Männerchorkonzert – dort, wo 1966 alles begann, und mit einer Uraufführung im Programm, ganz in der Tradition des Hauses. Vom Vereinsbetrieb merkt man, wie von den Gründern beabsichtigt, bis heute nichts. Von der Musik umso mehr.

Die gebürtige Ingenbohlerin Katrin Spelinova studierte an Universitäten und Fachhochschulen in Bern, Zürich, Luzern und Prag. Nach Stationen in Kulturinstitutionen und der Privatwirtschaft war sie zuletzt Chefredaktorin der «Schweizer Musikzeitung». Sie lebt mit ihrer Familie in Brunnen, wo sie sich in lokalen Musikvereinen engagiert – als Hobbygeigerin und -sängerin.

Grosseinsätze für Bundesrat Philipp Etters Schwyzer Kultur-Eidgenossen

Kulturgebeisterte Brunner im Mittelpunkt der Enthüllung des Schoeck-Denkmal von Josef Bisa in Brunnen

Jürg Auf der Maur



Die von Heinrich Danioth gestaltete Ehrenbürgerurkunde für Othmar Schoeck, 1937, Familienarchiv Schoeck

In den 50er und 60er Jahren spielte der Zuger Bundesrat Philipp Etter, der vor und während des Zweiten Weltkriegs die schweizerische Kulturpolitik geprägt hatte, eine ganz grosse Rolle bei mehreren für die Innerschweiz wichtigen Gedenkveranstaltungen. Gestützt auf eine Gruppe von Kunst- und Kulturliebhabern rund um den Vierwaldstättersee gingen vor allem aus dem Kanton Schwyz mit Etters Mitwirken wertvolle Impulse aus. Das zeigen nicht zuletzt Akten aus den Staatsarchiven Schwyz und Zug. Sie lassen detaillierte Blicke auf Grossereignisse zu und ermöglichen einen neuen Blick gerade auch auf den Stellenwert, den Kunstliebhaber aus der näheren Umgebung – Schwyz und Brunnen – haben.

Schoeck-Feier am Bristenquai

In den Akten, Briefen oder Notizen zu «Etters Kulturgruppe» stehen immer wieder die gleichen Persönlichkeiten im Vordergrund: So beispielsweise der Brunner Jurist und Anwalt Hermann Stieger, der Komponist Othmar Schoeck, der Künstler Josef Bisa, der Urner Heinrich Danioth, aber auch etwa der Nidwaldner Verleger, Dichter und Buchhändler Josef von Matt oder der Schwyzer Schriftsteller Meinrad Inglin. Sie alle sind in ständigem Kontakt untereinander und sorgen dafür, dass zum Beispiel Schoecks oder Bisas Schaffen geehrt werden. Sie bildeten so genannte «Initiativkomitees» zur Umsetzung von konkreten Vorhaben, trafen sich anschliessend zu Organisationssitzungen oder hielten sich bezüglich der Werke oder Auftritte auf dem Laufenden.

Zwei Beispiele zeigen das exemplarisch: Die Enthüllungsfeier des Schoeck-Denkmal in Brunnen im Frühjahr 1959 und das 450. Jubiläum der Schlachtfeier in Marignano 1965, zu deren Gelegenheit eine fast identische Gruppe ein Denkmal errichten liess.

Kurz nach Schoecks Tod, dessen 70. Geburtstag 1956 in Zürich bereits von einer grossen Festgemeinde, angeführt von Bundesrat Philipp Etter, gefeiert worden war, formierte sich in Brunnen um Hermann Stieger ein Komitee, das zu Ehren des Komponisten am Bristenquai ein Denkmal errichten liess. Dem Initiativkomitee gehörte neben Stieger auch Oberst Karl Hürlimann, Landammann Josef Bösch und Ralph Schoeck, der Bruder von Othmar, an. Neben Etter als Festredner nahmen auch der Basler Regierungsrat Alfred Schaller neben dem Schwyzer Landammann Fritz Husi sowie die Brunner Bevölkerung an der Enthüllungsfeier am 24. Mai 1959 teil. Die Skulptur wurde vom einheimischen Künstler Josef Bisa geschaffen und steht noch heute am Bristenquai.

Private und öffentliche Sponsoren teilten sich Kosten

Die Festgemeinde versammelte sich um 11.15 Uhr am Bristenquai, der Männerchor Brunnen sang zur Eröffnung den *Zimmerspruch* von Othmar Schoeck. Bevor sich die Festgemeinde anschliessend zum Mittagessen im Waldstätterhof traf, spielte die Feldmusik Brunnen noch den *Brunner Schützenmarsch*, der eigens für diese Feier instrumentiert wurde. Vor der Enthüllung des Schoeck-Denkmal sang der Männerchor mit *Sehnsucht* eine dritte Komposition des Brunner Ehrenbürgers.

Das Geld für das Denkmal sammelten die Schwyzer Initianten privat zusammen – insgesamt 13'000 Franken. Vier Privatpersonen – Maria Eberle und Anni Kälin aus Einsiedeln, Mat Mühleberger-Suter aus Heilbronn, Oberst Karl Hürlimann – und die Chöre von Roman Albrecht waren dafür besorgt. Dazu trugen öffentliche Institutionen, vom Kurverein Brunnen, der Gleyrstiftung bis zu den Kantonen Schwyz und Baselland sowie der Gemeinde Ingenbohl weitere 11'500 Franken bei. Ralph Schoeck, Hermann Stieger und Georg Schoeck übernahmen zudem die Kosten für die Instrumentierung des *Schützenmarschs*. Oberst Karl Hürlimann «sponsorte» die Bankettkosten.

Die private Initiative von Stieger und seinen Helfern war umso wichtiger, als die Schoeck-Gesellschaft zu diesem Zeitpunkt erst in Gründung begriffen war. Diese mag zwar Gesprächsstoff am Dinner gewesen sein, finanzielle Unterstützung gab es für das Schoeck-Denkmal in Brunnen aber nicht. Erste Versuche, eine Schoeck-Gesellschaft ins Leben zu rufen, fanden zwar schon 1939 statt. Meinrad Inglin wurde damals von Hans Corrodi zu einer Aussprache eingeladen. Gemäss einem Schreiben verhinderte der Kriegsausbruch dann aber weitere Schritte. Ein neuer Anlauf wurde zwar 1956 gemacht, doch es fand sich zunächst niemand, der die Sache ernsthaft an die Hand nahm. Erst 1959 kamen die Schoeckfreunde – gemeinsam mit Schoecks Witwe Hilde und Tochter Gisela – zusammen. Am 24. Oktober 1959 war es dann soweit, die Gesellschaft wurde in Winterthur aus der Taufe gehoben.

Hermann Hesse, ein guter Freund von Othmar Schoeck, schrieb sich als erstes Mitglied auf Lebenszeit ein. Bundesrat Philipp Etter war erst nach seinem Rücktritt als Magistrat bereit, das Präsidium der Gesellschaft zu übernehmen. «Was das Präsidium anbelangt, so ehrt mich ihr Vorschlag. Ich muss Sie aber leider bitten, auf diese Absicht zu verzichten», schrieb er noch im Herbst 1959. Dies gelte «auf alle Fälle für die erste Zeit nach meinem Rücktritt». Zwei Jahre später war es dann soweit, Etter übernahm das Präsidium der Gesellschaft. Er blieb bis 1969 im Amt. Zum Rücktritt wurde ihm die Ehrenmitgliedschaft zuteil.

Etters Lob für Schoeck und Stieger

Wie tief Etter mit dem Werk Schoecks verbunden war, zeigte sich aus seinen Worten in der Festrede. «Solche Männer können wohl sterben, aber sie werden nie tot sein. Ihr Mund ist verstummt, nicht aber ihre Stimme». Öffentlich gelobt wurde von Bundesrat Etter am Bristenquai aber auch Hermann Stieger, der Präsident des Denkmalkomitees. «Er war von Anfang an die treibende Kraft und ist es bis zur Vollendung des Werkes geblieben», so Etter.

Das gleiche Vorgehen zeigte sich beim Jubiläum zur Schlacht von Marignano. Im Komitee «Pro Marignano», das von Etter präsiert wurde, finden sich mit Hermann Stieger, Meinrad Inglin oder dem Stanser Professor Jakob Wyrsh erneut Persönlichkeiten rund um den Vierwaldstättersee, die rund 100'000 Franken sammeln, um auf dem Schlachtfeld eine Gedenktafel zu errichten, die ebenfalls von Josef Bisa geschaffen wurde.

Eine ausserordentlich wichtige Rolle spielte auch hier der Brunner Stieger, wie sich Etter rückblickend erinnert. Dieser sei auf ihn mit dem «überraschenden Vorschlag» zugekommen, «zur Feier der vierhundertfünfzigsten Tagfahrt der Schlacht von Marignano die Initiative für die Erstellung eines Schlachtdenkmal zu ergreifen.» Das sei, so Etter, «eine recht Stiegersche Ueberrumpelung» gewesen, der man sich nicht habe erwehren können. Etter gibt sich euphorisch: «Mit Stieger zusammen schlossen wir den neuen Bund der drei Eidgenossen». Stieger sollte die Marignano-Feier jedoch nicht mehr erleben, er starb im Oktober 1964.

Was also bereits in den 50er Jahren nicht zuletzt mit der Enthüllung des Schoeck-Denkmal begann, erlebte hier einen weiteren Höhepunkt. Die Zusammenarbeit von Schwyzer und Urschweizer Kunstliebhabern und Kunstschaffenden erhielt 1965 in Marignano nationalen und internationalen Glanz. Etters Kultur-Truppe rund um den Vierwaldstättersee sorgte erneut für grosses Aufsehen.

Jürg Auf der Maur studierte Geschichte und Dialektologie an der Universität Bern, Promotion 1993. Danach arbeitete er als Journalist mit Schwerpunkt Politik bei Bote der Urschweiz, Neue Luzerner Zeitung, Zentralschweiz am Sonntag und bei der Blick-Gruppe. Daneben diverse Publikationen zu historischen Themen mit Bezug zum Kanton Schwyz.

Herausgegeben im Auftrag des Vereins
Othmar Schoeck Festival in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich von Inga Mai Groote und Alvaro Schoeck.

Zürich und Brunnen 2026