



HAL
open science

Das Chorwerk von Othmar Schoeck : von der Postromantik zur Avantgarde und darüber hinaus

Beat Föllmi

► To cite this version:

Beat Föllmi. Das Chorwerk von Othmar Schoeck : von der Postromantik zur Avantgarde und darüber hinaus. Schweizer Chorleben seit 1800: Musik, Praxis und Kontexte, Bern Open Publishing, pp.221 - 240, 2024, 978-3-03917-080-7. <10.36950/edv-chm-2024.9>. <hal-04989179>

HAL Id: hal-04989179

<https://hal.science/hal-04989179v1>

Submitted on 13 Mar 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 - Attribution - Non-commercial use - ShareAlike - International License

Beat Föllmi

Das Chorwerk von Othmar Schoeck: von der Postromantik zur Avantgarde und darüber hinaus

*In Schweizer Chorleben seit 1800 – Musik, Praxis und Kontexte =
Vie chorale en Suisse depuis 1800 – Musiques, pratiques et contextes,*
herausgegeben von Caiti Hauck und Cristina Urchueguía, 221–240.
Bern: Bern Open Publishing, 2024.

BERN OPEN PUBLISHING

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK BERN

DOI: 10.36950/edv-chm-2024.9



Diese Publikation steht unter der Creative-Lizenz CC BY-NC-SA 4.0.
Nicht unter diese Lizenz fallen die Abbildungen.
Copyright © der Abbildungen bei den FotografInnen und Archiven.

Das Chorwerk von Othmar Schoeck: von der Postromantik zur Avantgarde und darüber hinaus

Die Chorwerke Schoecks und ihr Platz innerhalb seines Schaffens

Die Chorwerke des Komponisten Othmar Schoeck (1886-1957) haben bisher nur geringes Interesse gefunden. Schoeck galt zunächst als Liedkomponist, der «Schweizer Schubert», wie ihn Hans Huber einmal bezeichnet hat. In jüngerer Zeit interessierte man sich auch vermehrt für seine Opern (vor allem *Penthesilea*, die seit 1999 einen gewissen Erfolg verbuchen konnte).

Eine erste Tonaufnahme mit einigen von Schoecks Chorwerken erschien 1967 als Schallplatte bei Jecklin (also zehn Jahre nach dem Tod des Komponisten).¹ Karl Grenacher hatte mit dem Chor des Lehrerseminars Wettingen ein gemischtes Schoeck-Programm eingespielt: *Der Postillon* op. 18, dazu einige weitere Chorwerke a cappella sowie Klavierlieder. Es dauerte vierzig Jahre, bis eine weitere Aufnahme im Handel erhältlich war. 2007 initiierte die Othmar Schoeck-Gesellschaft anlässlich des fünfzigsten Todestages des Komponisten eine CD mit fast allen Chorwerken Schoecks, vor allem alle großbesetzten Werke wie *Dithyrambe* op. 22 und *Trommelschläge* op. 26 in einer erstklassigen Besetzung mit Chor und Orchester des MDR unter der Leitung von Mario Venzago.²

Das Desinteresse an Schoecks Chorwerken ist gewissermaßen ideologisch vorbereitet worden und zwar durch Schoecks ersten Biografen

¹ Othmar Schoeck, *Der Postillon, op. 18, Lieder und Chorwerke* (Zürich, Jecklin, 1967); auch als CD, 1988.

² *Othmar Schoeck, Chorwerke* (Claves, 2007). Die Aufnahme wurde als «World Premiere Recordings» angepriesen.

Hans Corrodi (1889-1972). Dieser zeichnete das Bild eines romantischen Genies: Schoeck als jugendlicher Held, der von den paradisiischen Alpen der Innerschweiz heruntersteigt in die Niederungen der Zürcher Philister, die ihm sein freigeistiges Leben als Künstler neiden. Für Corrodi war Schoecks Tätigkeit im Zürcher Chorwesen eine bloße Fronarbeit, die den jungen Komponisten an seiner künstlerischen Entfaltung gehindert hat und derer er sich am Ende des Ersten Weltkrieges so rasch wie möglich wieder entledigte.³ Die negative Beurteilung von Schoecks Chorarbeit findet sich auch noch in dem den Chorwerken gewidmeten Band der Gesamtausgabe von 2001, wo von «Fron» die Rede ist.⁴

Doch eine eingehende Untersuchung von Schoecks Chorwerken und deren Rolle für das künstlerische Schaffen des Komponisten ergibt ein nuanciertes und zuweilen gegenteiliges Bild. Die Zahl der Chorwerke innerhalb von Schoecks Œuvre ist höher, als man vielleicht annehmen könnte: Es handelt sich um 29 Kompositionen für verschiedene Besetzungen (von a cappella bis zu Großbesetzungen mit Doppelchor und Orchester), darunter sind neun Werke mit einer Opusnummer (auf insgesamt siebzig Opuszahlen), hinzu kommen noch fünf Opern mit Chören. Es ist ebenfalls falsch anzunehmen, die Chorwerke würden sich auf jene biografische Episode beschränken, wo Schoeck «gezwungen» war, als Chordirigent zu arbeiten, also zwischen 1909 und 1918. Bereits unter seinen ersten Kompositionen ab 1901, als der Komponist gerade einmal 15 Jahre alt war, finden sich Chorwerke. Und Chorwerke finden sich auch in späteren Schaffensperioden, in den 1930er-, 1940er- und 1950er-Jahren, bis kurz vor seinem Tod im Jahr 1957.

Das Ziel dieses Beitrags ist es aufzuzeigen, dass Schoecks Chorwerke keineswegs «Gelegenheitsarbeiten» sind (schon der Begriff verdient eine ausführliche Reflexion). Vielmehr zeugen die Chorwerke von seiner anhaltenden Beschäftigung mit den Möglichkeiten und Eigenheiten der Chormusik (dabei profitierte der Komponist von seiner täglichen Arbeit als Chorleiter). In den Chorwerken kann zudem die Entwicklung seiner musikalischen Sprache verfolgt werden und dies in einer Zeit großer stilistischer und ästhetischer Umbrüche.

³ Corrodi, *Othmar Schoeck*.

⁴ So Bernhard Billeter in *Othmar Schoeck, Sämtliche Werke*, herausgegeben von Beat Föllmi, Band 8: *Chorwerke*, vorgelegt von Bernhard Billeter (Zürich: Hug & Co. Musikverlage, 2001), 14.

Schoeck und das Schweizer Chorwesen

Schoeck wurde 1886 in Brunnen am Vierwaldstättersee geboren.⁵ Er besuchte die Schulen in Zürich und begann, nach einem kurzen Abstecher in die Malerei, sein Musikstudium 1904 am Zürcher Konservatorium (das sich damals noch bescheiden «Musikschule» nannte). Das Institut wurde 1876 von Friedrich Hegar (1841-1927) begründet, der selber zahlreiche Chorwerke geschrieben hat und als Vater der Chorballade gilt; sein monumentales Oratorium *Manasse* op. 16 (1888) gehörte bis zu Beginn des Ersten Weltkrieges zu den meistgespielten zeitgenössischen Chorwerken im deutschsprachigen Raum. Am Zürcher Konservatorium wurde Schoeck von Carl Attenhofer (1837-1914) in Chorleitung unterrichtet. Die Bedeutung von Attenhofer für das Deutschschweizer Chorwesen in der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts steht außer Frage.

Während seiner Konservatoriumszeit hat Schoeck, neben 37 Liedern und zwei symphonischen Werken (darunter das spätere Opus 1, die *Serenade für kleines Orchester*), auch vier kürzere Chorstücke a cappella komponiert, die er später in sein Werkverzeichnis aufgenommen hat (wenn auch als «Werke ohne Opus»).⁶ Eines davon, 's *Seeli*, wurde vermutlich von Attenhofer im Rahmen eines Konzertes im Jahr 1905 am Konservatorium aufgeführt⁷ – es wäre in dem Falle die erste öffentliche Aufführung eines schoeckschen Chorwerkes. Die anderen drei wurden zweifellos für den Thuner Cäcilienverein geschrieben, den Schoecks Freund August Oetiker damals leitete, und von diesem Chor 1908 auch uraufgeführt.⁸

Als Schoeck 1908 von seiner Leipziger Studienzeit zurück nach Zürich kam, war es für ihn das Natürlichste, sich nach einem Chor umzusehen. «Für den Winter werde ich mich um eine kleine Stelle an einer Oper bemühen, oder noch lieber einen Chor leiten, was zu finden

⁵ Neben den älteren biografischen Werken über Schoeck (von Hans Corrodi und Werner Vogel) sind hier anzuführen: Walton, *Othmar Schoeck, Life and Works*; Föllmi, *Othmar Schoeck ou le maître du lied*.

⁶ *Agnes*, o. op. Nr. 20; 's *Seeli*, o. op. Nr. 21; *Ein Vöglein singt im Wald*, o. op. Nr. 23; *Es ist bestimmt in Gottes Rat*, o. op. Nr. 24.

⁷ Siehe Vogel, *Thematisches Verzeichnis*; Billeter, *Othmar Schoeck, Sämtliche Werke*, Band 8, 17.

⁸ Die Aufführung fand am 28. Oktober 1908 statt.

in der Schweiz gar nicht so schwer sein wird», schrieb er seinen Eltern im letzten Brief aus Leipzig.⁹ Sein ehemaliger Lehrer Hegar vermittelte ihm den Kontakt zum «Sängerverein Harmonie Zürich». Die 1841 gegründete «Harmonie» war ein traditioneller Männerchor mit bürgerlichen Sängern.¹⁰ Der damalige Leiter, Gustav Angerer, war gesundheitlich angeschlagen. So wurde Schoeck im September 1908 als Vizedirektor gewählt. Er hatte als Chorleiter der «Harmonie» durchaus Erfolg; das Jahresschlusskonzert vom 12. Dezember wurde in der *Schweizer Musikzeitung* glänzend besprochen.¹¹

Doch als im August des folgenden Jahres Angerer verstarb, wurde die Stelle öffentlich ausgeschrieben und Anfang 1910 schließlich Joseph Castelberg, ein aus dem Bündnerland stammender Musiker, der in Zürich und Köln studiert hatte, als neuer Leiter der «Harmonie» gewählt.¹² Schoeck trat darauf von seinem Amt als Vizedirektor zurück. Es war ihm bestimmt eine Genugtuung, dass Castelberg mit der «Harmonie» so miserable Resultate erzielte, dass man sich bereits Mitte Oktober 1911 wieder von ihm trennte.¹³

Mehr Glück hatte Schoeck mit dem Männerchor Aussersihl, den unter anderem sein ehemaliger Lehrer Attenhofer geleitet hatte. Der Vereinsvorstand kontaktierte Schoeck im Januar 1909, um ihm offiziell die Leitung des Chors anzutragen – Schoeck akzeptierte unter der Bedingung, dass man ihm ein höheres Honorar gewähre.¹⁴ Am 12. Februar wurde er einstimmig als neuer Direktor gewählt.¹⁵

Das Zürcher Quartier Aussersihl hinter dem Bahnhofsgelände war seit den 1860er-Jahren stark von Einwanderung geprägt. Die Sänger des Männerchors stammten zumeist aus Arbeiterfamilien. Hier wurde weniger auf bürgerliche Korrektheit geachtet wie in der «Harmonie», was Schoeck sehr entgegenkam. Trotzdem gelang es ihm auch hier, die Sänger zu schockieren, als er an der Generalversammlung mit seiner Partnerin, mit der er in «wilder Ehe» lebte, auftauchte. Doch insgesamt war er ein außerordentlich beliebter und erfolgreicher Chor-

9 Brief vom 31. März 1908, abgedruckt in Vogel, *Euer dankbarer Sohn*, 80.

10 Siehe dazu Walder, *100 Jahre Sängerverein Harmonie Zürich*.

11 *Schweizerische Musikzeitung* 49/27 (1909), 396.

12 Walder, *100 Jahre Sängerverein Harmonie Zürich*, 37.

13 *Schweizerische Musikzeitung* 51/27 (1911), 353–54.

14 Siehe den Brief Schoecks an seine Eltern vom 28. Januar 1909, abgedruckt in Schoeck-Grüebler, *Othmar Schoeck, Post nach Brunnen*, 24–28.

15 Siehe *Schweizer Chorzeitung*, März 1982, 53.

leiter. Bereits während der ersten eineinhalb Jahre seiner Tätigkeit stieg die Mitgliederzahl des Chors um 111 auf fast zweihundert aktive Sänger an.¹⁶ Während seiner sechsjährigen Tätigkeit an der Spitze des Chors fanden über zwanzig Konzerte statt und der Chor nahm an sieben Sängerfesten und anderen Feiern teil; dabei wurden 22 verschiedene Werke mit Orchester und 87 weitere Kompositionen einstudiert und aufgeführt.

Nach der Trennung vom Chor «Harmonie» konnte Schoeck die Leitung eines weiteren Chors übernehmen. Er wurde am 1. April 1911 zum Direktor des Lehrgesangsvereins Zürich gewählt; dieser bestand, wie der Name sagt, damals größtenteils aus Volksschullehrern. Der Chor wurde von Schoecks ehemaligen Lehrern Friedrich Hegar und später Lothar Kempfer geleitet, die ihn auch dem Vorstand empfohlen hatten. Bereits nach der ersten Probe wurde die Zusammenarbeit mit Schoeck in den höchsten Tönen gelobt, wie dem Vereinsprotokoll zu entnehmen ist: «[...] es war ein Genuß für die Sänger. Da fand man, was man gesucht hatte: Eminent musikalischen Sinn und feines Gefühl, hinreißendes Temperament und treffliche Schulung.»¹⁷ Der damals über 200 Sänger umfassende Chor wurde 1891 als Männerchor gegründet und 1921 mit dem Lehrerinnenchor zu einem gemischten Chor zusammengeführt, wobei bereits zuvor Schoeck Auftritte der beiden vereinigten Formationen veranstaltet hatte. Die Besonderheit von Schoecks künstlerischer Tätigkeit bestand darin, dass neben gemischten Programmen auch thematisch einheitliche Konzerte veranstaltet wurden, wie zum Beispiel gleich das erste Konzert im Oktober 1911 mit einem reinen Schubert-Programm.¹⁸

Schoecks Tätigkeit als Chorleiter wurde während des Ersten Weltkrieges immer schwieriger. Durch militärisch bedingte Absenzen mussten Chöre bei Konzerten oft gemeinsam auftreten. Der Aussersihler Chor stellte die Proben zeitweise sogar ganz ein, und Schoecks Salär blieb aus. Da er selber nur gerade vier Wochen einrücken musste, konnte er zahlreiche Verpflichtungen für Volkmar Andreae übernehmen, der als Offizier Militärdienst leistete. Unter schwierigen Bedingungen gingen die Konzerte weiter. Als der Industrielle und Mäzen Werner Reinhart

16 Siehe Fridöri, «Geschichte des Männerchors Aussersihl Zürich».

17 Vereinsprotokoll vom 31. Mai 1911, abgedruckt bei Vogel, *Othmar Schoeck*, 73.

18 E[rnst] I[sler], *Schweizerische Musikzeitung* 51 (1911), 337.

im April 1916 mitteilte, dass er Schoeck ein jährliches Stipendium von 3000 Franken ausrichten werde, kündigte Schoeck sofort seine Stelle beim Männerchor Aussersihl. Mit dem Lehrergesangsverein gab er noch einige Konzerte und unternahm sogar – mitten im Krieg – eine Konzertreise nach Wien.

Als der St. Galler Konzertverein ihn im Februar 1917 einstimmig zum neuen künstlerischen Leiter wählte, zögerte Schoeck nicht lange. Die Situation im Lehrergesangsverein war seit den Proben für das äußerst anspruchsvolle Werk *Trommelschläge* und dem damit zusammenhängenden Nervenzusammenbruch des Vereinspräsidenten ohnehin sehr angespannt. Im Februar 1918 gab Schoeck auch diese Chorleitung auf. Er hat später selten mehr Chöre dirigiert – so beispielsweise den Lehrergesangsverein in einem Konzert von 1931, um den erkrankten Leiter Ernst Kunz zu vertreten. In St. Gallen hat er ausschließlich Orchesterkonzerte geleitet, gelegentlich unter Hinzuziehung von Solisten, niemals jedoch mit Chören.

Es ist richtig, dass Schoeck sich gelegentlich über seine Arbeit als Chor-dirigent beklagt hat. Er konnte mit den bürgerlichen und patriotischen Traditionen der Männerchöre wenig anfangen. Die mittelmäßige musikalische Leistung der Chöre (beispielsweise die unsaubere Intonation) machte ihm zu schaffen.¹⁹ Aber trotzdem war seine Arbeit mit den Chören von großem Engagement geprägt – was sich in den positiven Reaktionen der Chormitglieder und Vorstände niederschlug. Seine Abneigung betraf deshalb mehr die regelmäßigen Verpflichtungen von Proben und Konzerten sowie letztlich die künstlerischen Grenzen der Chöre. Aber auch die Arbeit als Orchesterdirigent wurde ihm auf die Dauer lästig.

Schoecks früheste Kompositionen für Chor

Wenden wir uns als Nächstes Schoecks Chorwerken zu. Ich habe bereits zu Beginn festgehalten, dass die Gattung Chorwerke in allen Schaffensperioden Schoecks präsent ist. Es soll nun aufgezeigt werden, dass sich gerade auch innerhalb der Gattung Chorwerke die künstlerische und stilistische Entwicklung des Komponisten nachzeichnen lässt.

¹⁹ Aus Corrodis Tagebuch, zitiert nach: Walton, *Othmar Schoeck. Eine Biographie*, 76.

Abgesehen von vereinzelt frühen Chorkompositionen stammen die ersten Werke für Chor aus Schoecks Zürcher Konservatoriumszeit (1904-1907): vier Chorstücke a cappella, die alle, wenn auch erst später, veröffentlicht wurden.²⁰ Sie sind für gemischten Chor geschrieben, außer 's *Seeli* für Männerchor, von letzterem wurde die Fassung für gemischten Chor vom Thuner Musikdirektor August Oetiker angefertigt. In formaler und harmonischer Hinsicht ist das früheste Stück, 's *Seeli* (1905), das am weitesten fortgeschrittene. Im Gegensatz zu den anderen Chorwerken dieser Jahre wird der Text nicht strophisch vertont, sondern er fließt fast rezitativisch dahin; der punktierte Rhythmus durchzieht das Stück dabei wie ein roter Faden. Harmonisch gesehen schwankt das Stück zwischen der Grundtonart A-Dur und der Medianante Cis-Dur. Dieses Schwanken entspricht dem «Bodenlosen» des Seeli, in dem das neugierige Taucherli (Haubentaucher) am Ende untergeht. Schoeck ist hier nicht der Versuchung erlegen, aus dem Gedicht in Innerschweizer Mundart von Meinrad Lienert (1865-1933) ein volkstümliches Chorstück zu machen.

Die drei übrigen, strophisch organisierten Kompositionen hingegen folgen dem traditionellen Chorstück «im Volkston» (so die Überschrift von *Ein Vöglein singt im Wald*). Allerdings zeigt der junge Schoeck auch hier, dass er nicht einfach Dutzendware für die Chorliteratur liefern will. Das Stück *Es ist bestimmt in Gottes Rat* beginnt mit einer schlichten, diatonischen Melodie (jedoch in unbequemem Des-Dur notiert). Doch am Ende, als die «saure» Moral verkündet wird, erscheint eine Abfolge von Sept- und sogar Nonakkorden in den unterschiedlichsten Umkehrungen bis über die Grenzen der Funktionsharmonik hinweg. Ohne Zweifel zeigt sich hier, dass der Student Schoeck am Konservatorium mit der Neuen Musik des beginnenden 20. Jahrhunderts in Berührung gekommen ist.

Sobald Schoeck, ab 1909, als Chorleiter in größerem Maße mit den Möglichkeiten (und Grenzen) der Chöre und mit der Chorliteratur in Berührung kam, verändert sich seine Schreibweise. Das A-cappella-Stück für Männerchor *Sehnsucht* o. op. Nr. 30 (komponiert am 7. März 1909), auf einen Text von Josef von Eichendorff zeigt Schoecks souveränen

²⁰ *Agnes, Ein Vöglein singt im Wald* und *Es ist bestimmt in Gottes Rat* wurden zusammen mit *Frühling und Herbst* o. op. Nr. 31 (1912 komponiert), und 's *Liedli* o. op. Nr. 34 (1915 komponiert) veröffentlicht in *Fünf Lieder für gemischten Chor a cappella* (Zürich: Zürcher Liederbuchanstalt, 1931). Das Stück 's *Seeli* hingegen bereits 1911 bei Hug & Co. (GH 4715).

Umgang mit den Möglichkeiten des Genres – mit konventionellen, aber wirksamen Effekten (wie dem süßlichen, chromatischen Terzvorhalt in T. 23, dem absteigenden Unisono-Bassgang in T. 30-32 oder der phrygischen Schlusskadenz). Es verwundert nicht, dass diese Komposition zu den am meisten aufgeführten Chorwerken von Schoeck gehört.²¹

Die großen Chorwerke bis zum Ersten Weltkrieg

Das erste größere Werk für Chor ist *Der Postillon* für vierstimmigen Männerchor, Solotenor und kleinbesetztes Orchester. Es handelt sich hier keinesfalls um ein Gelegenheitswerk. Komponiert hat Schoeck das Chorstück im September 1909, als er an der Spitze zweier großer Männerchöre stand. Ohne Zweifel wollte er diese Plattform nutzen, um sich als Komponist weiterzubringen. Bisher war er in der Öffentlichkeit vor allem als Komponist von Liedern und einem Orchesterstück in Erscheinung getreten. Seine *Serenade* op. 1 wurde 1908 am Badener Tonkünstlerfest und 1909 in einem Abonnementskonzert der Zürcher Tonhalle mit recht gutem Erfolg gespielt. *Der Postillon* gab ihm nun Gelegenheit, drei musikalische Bereiche in einem Werk zusammenzufassen und dem Publikum vorzustellen: Chormusik, Instrumentalmusik und Sololied. In allen drei Bereichen leistet Schoeck hervorragende Arbeit. Mit Orchestermusik hatte er bereits einige Erfahrung. Er schafft es wunderbar, mit den reduzierten Mitteln eines kleinen Orchesterapparates präzise Stimmungen zu zeichnen: die liebliche Maiennacht, die dahinbrausende Postkutsche, der düstere Kirchhof. Obschon das «Posthorn» im Gedicht von Lenau eine wichtige Rolle spielt, verzichtet Schoeck ganz auf vordergründige Tonmalerei. Die vier Hörner lassen uns nicht das Posthorn hören, sondern sind vielmehr das (romantische) Symbol der nicht wiederkehrenden Vergangenheit. Das Gebet, das der Postillon seinem toten Kameraden auf dem Friedhof widmet, ist als expressives Sololied des Tenors gestaltet. Doch im Zentrum der Komposition steht der Männerchor. Wie bereits in den erwähnten A-cappella-Stücken aus der Konservatoriumszeit spielt Schoeck auch hier meisterhaft mit dem Genre. Während er zunächst einen konventionellen Chorton anschlägt, der sich durchaus «volkstümlich» gibt, verwandelt sich der

²¹ Siehe dazu Billeter, *Othmar Schoeck, Sämtliche Werke*, Band 8, 17.

Gesang rasch in eine intensive und vielschichtige Musik, wo die Maiennacht nicht bloß «lieblich», sondern auch geheimnisvoll, ja «unheimlich» (geradezu im freudschen Sinne) wird.²² Hermann Hesse, mit dem Schoeck eng befreundet war und der extra für die Uraufführung von seinem zurückgezogenen Wohnort Gaienhofen am Bodensee nach Zürich reiste, war von der Musik tief beeindruckt und hat dem Werk später ein literarisches Denkmal gesetzt: «Ich fühlte mich bei dieser Musik zu Hause wie bei Schubert [...]».²³ Die Uraufführung kam erst am 19. März 1911 – am selben Abend in Bern und in Zürich – zustande, also eineinhalb Jahre nach der Komposition. Beteiligt war daran keiner von Schoecks eigenen Chören: In Bern dirigierte Fritz Brun die Liedertafel und in Zürich Volkmar Andreae den Zürcher Männerchor – ein weiterer Beweis für die Wichtigkeit, die der Komponist diesem Werk für seine Karriere beimaß.

Es folgen drei weitere großbesetzte Chorwerke. Kurz nach der erfolgreichen Uraufführung des *Postillon* machte sich Schoeck an die Arbeit zur Komposition *Dithyrambe* op. 22, die im März 1912 in Bern mit dem verstärkten Cäcilienverein unter Fritz Brun uraufgeführt wurde. Es ist ein monumentales Werk für zwei vierstimmige gemischte Chöre und großes Orchester (dreifaches Holz und Blech, die Hörner sogar sechsfach, dazu Orgel). Der Text stammt aus einem Brief von Goethe an Auguste zu Stolberg. Hier finden sich keine Spuren mehr des spätromantischen Klangs, der am *Postillon* noch so geschätzt wurde. Leidenschaftlich und kompromisslos zieht die Musik in einer einzigen Eruption vorbei. Die Kritiken waren überwiegend positiv, es gab aber auch Einwände. Insgesamt wurde das kurze, aber gewaltige Werk als eine subjektive Äußerung eines «leidenschaftlich erregten Menschen»²⁴ empfunden.

Das nächste große Chorwerk, *Wegelied* op. 24, ist eine eigenartige Komposition. Thematisch handelt es sich um eine Art von *Mise en abîme*: Das Chorstück besingt nämlich die Tätigkeit des Chorsingens selber.

22 Karl Heinrich David, Leiter der *Schweizerischen Musikzeitung*, hat diese spezielle Art der musikalischen Schilderung in einem Artikel von 1931 (also zwanzig Jahre nach der Uraufführung) sehr treffend dargestellt: «Der Tonsatz ist dann die Maiennacht, ein getreues Abbild des Dichtersworts, oder vielmehr seiner Hintergründe, dessen, was unsichtbar zwischen den Zeilen steht.» *Schweizerische Musikzeitung* 71 (1931), 85–86.

23 Hesse, «Ein paar Erinnerungen an Othmar Schoeck», 73.

24 So Hans Bloesch in *Schweizerische Musikzeitung* 52 (1912), 169.

Der Text stammt aus Gottfried Kellers Novelle *Das verlorene Lachen* aus dem Jahr 1874, wo der Seldwyler Männerchor zu einem Sängerkonzert zieht. Schoeck hat im Jahr der Komposition, 1913, mit dem Lehrergesangsverein selber an einer großen Chorreise, die ihn nach Salzburg und Wien führte, teilgenommen. Die textliche *Mise en abîme* setzt sich in der Musik fort. Zunächst hören wir den flotten, patriotischen Gesang des Männerchors, der eine volkstümliche, eingängige Melodie einstimmig skandiert – eine fast übertrieben offensichtliche Parodie eines lärmenden Patriotismus. Dann aber, bei der Textzeile «noch ist bei Freien üblich ein leidenschaftlich freies Wort», verwandelt sich der Gesang in einen monumentalen wagnerschen Opernchor, der in harmonischer und satztechnischer Hinsicht an den Schlusschor aus *Die Meistersinger von Nürnberg* erinnert.

Als Schoeck das Werk komponierte (im Juli 1913), liefen die Vorbereitungen für die Schweizerische Landesausstellung auf Hochtouren. Die auf 1913 geplante Ausstellung konnte erst am 15. Mai 1914 in Bern eröffnet werden, der Weltkrieg brach sechs Wochen später aus. Der Antagonismus zwischen Frankreich und Deutschland spiegelte sich in den Feindseligkeiten zwischen Westschweiz und Deutschschweiz wider, die im Umfeld der Landesausstellung ausgetragen wurden. Schoecks *Wegelied* wurde eine Woche nach Ausstellungsbeginn in Bern uraufgeführt. «Mit diesem frohen, kerngesunden Lied, das nur ein so naiv Schaffender wie Schoeck singen konnte, hat er unserem Lande einen Festhymnus geschenkt, der sicherlich noch oft erschallen wird»,²⁵ jubelte Gian Bindi in seiner Besprechung, und auch andere Rezensenten lobten den «patriotischen Zug»²⁶ des Werkes, das sogar Pflichtstück der Kategorie III am Eidgenössischen Sängerkonzert 1922 wurde. Als Abschlussstück dieses Festes sangen es unter Schoecks Leitung alle teilnehmenden Chöre gemeinsam, insgesamt 3800 Sänger. Es mutet uns heute als eine Ironie der Geschichte an, dass gerade ein Werk, das den Patriotismus in derart plumper und offensichtlicher Weise inszeniert, so gründlich missverstanden werden konnte.

Ein Jahr nach Kriegsausbruch, im August 1915, komponierte Schoeck ein weiteres monumentales Chorwerk, das nun niemand mehr patriotisch verstehen konnte: *Trommelschläge* op. 26. Schoeck schrieb seinem

²⁵ *Schweizerische Musikzeitung* 54 (1914), 193.

²⁶ Ernst Isler, *Schweizerische Musikzeitung* 55 (1915), 450.

Freund Hermann Hesse am 24. August: «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.»²⁷ Es ist schwer vorstellbar, dass Schoeck mit dieser Aussage auf sein gespanntes Verhältnis gegenüber dem Chorwesen anspielt.²⁸ Im Frühjahr 1915 fanden in Flandern die ersten Giftgaseinsätze statt, und im Sommer kam der Krieg in den Alpen der Schweiz auch im Süden gefährlich nahe. Der Komponist verwendete ein Gedicht von Walt Whitman, das dieser 1862 bis 1864 unter dem Eindruck des Amerikanischen Bürgerkrieges verfasst hatte. Darin sollen die Trommeln geschlagen und die Hörner geblasen werden, damit jeder aus seiner normalen Beschäftigung herausgerissen wird und sich das Entsetzliche des Krieges drastisch vor Augen führt.

Die Komposition nimmt in ihrer Radikalität einiges voraus, das Schoeck erst später in den 20er-Jahren, vor allem in der Oper *Penthesilea*, wieder einsetzen wird. Schoeck nutzt alle Mittel eines großbesetzten Orchesters: Holz dreifach besetzt, ein riesiger Blechapparat (acht Hörner, vier Trompeten, drei Posaunen und Tuba), dazu Orgel sowie vielfältige Schlaginstrumente (darunter sechs Rührtrommeln). Der vierstimmige gemischte Chor (der durch Stimmteilungen bis zur Siebenstimmigkeit geht) trägt den Text fast pausenlos im Fortissimo schreiend vor, die Soprane stoßen dabei immer wieder bis zum a^2 oder sogar h^2 vor. Ungewöhnliche Gesangstechniken, wie Glissando oder Rufe, tauchen auf. Das Werk wurde bei der Uraufführung am 5. März 1916 von Publikum und Presse sehr gut aufgenommen. Doch wird in den Rezensionen klar, dass Schoeck hier eine Musik komponiert hat, die den Erwartungen, die man an ihn stellte, diametral entgegenschlug. «Ein kraß realistisches Werk von unerhörter Kühnheit und brutaler Stimmungsgewalt, das als Episode im Lebenswerk eines Künstlers von großer Bedeutung sein kann, Episode aber bleiben muß»,²⁹ urteilt Ernst Isler und folgert, man könne sich diese Schärfe nur durch eine Art «Kriegspsychose» erklären.³⁰

27 Postkarte aus Tarasp, aufbewahrt im Schiller-Nationalmuseum Marbach, abgedruckt in Walton, *Othmar Schoeck. Eine Biographie*, 87.

28 So Billeter, *Othmar Schoeck, Sämtliche Werke*, Band 8, 18.

29 Ernst Isler in *Neue Zürcher Zeitung*, 10. März 1916.

30 Ernst Isler in *Schweizerische Musikzeitung* 60 (1920), 197; auch in *Neue Zürcher Zeitung*, 4. Juni 1920.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass keines der vier großen Chorstücke, die Schoeck während seiner Zeit als Chordirigent verfasst hat, sich wirklich in die damalige Chortradition einfügen lässt, da Schoeck durch diese Arbeiten bewusst nach neuen Wegen suchte. Doch war für ihn die künstlerische Bilanz nicht sehr positiv. Sein *Postillon* wurde als «Verklärung versunkener Romantik»³¹ bezeichnet, und das *Wegelied*, das als ambivalentes, durchaus ironisches Chorstück gedacht war, geriet am Vorabend des Ersten Weltkrieges zur patriotischen Jubelhymne. Die zwei bekenntnishaften, großen Kompositionen *Dithyrambe* und *Trommelschläge* wurden zwar positiv aufgenommen, aber als Einmaliges, Außergewöhnliches angesehen, «von dem aus kein Weg in die chorische Kunst weiterführen konnte»,³² wie es Willi Schuh ausdrückte.

Die Chorwerke und Schoecks Annäherung an die Avantgarde

Es verwundert also nicht, dass Schoeck nach dem Ersten Weltkrieg zunächst nicht weiter in Richtung einer neuen Tonsprache gehen wollte. Er versuchte sich nun – nicht ohne Erfolg – als Opernkomponist. Nachdem er bereits zwischen 1911 und 1916 ein erstes Singspiel ohne Chor (*Erwin und Elmire* nach Goethe) komponiert hatte, das 1916 am Zürcher Theater uraufgeführt wurde, wandte er sich nun der Gattung der Opera buffa in der Tradition Mozarts zu. In *Don Ranudo* op. 27 (nach einem Schauspiel von Holberg), komponiert 1917 und 1918, wird der Chor in den großen Szenen als Volk eingesetzt. Doch die Chorpasagen sind überwiegend konventionell, oft im Unisono geführt, als hätte Schoeck nicht reiche Erfahrung im Schreiben von polyphoner Chormusik gemacht.

War *Don Ranudo* in Hinsicht auf Tonsprache und Dramaturgie eine durchwegs antiwagnerische Oper, steht das folgende schoecksche Bühnenwerk mehr in der Nachfolge Wagners, auch der Einfluss Richard Strauss' ist nicht zu verkennen. In der Oper *Venus* op. 32 (nach einer Novelle von Prosper Mérimée) ist der Chor wesentlich mehr am Gesche-

31 So Willi Schuh in *Schweizer Musikbuch I* (Zürich: Atlantis Musikverlag, 1939), 144.

32 Ebd.

hen beteiligt. Vor allem im zweiten Akt steht er in ständigem Dialog mit den handelnden Personen. Schoeck schreibt hier unterschiedlichste Chorpässagen, die zeigen, dass er mit der Gattung Chormusik sehr wohl vertraut ist.

Zwei Begegnungen haben Schoeck im Jahr 1923 nachhaltig erschüttert. Arthur Honegger lud ihn im Fröhsommer ein, nach Paris zu kommen. Dort hörte er unter anderem *Les Noces* und *Petrouchka* von Stravinsky. Im August desselben Jahres nahm er am Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Salzburg teil. Er wollte offensichtlich das Publikum nicht allzu sehr verschrecken und ließ seine *Hafiz-Lieder* op. 33 aus den Jahren 1919 bis 1920 aufföhren. Im Vergleich zu Schönbergs atonalem *Buch der hängenden Gärten* musste Schoecks Musik als rückständig und unbedeutend erscheinen. Die erste künstlerische Antwort auf die Herausforderung der Avantgarde ist Schoecks Liederzyklus *Gaselen* op. 38, der noch im Herbst 1923 entstand. Das erste Gedicht von Gottfried Keller beginnt sinnigerweise mit den Worten: «Unser ist das Los der Epigonen.»

Daraufhin nahm Schoeck ein Großprojekt in Angriff: die Oper *Penthesilea* op. 39 nach dem gleichnamigen Drama von Heinrich von Kleist. Schon mit der Wahl eines griechisch-mythologischen Stoffes ritt Schoeck ganz auf der Welle der aktuellen Moderne (man denke nur an *Elektra* von Strauss oder die Ödipus-Vertonungen von Enescu und Stravinsky). Die Komposition nahm die Jahre 1924 und 1925 in Anspruch. Die Uraufföhierung fand im Januar 1927 in Dresden statt. Das reservierte Echo in der deutschen Presse veranlasste Schoeck zu einer gründlichen Überarbeitung der Partitur. In dieser Fassung brachte das Zürcher Theater den Einakter im Mai 1928 zur Aufföhierung. In der Schweiz fielen die Reaktionen positiver aus, doch entspannte sich eine polemische Diskussion, ob das Werk dem komplexen kleistschen Drama wirklich gerecht werde.³³

Noch nie zuvor hat Schoeck den Chor derart radikal eingesetzt wie in *Penthesilea*, sowohl in Hinsicht der verwendeten vokalen Techniken als auch der Dramaturgie. Die dramatische Eingangsszene ist ganz vom Chor bestimmt. Wir hören die Amazonen zunächst als unsichtbaren Fernchor, die Sängerinnen sollen schreien und poltern. Ihr Gesang als

³³ Siehe dazu Beat Föllmi in *Othmar Schoeck, Sämtliche Werke*, herausgegeben von Beat Föllmi, Band 14: *Penthesilea*, vorgelegt von Beat Föllmi, 15–16.

lang anhaltender Triller klingt wie ein grausiger Jodel der entfesselten Amazonen auf der Flucht. Dann stürzen die Kriegerinnen auf die Szene, verfolgt von den Griechen. Wir hören nun den vierstimmigen Chor, eine Mischung aus gehackten Staccatissimi, Glissandi und hohen, schrillen Tönen. Immer wieder taucht das grausige Kriegsgeschrei auf und untermalt in sich verdichtender Weise den Dialog zwischen Achilles und der Amazonenkönigin. Es ist nicht zu viel gesagt, dass sich gerade in der Behandlung des Chorgesangs die neue Radikalität in Schoecks *Penthesilea* am eindrucklichsten zeigt.

Rückbesinnung und Spätwerk

Nachdem Schoeck mit seinen avantgardistischen Werken letztlich gescheitert war – zu kühn in der Schweiz, zu wenig radikal im Ausland –, kommt es um 1930 zu einer stilistischen Neuorientierung. Schoeck schreibt Liederzyklen (wie die *Wandersprüche* op. 42, *Wanderung im Gebirge* op. 45 oder *Notturmo* op. 47). Sein nächstes Bühnenwerk, *Vom Fischer un syner Fru* op. 43 (nach dem Märchen der Gebrüder Grimm), das 1930 in Dresden zum ersten Mal gespielt wird, folgt der klassischen Variationsform und kommt ohne Chor aus.

In dieser Phase der Neubesinnung und stilistischen Neuorientierung entstehen auch Chorwerke. Ein besonderes Chorstück schreibt Schoeck im Herbst 1930 für die Eliteformation des Männerchors Zürich, die «Chambre XXIV» unter der Leitung von Max Graf, welche auch die Uraufführung besorgte: *Die Drei* o. op. Nr. 39. Da es hier in technischer Hinsicht keine Beschränkungen gab, konnte Schoeck ein äußerst diffiziles, dreistimmiges A-cappella-Stück (Tenor, Bass 1/2) schreiben. Das düstere Gedicht von Lenau beschreibt die Rückkehr dreier schwer verwundeter Soldaten, die auf ihren langsam dahin ziehenden Pferden verbluten. Melodie und Harmonie sind sperrig und tatsächlich nur von einem Profichor zu bewältigen. Das Lamentieren der agonierenden Soldaten findet im tiefen Register statt, während sich das grausige Geschrei der kreisenden Geier, die sich ihre Beute aufteilen, in höheren Gesangslagen abspielt.

Aus den 1930er-Jahren stammt auch das Chorwerk *Kantate* op. 49 (nach Eichendorff), das der «Chambre XXIV» gewidmet ist, die das Werk zusammen mit *Die Drei* am 1. März 1934 uraufführte. Ungewöhnlich ist

die Besetzung: Der dreistimmige Männerchor (Tenor 1/2, Bass) wird begleitet von drei Posaunen, Tuba, Klavier und viel Schlagwerk. Die Komposition schlägt einen bei Schoeck unüblichen politischen Ton an. In «Ratskollegium» peroriert der Bariton quälend lange, wie ein nicht zu stoppender Politiker auf der Rednertribüne. Aber es ist vor allem der zweite Satz, «Der neue Rattenfänger», der an die sich anbahnende Katastrophe im nationalsozialistischen Deutschland denken lässt: «des alten Plunders ist genug, / wir wollen neuen haben». Nach der packenden Darstellung des Weltgerichts endet das Stück mit dem in den frühen 30er-Jahren doch etwas biederen «Spruch»: «Magst du zu dem Alten halten / oder Altes neu gestalten, / mein's nur treu und lass Gott walten.» Die Zeile wird im Unisono gesungen, der schlichte Bläusersatz endet mit einem reinen C-Dur-Klang.

Ein weiteres Mal versuchte Schoeck, als Opernkomponist bekannt zu werden. Die Oper *Massimilla Doni* op. 50 ist eine eskapistische Inszenierung des opulenten und zugleich dekadenten Venedig des 19. Jahrhunderts. Die Rolle des Chors ist hier wieder konventionell. Der zweimal vierstimmige Doppelchor tritt im dritten und fünften Bild auf, sehr oft im Unisono. Einzig im Finale des zweiten Aktes kommt es zu einem großangelegten Tableau, bei dem auch dem Chor eine wichtige Rolle zukommt. Besonders ist allenfalls die Verwendung des Chors im sechsten Bild, wo er textlose Vokalisen singt, um die unheimliche Nachtstimmung zu unterstreichen.³⁴ Die Vorlage dazu könnte aus Verdis *Rigoletto* stammen. Schließlich ist noch der einstimmige Kinderchor zu erwähnen, der im letzten Bild, wiederum textlos, symbolisch ankündigt, dass *Massimilla* schwanger geworden ist.

Uraufgeführt wurde *Massimilla Doni* am 2. März 1937 an der Sächsischen Staatsoper Dresden, die bereits auf stramm nationalsozialistischen Kurs gebracht worden war.³⁵ Schoecks Oper fügte sich thematisch und stilistisch sehr gut in das damalige Kulturprogramm ein (abgesehen davon, dass die Textvorlage von einem Franzosen stammt). Noch verheerender ist die Bilanz für die folgende, letzte Oper, *Das Schloss Dürande* op. 53. Die kurzen Choreinsätze spielen zunächst bloß eine untergeordnete Rolle: Im zweiten Akt findet sich ein zweistimmiger

34 Eine kurze Passage mit Vokalisen in den Bässen findet sich bereits im fünften Bild, T. 213–216.

35 Siehe dazu Michael Baumgartner in *Othmar Schoeck, Sämtliche Werke*, herausgegeben von Beat Föllmi, Band 16: *Massimilla Doni*, vorgelegt von Michael Baumgartner, 17–18.

ger Nonnenchor, ein recht konventioneller Satz, zunächst einstimmig, dann weitgehend in Terzen und Sexten geführt.³⁶ Der Akt endet mit einem mitreißenden Schlusschor: «Nach Paris! Nach Paris!», der in ein tänzerisches, rein diatonisches «Tralala» mündet. Im dritten Akt hat der Chor lediglich einige kurze Einsätze als revolutionäres Volk. Im letzten Akt jedoch setzt Schoeck den Chor noch einmal subtil ein. Der Jägerchor zu Anfang präsentiert sich zwar als schlichte, volkstümliche Melodie, die Orchesterbegleitung macht daraus aber eine düstere bitonale Musik, welche dunkle Schatten auf die kommende Katastrophe vorauswirft. Die heranstürmende Volksmenge am Ende der Oper singt kriegerische, «revolutionäre» Musik, die Schoeck als simple Diatonik in einfachstem Chorsatz präsentiert. Die Oper wurde am 1. April 1943 in Berlin uraufgeführt, zu einem Zeitpunkt, wo die deutsche Hauptstadt regelmäßig unter schwerem Bombardement lag.

Nach einem Herzinfarkt gab Schoeck 1944 seine öffentliche Tätigkeit auf und widmete sich nur noch der Komposition. Er war nicht nur gesundheitlich angeschlagen. Um seine Reputation in der Öffentlichkeit stand es wegen seiner opportunistischen Haltung zum nationalsozialistischen Deutschland schlecht,³⁷ seine Musik entsprach nun gar nicht mehr dem Zeitgeist. In dieser letzten Lebensphase sind noch einmal einige bedeutende Chorwerke entstanden.

Das großbesetzte Stück *Für ein Gesangfest im Frühling* op. 54 (nach einem Gedicht von Gottfried Keller) hat Schoeck für das Eidgenössische Sängerkongress 1942 geschrieben, uraufgeführt wurde es allerdings erst zwei Jahre später in Bern. Das Werk wurde als «Gegenstück zum *Wegelied*»³⁸ bezeichnet, doch dreißig Jahre und zwei Weltkriege später präsentiert sich hier der Patriotismus anders. Die Komposition fügt sich nicht mehr in die Chorliteratur ein, sondern erscheint mehr als symphonischer Chorsatz oder Opernchor. So finden sich viele Unisonostellen im Chor, und die Orchesterbegleitung erinnert sehr an Schoecks *Suite in As-Dur* op. 59, die er wenig später schreiben wird.

Das letzte große Chorwerk, wiederum nach Gottfried Keller, ist *Vision* op. 63, das in der zweiten Jahreshälfte 1949 entsteht. Es ist für Männerchor, Trompete, drei Posaunen und Schlagzeug sowie Streichorchester

36 *Das Schloss Düren*, 2. Akt, Ziffer 14–27.

37 Siehe dazu Föllmi, «Othmar Schoeck wird aufgenordet».

38 So Billeter, *Othmar Schoeck, Sämtliche Werke*, Band 8, 29.

geschrieben. Hier ist nichts mehr von Patriotismus zu spüren, es handelt sich vielmehr um eine manchmal zarte, manchmal leidenschaftliche Hymne an die Freiheit: «Die Freiheit wandelt durch die Nacht, die bleiche, hohe Königin.»

Aus dem Jahr 1953 stammen schließlich zwei eigenartige Kompositionen für Männerchor a cappella, die Schoeck unter Opus 67 zusammenfasste. Es handelt sich um sperrige, schwierig zu singende Chorsätze. Das Gedicht *Maschinenschlacht* (von Hermann Hesse aus dem Jahr 1926) geißelt die Dominanz der seelenlosen Maschinen, die am Ende von den Menschen mit Musik und Fantasie besiegt und zerstört werden. *Gestutzte Eiche*, ebenfalls von Hesse aus dem Jahr 1919, ist ein Gedicht voller Weltschmerz, der letztlich aber von Hoffnung getragen wird. Beide Kompositionen sind zwar Chören gewidmet (dem Sängerverein «Harmonie» bzw. dem Männerchor Thun), doch handelt es sich letztlich um sehr persönliche Bekenntniswerke des alten und von der Gegenwart mehr und mehr enttäuschten Schoeck.

Schluss

Die Chorwerke begleiten Schoecks gesamte künstlerische Entwicklung, von den frühesten Jugendwerken bis zu den letzten Kompositionen. Nicht zuletzt an ihnen lässt sich Schoecks Ringen um einen persönlichen Stil und seine oft schwierigen Auseinandersetzungen mit den ästhetischen und stilistischen Veränderungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ablesen. Kaum je hat sich Schoeck den Erfordernissen der Chorliteratur und des Chorwesens vollständig unterworfen. Naiver Patriotismus und bloße Volkstümelei hat er entweder ironisch gebrochen (so im *Wegelied* von 1913) oder subtil transformiert (wie in *Vision* von 1949). Am konventionellsten sind seine Chöre allenfalls in einigen Opern, wie zum Beispiel in *Don Ranudo* oder *Massimilla Doni*. Im Einakter *Penthesilea* hingegen lässt sich gerade an den Chorpässagen die kompromisslose Radikalität seiner neuen Kompositionsweise der späten 1920er-Jahre aufzeigen.

Werke von Othmar Schoeck

Othmar Schoeck, Sämtliche Werke, herausgegeben von Beat Föllmi. Zürich: Hug & Co. Musikverlage.

Band 8: *Chorwerke*, vorgelegt von Bernhard Billeter, 2001.

Band 14: *Penthesilea*, vorgelegt von Beat Föllmi, 2014.

Band 16: *Massimilla Doni*, vorgelegt von Michael Baumgartner, 2009.

Bibliografie

Corrodi, Hans. *Othmar Schoeck. Bild eines Schaffens*. Frauenfeld: Verlag Huber & Co, 1956.

Föllmi, Beat. *Othmar Schoeck ou le maître du lied*. Mélophile 27. Genf: Éditions Papillon, 2013.

———. «Othmar Schoeck wird aufgenordet». Schoecks Flirt mit dem nationalsozialistischen Regime und die Reaktionen in der Schweiz». In *Als Schweizer bin ich neutral. Othmar Schoecks Oper «Das Schloss Dürande» und ihr Umfeld*, herausgegeben von Thomas Gartmann und Simeon Thompson, 130–45. Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, 10. Schliengen: Edition Argus, 2018.

Fridöri, Heinrich. «Geschichte des Männerchors Aussersihl Zürich». *Schweizerische Musikzeitung* 52 (1912): 194–95.

Hesse, Hermann. «Ein paar Erinnerungen an Othmar Schoeck». In *Othmar Schoeck. Festgabe der Freunde zum 50. Geburtstag*, herausgegeben von Willi Schuh, 72–97. Erlenbach: Eugen Rentsch Verlag, 1936.

Schoeck-Grüebler, Elisabeth. *Othmar Schoeck, Post nach Brunnen, Briefe an die Familie 1908-1922*. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, o. J.

Vogel, Werner. *Euer dankbarer Sohn. Othmar Schoecks Briefe an die Eltern aus Leipzig 1907/1908*. Winterthur: Amadeus Verlag, 1985.

———. *Othmar Schoeck, Leben und Schaffen im Spiegel von Selbstzeugnissen und Zeitgenossenberichten*. Zürich und Freiburg/Br: Atlantis, 1976.

———. *Thematisches Verzeichnis der Werke von Othmar Schoeck*. Zürich: Atlantis Verlag, 1956.

Walder, Gobi. *100 Jahre Sängerverein Harmonie Zürich, 1841-1941. Jubiläumsschrift überreicht vom Sängerverein Harmonie Zürich*. Zürich: Aschmann & Scheller, 1941.

Walton, Chris. *Othmar Schoeck. Eine Biographie*. Zürich und Mainz: Atlantis-Musikbuch-Verlag, 1994.

———. *Othmar Schoeck, Life and Works*. Eastman Studies in Music. Rochester: University of Rochester Press, 2009.

Anhang

Othmar Schoeck: Liste der Chorwerke

■ grau: Gelegenheitskomposition ■ orange: Opern mit Chören ■ blau: besondere Fälle

Titel	Besetzung	Kompositionsdatum / UA
KTV-Kantus o. op. Nr. 3	einstimmiger Chor und Klavier	1901/1902 UA: Datum unbekannt
Nun ist der selt'ne Tag erschienen, NW Nr. 8/2	SATB a cappella	1902 UA: Datum unbekannt
Gesang der Mädchen aus Johan- nes, NW Nr. 9/6	zweistimmiger Frauenchor und Klavier	Sommer 1902 UA: Datum unbekannt
Melodie für die Comment-Buch- Weihe, NW Nr. 8/1	einstimmiger Chor und Klavier	1902/1903 UA: Datum unbekannt
Agnes o. op. Nr. 20	SATB a cappella	Sommer 1905 UA: 1908
's Seeli o. op. Nr. 21	Männerchor a cappella	1905 UA: Datum unbekannt
Ein Vöglein singt im Wald o. op. Nr. 23	SATB a cappella	1906/1907 UA: 1908
Es ist bestimmt in Gottes Rat o. op. Nr. 24	SATB a cappella	1906/1907 UA: Datum unbekannt
Firnelicht, NW Nr. 8/3	Männerchor TTBB a cappella	um 1908 UA: Datum unbekannt
Sehnsucht o. op. Nr. 30	Männerchor a cappella	1909 UA: 1909
Der Postillon op. 18	Männerchor, Orchester	September 1909 UA: 1911
Dithyrambe op. 22	Doppelchor, großes Orchester	Mai bis September 1911 UA: 1912
Frühling und Herbst o. op. Nr. 33	SATB a cappella	1912 UA: 1912
Wegelied op. 24	Männerchor, Orchester	Juli 1913 UA: 1914
's Liedli o. op. Nr. 34	SATB a cappella	1915 (eine weitere Version um 1931) UA: 1917
Trommelschläge op. 26	SATB, Orchester	August 1915 UA: 1916
Don Ranudo op. 27	Oper mit Chorpässagen	1917-1918 UA: 1919

<i>Titel</i>	<i>Besetzung</i>	<i>Kompositionsdatum / UA</i>
Venus op. 32	Oper mit Chorpässagen	1919-1921 UA: 1922
Penthesilea op. 39	Oper mit Chorpässagen	1923-1925 UA: 1927
Lebendig begraben op. 40	Bariton und Orchester (Mezzo-soprane und Baritone colla parte mit den Posaunen)	1926 UA: 1927
Die Drei o. op. Nr. 39	Männerchor a cappella	September 1930 UA: 1934
Kantate op. 49	kleiner Männerchor, Solo-Bariton, Instrumente	Sommer 1933 UA: 1934
Massimilla Doni op. 50	Oper mit Chorpässagen	1934-1937 UA: 1937
Das Schloss Dürande op. 53	Oper mit Chorpässagen	1937-1941 UA: 1943
Spottkanon auf Hitler, NW Nr. 8/8	drei Stimmen a cappella	Februar 1940 UA: Datum unbekannt
Kanon o. op. Nr. 41		September 1941 UA: 1941
Spruch op. 69 Nr. 1	zweistimmiger Chor (Frauen oder Kinder) und Klavier	Oktober 1941 UA: 1941
Für ein Gesangfest im Frühling op. 54	Männerchor, Orchester	Mai 1942 UA: 1944
Nachruf o. op. Nr. 42	SAB a cappella	1943 UA: Datum unbekannt
Zimmerspruch o. op. Nr. 43	Männerchor a cappella	1947 UA: 1948
Zu einer Konfirmation [op. 62 Nr. 36]	gemischter Chor (SATB), Orgel/Harmonium	Februar/März 1948 UA: 1948
Vision op. 63	Männerchor, Posaunen, Schlagwerk, Streicher	Frühling bis Herbst 1949 UA: 1950
Maschinenschlacht op. 67a	Männerchor a cappella	Januar 1953 UA: 1954
Gestutzte Eiche op. 67b	Männerchor a cappella	Dezember 1953 UA: 1954
Einkehr op. 69 Nr. 2	zweistimmiger Chor (Frauen oder Kinder) und Klavier	Oktober 1955 UA: 1955
Studentenlied, NW Nr. 8/4	Männerchor (TTBB) a cappella	1950er Jahre UA: 1956