

Beat Föllmi

»Othmar Schoeck wird aufgenordet«. Schoecks Flirt mit dem nationalsozialistischen Regime und die Reaktionen in der Schweiz

Othmar Schoecks Verbindung beziehungsweise Verstrickung mit dem nationalsozialistischen Regime – und dazu gehört vor allem die Tatsache, dass zwei seiner Opern im nationalsozialistischen Deutschland auf regimetreuen Bühnen uraufgeführt worden sind (*Massimilla Doni* 1937 in Dresden und *Das Schloss Dürande* 1943 in Berlin) – hat die Wahrnehmung des Komponisten in der Schweiz bereits zu seinen Lebzeiten und bis heute nachhaltig beeinflusst.

Wir sehen heute klar, dass Schoecks Ruf seit dem Zweiten Weltkrieg bis zu seinem Tod im Jahr 1957 (und wohl auch darüber hinaus), zumindest was die Schweiz angeht, in politischer Hinsicht beschädigt war. Der Komponist selber erlebte diese Stimmung hauptsächlich in Form von ablehnendem Schweigen. Er selber wurde zwar nie persönlich belangt (zumal er in Folge eines Herzinfarkts vom März 1944 an kaum mehr öffentlich aktiv war), aber Personen aus seinem engen Umfeld gerieten in die Schusslinie – vor allem sein unermüdlicher Biograf und »Apostel« Hans Corrodi, der im Oktober 1945, wenige Monate nach dem Waffenstillstand, wegen »unschweizerischer Umtriebe« unehrenhaft aus seinem Amt als Seminarlehrer in Küsnacht (Kanton Zürich) entlassen wurde. Interessanterweise stützte sich die Anklage hauptsächlich auf Corrodis Polemik gegen Alban Bergs *Lulu* und nicht etwa auf seine zahlreiche Artikel zugunsten Schoecks, von denen einige ebenso ergiebig gewesen wären, um Corrodis Nähe zum nationalsozialistischen Gedankengut nachzuweisen.¹

Hans Corrodi, der im Gegensatz zu den späteren Biografen ein Zeitzeuge an der Seite Schoecks war, schweigt sich – wie wäre es bei ihm anders zu erwarten – über die Verstrickung seines über alles verehrten Komponisten mit dem Naziregime aus. Für Corrodi steht Schoeck in einer durchgehenden Linie deutscher Kultur: Es ist »die Sprache der Bach, Mozart, Schubert, Hugo Wolf.«² Zum *Schloss Dürande* meinte er sogar, die Oper sei »ein Gleichnis« der Katastrophe des Zweiten Weltkrieges (wobei Corrodi mit »Katastrophe« in erster Linie den Untergang der »deutsche[n] Tradition und Kultur« meint),³ und mit einer kaum nachvollziehbaren ideologischen Pirouette zieht er einen verqueren Schluss zu Schoecks letzter Oper: »Es war eine großartige Ironie der Geschich-

1 Zur »Affäre Corrodi« siehe unter anderem die Dokumente im Schweizerischen Sozialarchiv, Zürich: Ar 27.90.10.

2 Hans Corrodi: *Othmar Schoeck. Bild eines Schaffens*, Frauenfeld 1956, S. 282.

3 Ebd., S. 297.

te, daß dieses Bild des nahenden Unterganges just an der vornehmsten Bildungsstätte des Dritten Reiches zur Uraufführung kommen mußte.«⁴ Als ob nicht alles an diesem Werk – das Libretto, dessen Thema und Sprache, der Librettist Hermann Burte, die Vermittlung Werner Reinharts, das Interesse der Berliner Staatsoper – sich in ein kohärentes Bild fügen würde. Corrodīs Darstellung braucht hier nicht weiter kommentiert zu werden. Der Biograf hatte einerseits genügend persönliche Gründe für seine geschönte Version, andererseits sprechen die allgemein zugänglichen Quellen über Schoeck eine deutliche, andere Sprache – wie gleich zu sehen sein wird.

In der Schoeck-Biografie, die Chris Walton 1994 herausgegeben hat, wird dem Thema Schoeck und Nationalsozialismus verhältnismäßig breiter Raum eingeräumt. Das Kapitel über die dreißiger Jahre bis zum Kriegsausbruch trägt sogar die etwas polemische (und letztlich unklare) Überschrift »Heim ins Reich?«.⁵ Walton geht mit den Schweizer Eliten in Politik und Wirtschaft während der Kriegsjahre zu Recht hart ins Gericht. Letztlich entlastet er aber sowohl Schoeck als auch Corrodi, die er als Opfer eines »helvetischen Proto-McCarthyismus« bezeichnet.⁶ In der englischen Fassung seiner Schoeck-Biografie von 2009 erhält das Thema Nationalsozialismus noch mehr Raum, was angesichts der angelsächsischen Leserschaft verständlich ist. Walton liefert auch einige neue Einzelheiten, beispielsweise zur Rolle Reinharts und dessen Sympathie für das Naziregime oder zum Zusammentreffen von Schoeck mit Hitlers Halbschwester Angela Hammitzsch (das Treffen fand im Haus der Witwe von Karl May in Radebeul bei Dresden im Anschluss an die Uraufführung der *Massimilla Doni* im März 1937 statt).⁷

Der vorliegende Beitrag ist weder eine Apologie noch eine Anklageschrift. Ich will versuchen, als Musikhistoriker die bekannten Fakten so neutral wie möglich vorzulegen. Der Ausdruck »Flirt« im Titel ist mit Bedacht gewählt: So spricht man von einem Flirt als einer lockeren Annäherung, bei der zumindest ansatzweise eine gewisse Sympathie vorhanden ist, deren Ausgang aber offen bleibt.

Vorab eine wichtige hermeneutische Bemerkung: Bei diesem Thema müssen wir zwischen zwei grundlegenden Aspekten unterscheiden. Da ist zum einen der Mensch und Künstler Schoeck, der wie jeder andere in einem historischen Umfeld agierte und seine Entscheidungen nach ethischen, egoistischen, altruistischen oder opportunistischen Motiven treffen konnte. Über diese Motive und ihre ethische Relevanz können wir sprechen und eventuell Urteile fällen. Da ist aber zum anderen das Werk des Kompo-

4 Ebd., S. 298.

5 Den Ausdruck »Heim ins Reich« hatte offenbar Felix Loeffel im Zusammenhang der Verleihung des Erwin-von-Steinbach-Preises 1937 ins Spiel gebracht; vgl. dazu: Werner Vogel: *Othmar Schoeck. Leben und Schaffen in Selbstzeugnissen und Zeitgenossenberichten*, Zürich/Freiburg i. Br. 1976, S. 234.

6 Chris Walton: *Othmar Schoeck. Eine Biographie*, Zürich/Mainz 1994, S. 254.

7 Vgl. Chris Walton: *Othmar Schoeck. Life and Works*, Rochester 2009, S. 220–222.

nisten Schoeck, das in jenem speziellen historischen Kontext entstanden ist. Es ist nach ästhetischen, technischen und wirkungsgeschichtlichen Kriterien zu analysieren und zu bewerten – aber nicht nach der Gesinnung des Komponisten. Dieselbe Konstellation stellt sich übrigens für andere Komponisten – etwa für Hans Pfitzner, Ernst Pepping oder Carl Orff – genauso.

Schoecks eigene Äußerungen Leider hat sich Schoeck selber über seine politischen und weltanschaulichen Ansichten kaum je in schriftlicher Form geäußert, wie er überhaupt, von seinen Partituren abgesehen, nur wenige schriftliche Zeugnisse hinterlassen hat. In den Jahren des Zweiten Weltkriegs hat der Komponist in Briefen und Postkarten zuweilen seine Ängste über die aktuelle Lage zum Ausdruck gebracht – darunter ist auch das oft angeführte Zitat aus dem Wandsbecker Liederbuch nach Matthias Claudius (»'s ist Krieg, 's ist Krieg! / O Gottes Engel wehre [...] und ich begehre / Nicht schuld daran zu sein«), das Schoeck einige Monate vor Kriegsausbruch in Musik gesetzt hatte.⁸ Doch nirgendwo analysiert oder reflektiert er dabei die politische Situation grundsätzlich, stets äußert er sich in Bezug auf seine eigene, persönliche Befindlichkeit. Seine verschiedentlich belegten Hasstiraden während des Krieges gegenüber Deutschland standen in engem Zusammenhang zu seinen Eheproblemen mit seiner deutschen Frau Hilde, der er »typisch deutschen Größenwahn« vorwarf.⁹ In diesen Zeiten der schweren Ehekrise und des gleichzeitigen Kriegsausbruches (Herbst 1939) vermischte Schoeck oft die Weltpolitik mit seinen persönlichen Problemen.

Wenn es wahr ist, dass Schoeck im Oktober 1933 die Entfernung jüdischer Künstler aus ihren Ämtern begrüßt hat (wie dies Corrodi notierte¹⁰), dann muss man darin in erster Linie eine egoistische Hoffnung sehen, dass nun für ihn selber der Platz frei werde, den man ihm ungerechterweise so lange vorenthalten habe. Dies wirft gewiss ein abgründiges Licht auf den egozentrischen Charakter des Komponisten – es lässt sich daraus aber kaum auf grundsätzlichen Antisemitismus schließen. Allerdings hat sich Schoeck schon früh persönlich ein Bild von der Brutalität der Methoden des Naziregimes gegenüber den Juden machen können – spätestens im April 1934, als in Berlin eine Gruppe randalierender Nazis ein Konzert, dem er beiwohnte, da im zweiten Teil seine Elegie erklingen sollte, mit den Rufen »Juden raus!« störte und erst abzog, als sich herausstellte, dass die Randalierer sich im Saal geirrt hatten (die gesuchten ›Juden‹ spielten

8 Das Lied *Der Krieg* ist die Nummer 14 des Liederzyklus Opus 52, den Schoeck von Herbst 1936 bis Juli 1937 komponiert hatte. Der Komponist zitierte die Zeilen auf einer Postkarte vom Herbst 1939. Darauf verweist Corrodi: *Othmar Schoeck*, S. 281.

9 Siehe Beat Föllmi: *Othmar Schoeck. Le maître du lied*, Genf 2013, S. 144.

10 Vgl. Walton: *Othmar Schoeck. Eine Biographie*, S. 201.

nebenan).¹¹ Dennoch ließ Schoeck sich seit Beginn der dreißiger Jahre vermehrt nach Deutschland einladen, wo seine Musik von der deutschen Presse hoch gelobt wurde. Hat es ihn nicht aufhorchen lassen, wenn ausgerechnet das NSDAP-Blatt *Völkischer Beobachter* ihn 1934 nicht nur als den »bemerkenswertesten Schweizer Komponisten, sondern überhaupt unter den lebenden Tonsetzern« bezeichnete?¹² Als Schoeck 1935 vom Musikfest in Hamburg zurückkam, bemerkte er lapidar, dass man vom Nationalsozialismus nicht viel merke.¹³

Wie steht es mit politischen Äußerungen Schoecks in seinem künstlerischen Schaffen? Im Gegensatz zu vielen anderen Musikern, die während der dunklen Jahre von Nationalsozialismus und Krieg aktiv waren (denken wir an Karl Amadeus Hartmanns »Gegenaktion« oder die pazifistischen Werke Benjamin Britzens), hat Schoeck auch in seinen Musikwerken, mit einer Ausnahme, nicht zum Zeitgeschehen Stellung genommen. Das war im Ersten Weltkrieg anders. Im Januar 1915 hatte Schoeck mit seinem Chorwerk *Trommelschläge* op. 26, nach einem Gedicht von Walt Whitman, noch gegen die Monstrosität des Krieges aufbegehrt – wenn auch hier wiederum persönliche Motive im Hintergrund standen (sein Aufbegehren galt genauso seiner beengenden persönlichen Situation als Chorleiter).¹⁴

Bei der angesprochenen Ausnahme handelt es sich um ein weiteres Chorwerk, das kurz nach Hitlers Machtergreifung im Spätsommer 1933 entstand: die *Kantate* op. 49. Zwei der darin vertonten Gedichte von Eichendorff parodieren politische Verhältnisse. In *Der neue Rattenfänger* (Nr. 3) heißt es:

Das alte Lied, das spiel ich neu,
da tanzen alle Leute,
das ist die Vaterländerei,
o Herr, mach uns gescheite.¹⁵

Im folgenden Gesang *Ratskollegium* (Nr. 4) wird dann die parlamentarische Demokratie parodiert, bei der viel geschwätzt und wenig entschieden werde. Leider kann (oder muss?) eine solche Parodie im Kontext von Hitlers Machtergreifung 1933 doch eher als eine Bestätigung der nationalsozialistischen Machtstrukturen verstanden werden, denn ge-

11 Hans Corrodi: *Das Leben Othmar Schoecks (große Ausgabe)*, Kapitel 7/1, Heft 1x, S. 26, unveröffentlichtes Typoskript, aufbewahrt im Othmar-Schoeck-Archiv der Zentralbibliothek Zürich.

12 Erwin Bauer: Othmar Schoeck – ein deutscher Musiker, in: *Völkischer Beobachter*, 27. April 1934.

13 Siehe Föllmi: *Othmar Schoeck*, S. 146.

14 Siehe dazu Bernhard Billeter: Einleitung, in: *Othmar Schoeck: Werke für gemischten Chor, Männerchor, Frauen- oder Kinderchor, a cappella oder mit Begleitung*, hg. von Bernhard Billeter, Zürich 2002 (Sämtliche Werke, Bd. 8), S. 13–30, hier S. 18.

15 Text nach der Partitur, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1930.

rade die Nationalsozialisten haben seit 1930 die parlamentarische Demokratie systematisch diskreditiert, ausgehöhlt und schließlich zerstört. Schoeck hat dem schwadronierenden Monolog des Baritons kurze instrumentale ›Zwischenrufe‹ beigefügt, die er textiert hat – wobei diese schweizerdeutschen Kommentare bei einer Aufführung natürlich nicht hörbar sind. So heißt es an einer Stelle: »Sehr richtig!« (Takt 125 und 131), oder: »Hört, hört!« (Takt 126), später wird kommentiert: »Ja, das isch üse Maa!« (Takt 137) und: »Der cha no rede! Bravo! Chaibe guet!« (Takt 159f.). Dachte Schoeck dabei wirklich an den »großdeutschen Rattenfänger« Hitler oder etwa an die schweizerischen Rattenfänger bei den gerade damals sehr erfolgreichen Frontisten? Oder kommt dabei einfach die in der Schweiz nicht ungewöhnliche Politikverdrossenheit zum Ausdruck (›Die in Bern oben ...‹)?

Im Februar 1940 verfasste Schoeck einen sechstaktigen Spottkanon, angeblich an die Adresse Hitlers.¹⁶ Der Sache ist allerdings nicht viel mehr als anekdotischer Wert beizumessen. Die textlose Musik des kurzen Kanons wurde vom Komponisten auf die Vorderseite eines Briefumschlags gekritzelt, der Text auf der Rückseite hingegen stammt von einer anderen Hand (›Dä Sauhund, dä Sauhund‹) mit einer Ergänzung des Komponisten (›dä trurig Siech‹). Vom Adressaten der Invektive ist nirgends explizit die Rede; einzig Chris Walton bezeichnet das Werklein ohne Nachweis als »Spottkanon auf Hitler«.¹⁷

Schoecks Freundeskreis Im Umfeld von Schoeck gab es eine ganze Reihe ›politisch zweifelhafter‹ Personen: großdeutsche Träumer, Nostalgiker des Kaiserreiches, Frontisten, Antisemiten. So ist die Frage angebracht, wie weit der Komponist deren Ansichten teilte oder weshalb er sie zumindest tolerierte.

Sein Biograf Hans Corrodi (1889–1972) wurde bereits erwähnt. Corrodi war Deutschlehrer am Lehrgymnasium in Küsnacht sowie Autor mehrerer Romane und Theaterstücke.¹⁸ Sein Vater war 1911–1918 Präsident des Zürcher Lehrgesangsvereins, dem Schoeck damals als Dirigent vorstand. Von Januar 1912 an führte der Sohn Hans Corrodi ein detailliertes Tagebuch, in dem er alles von und über Schoeck notierte. Er übernahm zahlreiche Dienste für Schoeck, organisierte Reisen, führte Verhandlungen mit Verle-

16 Spottkanon, NW Nr. 8/8, abgedruckt ebd., S. 403, mit Kritischem Bericht auf S. 470.

17 In Waltons Verzeichnis unter der Nummer o. op. Nr. 122.

18 Einige Angaben zu Corrodis Biografie in Chris Walton: *Othmar Schoeck und seine Zeitgenossen*, Winterthur 2002, S. 92–103 (›Der Zeitblom von Erlenbach. Thomas Mann, Doktor Faustus und Hans Corrodi‹). Allerdings stellt Walton dort die äußerst diskutabile These auf, Corrodi sei das literarische Vorbild für Serenus Zeitblom in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* gewesen, und – noch fragwürdiger – dass es im Roman Parallelen zwischen Adrian Leverkühn und Schoeck gäbe.

gern und Konzertveranstaltern. Vor allem aber war Corrodi für Schoeck unermüdlich publizistisch tätig. Bis weit über den Tod des Komponisten hinaus hat er das Bild Schoecks in der Öffentlichkeit nachhaltig geprägt, wobei er einen völlig apolitischen Schoeck zeichnete, eine Künstlerpersönlichkeit im Geiste des 19. Jahrhunderts, die dem tagespolitischen Geschehen völlig enthoben war.

Selber allerdings war Corrodi alles andere als unpolitisch. Er war ein grenzenloser Bewunderer der deutschen Kultur und damit auch Deutschlands als Kulturnation. In politischer Hinsicht verabscheute er die Weimar Republik, die er – ganz im Sinne der Nationalsozialisten – für dekadent und ›verjudet‹ hielt. Er distanzierte sich von den postwagnerischen Entwicklungen in der Musik, insbesondere von der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts. Der gesamte Kulturbetrieb im Deutschland der Zwischenkriegszeit, Theater und Rundfunk, war in seinen Augen von Opportunisten und Gewinnlern (eben ›den Juden‹) dominiert. Seine Haltung gegenüber Hitler und dem Nationalsozialismus war ambivalent. Wie viele Bildungsbürger in Deutschland begrüßte er die ›starke Hand‹, die endlich den ›Augiasstall‹ ausmisten sollte, obschon er die Methoden für diskutabel hielt (immerhin sprach Corrodi vom Hitlerregime als einem ›Purgatorium‹). Jedenfalls ist nirgendwo in Corrodīs Tagebüchern und Aufzeichnungen ein Bedauern oder gar ein Entsetzen über die menschenverachtende Grausamkeit der Nazis zu finden. Er klagte zwar fortwährend über den Krieg und seine Zerstörung, meinte damit aber vor allem die Zerstörung der deutschen Städte und Kultur durch die Alliierten. Im Deutschunterricht nahm Corrodi gegenüber seinen Schülern kein Blatt vor den Mund;¹⁹ damit war er damals am Küsnachter Seminar nicht allein. Diese Haltung hat ihn und einen Kollegen, wie bereits erwähnt, 1945 die Stelle gekostet.

Man kann nun Corrodi nicht als einen wirklich engen Freund Schoecks bezeichnen. Dennoch ließ es dieser sein ganzes Leben lang zu, dass Corrodi an seiner Seite war und über ihn publizierte und in seinem Namen agierte. Immerhin bestätigte Corrodi den Komponisten in seiner Meinung, dass letztlich böartige Intrigen die Ursachen dafür seien, dass Schoeck nicht den ihm eigentlich zustehenden Platz im Musikleben einnehme. Doch die starke Sympathie Corrodīs für das ›neue Deutschland‹ weckte in den Kriegsjahren zunehmend Schoecks Widerspruch, was zu einer vorübergehenden Abkühlung ihres Verhältnisses führte.

In den dreißiger Jahren und während des Krieges traf sich Schoeck oft mit Freunden im Café »Elite«, im »Astoria« und in der »Kronenhalle« in Zürich, wo man sich über persönliche und politische Themen austauschte. Besonders hoch zu und her ging es zwischen seinem Cousin Léon Oswald (der unter anderem am Libretto der *Penthesilea*

19 Interview mit Bruno Wipf, ehemaliger Schüler von Corrodi, im September 2007; vgl. Föllmi: *Othmar Schoeck*, S. 171.

beteiligt war), dem Maler Armand Theodor Bally und dem Anwalt René Niederer. Während Oswald einen humanistischen, von der Aufklärung geprägten Standpunkt vertrat und Bally mit dem Kommunismus sympathisierte, war der Dritte ein überzeugter Frontist, ein Freund von Rolf Henne, der 1934–1938 Landesführer der Nationalen Front war.²⁰ Niederer war bei den Treffen mit Schoeck nicht bloß ein zufälliger Gast, Schoeck und er standen sich in diesen Jahren persönlich durchaus nahe. Niederer gab Schoeck künstlerische Ratschläge (er soll ihm den Stoff zur Oper *Massimilla Doni* vorgeschlagen haben), und er beriet als Anwalt seinen Freund auch juristisch im Hinblick auf eine drohende Scheidung. Niederer begleitete Schoeck zudem im Mai 1937 zu einem Konzert des Reichssenders nach Berlin.

Im Hinblick auf Schoecks kompositorisches Werk ist es bedeutsam, dass die Wahl des Schlussgesangs zum Zyklus *Notturmo* op. 47 auf Niederers Vorschlag zurückgeht. Tatsächlich hatte der Komponist Anfang 1933 große Schwierigkeiten, den Zyklus, der bis zu diesem Zeitpunkt ausschließlich auf Gedichten von Nikolaus Lenau beruhte, abzuschließen. Wenn auch das von Niederer vorgeschlagene Gedicht von Gottfried Keller an sich über jeden Zweifel erhaben ist, enthalten die Verse doch einen Beigeschmack, wenn sie von einem überzeugten Frontisten vorgeschlagen werden: »Heerwagen, mächtig Sternbild der Germanen, das du fährst mit stetig stillem Zuge über den Himmel [...] deine herrliche Bahn.«²¹

Niederer und Corrodi waren nicht die einzigen aus Schoecks Entourage, die mit dem Naziregime sympathisierten. Der Winterthurer Großindustrielle und Mäzen Werner Reinhart hatte gegenüber dem ›Dritten Reich‹ ebenfalls wenig Berührungängste. Obschon er auch Vertreter der ›entarteten Musik‹ finanziell unterstützte, waren auf seinem Anwesen in Winterthur und auf der ›Fluh‹ bei Maur am Greifensee politisch zweifelhafte Gäste anzutreffen. So hat Schoeck bei einer solchen Einladung Reinharts im Frühsommer 1926 Hermann Burte kennengelernt. Wenn Reinhart 1933 lapidar feststellte, Schoecks Stil entspreche genau dem, was das ›Dritte Reich‹ gerade wünsche,²² war das durchaus als Kompliment zu verstehen.

20 Zur Frontistenbewegung in der Schweiz siehe die beiden Dissertationen Beat Glaus: *Die Nationale Front. Eine Schweizer faschistische Bewegung 1930–1940*, Zürich/Einsiedeln/Köln 1969, und Walter Wolf: *Faschismus in der Schweiz. Die Geschichte der Frontenbewegungen in der deutschen Schweiz 1930–1945*, Zürich 1969.

21 Niederer hat die in Kellers Gedicht stehenden Worte »vor meinen Augen« auf der Visitenkarte, die er Schoeck zukommen ließ – ob absichtlich oder nicht – weggelassen. Schoeck vertonte das Gedicht darauf in der von Niederer vorgeschlagenen Fassung.

22 »Its style should just be what the ›Dritte Reich‹ wants now.« Brief von Werner Reinhart an Alma Moodie vom 30. November 1933, abgedruckt in Peter Sulzer: *Zehn Komponisten um Werner Reinhart*, Bd. 3: Briefwechsel, Winterthur 1983, S. 363.

Der Musikkritiker Ernst Isler war ebenfalls unter den Freunden, die mit Schoeck im Wirtshaus politisierten. Isler vollzog eine politische Kehrtwende – vermutlich aufgrund der Rückkehr seines faschistischen Sohnes aus dem spanischen Bürgerkrieg –, vom Antifaschisten zum Frontisten. Mit Isler hat sich Schoeck im Herbst 1937 nicht etwa wegen politischer Differenzen überworfen, sondern einzig wegen Islers Lobeshymne auf Willy Burkhard's *Das Gesicht Jesajas*.

Ganz besonders kompromittierend ist Schoecks Freundschaft mit Renée Schwarzenbach-Wille.²³ Frau Schwarzenbach, eine Enkelin Bismarcks (und überdies Schwägerin von Werner Reinhart), war eine schillernde Persönlichkeit. Ihr Vater war General Ulrich Wille, dessen Sohn im August 1923 Hitler bei dessen einzigem Besuch in der Schweiz empfing und ihm bei der Geldbeschaffung für die NSDAP behilflich war. Schoeck war 1913 mit der kunstsinnigen Mathilde Schwarzenbach in Kontakt getreten und verkehrte in ihrem Salon bis 1920 mit verschiedenen Künstlern (unter anderem Eugen d'Albert, Ferruccio Busoni, Ermanno Wolf-Ferrari und Hermann Hesse). Seither riss Schoecks Verbindung zur Familie nicht mehr ab. Bereits 1922 unterstützten ihn die Schwarzenbachs auch finanziell.²⁴ Wie viele Male Schoeck zu Gast auf Renée Schwarzenbachs herrschaftlichem Landgut Bocken oberhalb von Horgen gewesen ist, lässt sich schwer sagen. Jedenfalls gibt es Fotografien, die den Komponisten dort mit anderen Gästen zeigen.

Natürlich kann man aus dem Umstand, dass Schoeck auf Gut Bocken eingeladen war, nicht automatisch folgern, der Komponist habe die politischen und weltanschaulichen Ansichten der Gastgeberin geteilt. Doch dürfte auch Schoeck die Anwesenheit zahlreicher Nazisympathisanten unter den Gästen kaum entgangen sein. So war Winifred Wagner, die ab 1923 regelmäßig auf Bocken eingeladen war, nicht bloß eine Freundin Schwarzenbachs, sondern auch eine glühende Verehrerin und Freundin Hitlers. Schoeck dürfte zudem vom schändlichen Überfall auf das antifaschistische Zürcher Kabarett »Pfeffermühle« gehört haben, den René's Neffe James Schwarzenbach im November 1934, ohne Zweifel mit dem Wissen und Einverständnis der Tante, durchgeführt hat. Bestimmt war es Schoeck bekannt, dass Fritz Rieter, der Schwiegersohn des sehr deutschfreundlichen Generals Ulrich Wille, unter den Unterzeichnern der »Petition der 200« war, jenes Textes, der 1940 den Schweizer Bundesrat zur Kapitulation gegenüber

23 Zur Person der Renée Schwarzenbach und zum historischen Umfeld siehe Niklaus Meienberg: *Die Welt als Wille & Wahn*, Zürich 1987; Alexis Schwarzenbach: *Die Geborene. Renée Schwarzenbach-Wille und ihre Familie*, Zürich 2004.

24 Die Familie Schwarzenbach zahlte 2.000 Franken für die Gage von Curt Taucher anlässlich der Premiere von Schoecks Oper *Venus* am 10. Mai 1922 am Zürcher Stadttheater; siehe dazu Walton: *Othmar Schoeck. Life and Works*, S. 107.

Hitlerdeutschland aufforderte. Müsste man für die Schweiz während der Kriegsjahre einen Sitz bestimmen, der offen antidemokratisch für das neue Deutschland, für Hitler und für sein verbrecherisches Regime eingetreten ist, dann wäre das mit Sicherheit Schwarzenbachs Landgut Bocken. Warum also feierte Schoeck dort noch im Mai 1947 – zwei Jahre nach Kriegsende – seinen sechzigsten Geburtstag im Kreis der Familie Schwarzenbach?

Die Affäre um den Erwin-von-Steinbach-Preis Den ersten großen öffentlichen Sündenfall beging Schoeck im Frühjahr 1937, als er den Erwin-von-Steinbach-Preis entgegennahm. Die vom deutschen Unternehmer Alfred Toepfer (1894–1993) gegründete Freiherr-vom-Stein-Stiftung beabsichtigte mit dieser Auszeichnung, ›alemannische‹ Künstler aus Deutschland, der Schweiz und dem Elsass zu ehren – die Anspielung auf Erwin von Steinbach, der Legende nach alleiniger Baumeister des Straßburger Münsters, symbolisierte dabei einen kulturell begründeten Anspruch auf ›alemannische‹ Gebiete überm Rhein. Erster Preisträger war 1936 der deutsche Autor Emil Strauß, der schon 1929 in die NSDAP eingetreten war und den Goebbels 1936 in den Reichskultursenat berief. Nach Schoeck erhielt 1938 der Schweizer Altphilologe Andreas Heusler, der ebenfalls der Nazi-Ideologie nahe stand, den Preis; im Jahr 1942 wurde die Auszeichnung dem Thurgauer Heimatschriftsteller Alfred Huggenberger verliehen, auch er im Dunstkreis völkischer Blut-und-Boden-Ideologie. Schoeck ist übrigens, mitten im Krieg, nach Konstanz zur Preisverleihung an Huggenberger gereist. 1943 wurde die Verleihung endgültig eingestellt.

Die Jury (darunter auch der nicht ganz unbekannte Musikwissenschaftler und Nationalsozialist Joseph Müller-Blattau) hatte bereits im Januar 1937 bei Schoeck sondiert – wohl wissend, wie politisch delikater die Annahme des Preises in der Schweiz sein könnte. Doch der Komponist akzeptierte anscheinend ohne Zögern. Für die Jury war Schoeck ein idealer Preisträger: Er war nicht bloß ein »Alemanne«, sondern hatte tatsächlich deutsche Vorfahren. Zudem entsprach seine Musik den ideologischen Leitlinien des Naziregimes, zumal Schoeck nach der verhaltenen Aufnahme seines avanciertesten Werkes, des Einakters *Penthesilea*, zunehmend auf Distanz zur Avantgarde ging. Treibende Kraft bei der Wahl Schoecks als Preisträger dürfte womöglich Hans Corrodi gewesen sein. Zu Beginn des Jahres 1937 bereitete die Sächsische Staatsoper Dresden gerade Schoecks neuste Oper *Massimilla Doni* vor (die Premiere fand am 2. März statt). Einerseits wurden im Vorfeld der Oper Vorbehalte gegenüber dem Libretto (des ›dekadenten‹ Franzosen Balzac) geäußert, was zu einigen Zensureingriffen führte. Andererseits verband Schoeck mit der Dresdner Aufführung die Hoffnung, seine Opern könnten sich nun endlich auf deutschen Bühnen durchsetzen. Der Erwin-von-Steinbach-Preis diente demnach als ein weiterer Beweis für die ideologische Korrektheit des Komponisten

Schoeck in Nazideutschland – er war, wie es Michael Baumgartner pointiert ausgedrückt hat, eine Art »Ariernachweis«.²⁵

Schoeck nahm die Urkunde am 25. April 1937 persönlich in der Aula der früh auf nationalsozialistischen Kurs eingeschwenkten Universität Freiburg im Breisgau entgegen. Mit ihm angereist waren Hans Corrodi, Ernst Isler, Werner Reinhart und Felix Loeffel (der Schoecks *Elegie* vortrug) sowie Hermann Burte, der später das Libretto zu *Das Schloss Dürande* schreiben sollte. »Zur Förderung der geistig-schöpferischen Kräfte im alemannischen Stammesbereich«, heißt es in archaischen Lettern auf der Urkunde. Rektor Friedrich Metz schwärmte in seiner Laudatio von der nordischen Kultur, der deutschen Kultur in Schlesien und Böhmen und vor allem von der kulturellen Einheit der Alemannen auf beiden Seiten des Rheinstroms bis hinab nach Italien. Zu Schoeck gewandt, meinte er:

»Die Kunst, der Sie dienen, ist die deutsche, aber sie atmet den Geist des Schweizer Mittellandes mit seinen Seen und Tälern, Bergen und Wäldern. Keine Kunst, sie mag noch so hoch sein, kann sich von der Erde lösen – will sie überhaupt noch verstanden werden. Volkstum und Heimat sind der Urgrund, auf dem allein echte Kunst gedeihen kann.«²⁶

Schoeck hat seine Antwort im Anschluss an die Laudatio nicht etwa improvisiert, sondern von einem vorbereiteten Zettel abgelesen.²⁷

»Hoch verehrter Herr Rektor! Ich danke Ihnen bewegten Herzens für Ihre schönen, ehrenden Worte und für das hochgesinnte, reiche Geschenk. Es ist mir ein beglückender Beweis für die bindende Kraft unserer gemeinsamen alemannischen Weise. Die schöne Gabe der Rede ist mir leider versagt, und ich halte mich gerne an das gute, alte Goethewort: ›Bilde Künstler, rede nicht!‹ Erlauben Sie mir daher, dass ich meinen tief gefühlten Dank in ein paar Proben aus meinem ureigensten Bereich, der Musik, zum Ausdruck bringe. Es sind ernste Weisen; aber ich hoffe, es werde Ihnen daraus am deutlichsten entgegenklingen, dass Sie sich in meiner Gesinnung nicht getäuscht haben.«

Es bleibt rätselhaft, was Schoeck hier in aller Öffentlichkeit, vor zahlreichen nationalsozialistischen Honoratioren tatsächlich sagen wollte: Mussten die Anwesenden nicht etwa verstehen, die Jury habe sich in seiner, Schoecks, völkischer Gesinnung nicht getäuscht?

In der Schweizer Presse entbrannte daraufhin ein heftiger Sturm. Als erstes veröffentlichte die sozialdemokratische Zeitung *Berner Tagwacht* einen Artikel unter dem Titel »Zwei Arier, Schoeck und Loeffel«, darauf folgte am 27. April im linken *Volksrecht*

25 Dazu ausführlich bei Michael Baumgartner: Einleitung, in: Othmar Schoeck: *Massimilla Doni*, hg. von Michael Baumgartner, Zürich 2009 (Sämtliche Werke, Bd. 16A), S. 11–25, hier S. 17.

26 Abgedruckt bei Vogel: *Othmar Schoeck*, S. 235.

27 So berichtet dies Felix Loeffel, ebd., S. 234. Der Text von Schoecks Rede findet sich in Corrodi: *Das Leben Othmar Schoecks*, Heft IX, 2. Teil, S. 71.

aus Zürich ein klarer, noch gemäßigter Artikel: »Othmar Schoeck wird ›aufgenordet‹.«²⁸ Am nächsten Tag allerdings erschien vom selben Autor in derselben Zeitung ein weiterer Artikel, in dem der Ton deutlich verschärft war: »Das Dritte Reich und geistige Menschen. Von Goethe und Ludendorff – von Schoeck und Goebbels«. Darin heißt es unter anderem:

»Herr Othmar Schoeck scheint keinerlei Solidarität um das Ansehen der freien Kunst und um die Würde der im Dienst freier Kunst stehenden geistigen Menschen zu kennen. Herr Othmar Schoeck scheint aber auch gar nichts gehört zu haben von jenem berühmten Stolz freier Schweizer vor Königsthronen. Gottfried Keller hat umsonst gewettert; Herr Othmar Schoeck hat ihn nicht zur Kenntnis genommen.

So sehen wir heute tief beschämt, wie ein angesehener Schweizer Künstler sich von der Haltung des Italieners Toscanini, des Deutschen Thomas Mann, des Katalanen Pablo Casals usw. beschämen lassen muß.«²⁹

Aber es kam noch schlimmer, als die rechtsextremen Schweizer Frontisten sich auf die Seite Schoecks schlugen. In ihrem Kampfblatt *Die Front* erschien am 28. April 1937 ein erster, relativ gemäßigter Artikel.³⁰ Darauf folgten vier weitere polemische Hetzartikel: »Es steckt System dahinter« von Werner Meyer, der gegen die »jüdische, freimaurerische und marxistische Internationale« wettete; »Nationaler Niedergang« von Jakob Schaffner, der es in sachlich gehaltenem Ton unternahm, Schoeck von den erhobenen Vorwürfen reinzuwaschen.³¹ Das linke *Volksrecht* meldete sich am 12. Mai 1937 noch einmal zu Wort und stellte eine Parallele zwischen der Verleihung des Hebelpreises an Alfred Huggenberger und des Erwin-von-Steinbach-Preises an Schoeck her.³² Es folgte in der *Front* (am 14. Mai 1937) ein wüster antisemitischer Hetzartikel von Hermann Eisenhut mit dem Titel »Die Meute kläfft« sowie abschließend, am 19. Mai 1937, ein letzter Artikel in dieser Affäre: »Geistiger Landesverrat«, in dem ein weiterer Autor zu einer großen Verteidigungsrede für Schoeck ausholte.³³

Auch Corrodi mischte sich publizistisch in diese Auseinandersetzung ein und verfasste neben seinem Bericht mehrere Leserbriefe, die allerdings der linken Presse nur Anlass für weitere Vorwürfe boten. Schoeck selber entschloss sich, die Affäre einfach auszusitzen, und schwieg in der Öffentlichkeit.

28 ag.: Othmar Schoeck wird »aufgenordet«, in: *Volksrecht*, 27. April 1937.

29 ag.: Das Dritte Reich und geistige Menschen. Von Goethe und Ludendorff – von Schoeck und Goebbels, in: *Volksrecht*, 28. April 1937.

30 [Hans Co]rr[odi]: Schoeck-Ehrung in Freiburg i. Br., in: *Die Front*, 28. April 1937.

31 Werner Meyer: Es steckt System dahinter, in: *Die Front*, 3. Mai 1937; Jakob Schaffner: Nationaler Niedergang, in: *Die Front*, 11. Mai 1937.

32 ag.: Nach Schoeck – Huggenberger. Die Methode der deutschen Ehrungen, in: *Volksrecht*, 12. Mai 1937.

33 Hermann Eisenhut: Die Meute kläfft, in: *Die Front*, 14. Mai 1937; H. J. M.: Geistiger Landesverrat, in: *Die Front*, 19. Mai 1937.

Vorausseilende Selbstzensur in der Oper *Massimilla Doni* Schoecks zwei letzte Opernwerke, *Massimilla Doni* und *Das Schloss Dürande*, wurden beide im nationalsozialistischen Deutschland uraufgeführt. Der Komponist profitierte in beiden Fällen von der antisemitisch und politisch motivierten Verdrängung einstmals führender Protagonisten der deutschen Opernszene. Wie gezeigt wurde, war sich Schoeck dieser besonderen Konstellation durchaus bewusst, ja, er hat sie sogar als eine Art ausgleichende Gerechtigkeit für die vermeintliche jahrelange, seiner Meinung nach zu Unrecht erfolgte Zurücksetzung angesehen.

Der Grad der Kollaboration, des Mitmachens oder Stillschweigens ist bei den beiden Opernprojekten unterschiedlich. Es lohnt sich deshalb, die beiden Fälle einzeln genauer anzusehen. Den Fall der Oper *Massimilla Doni* hat Michael Baumgartner im Rahmen der Kritischen Gesamtausgabe ausführlich dargestellt.³⁴ Der kulturpolitische Kontext der Oper *Das Schloss Dürande* wurde im Rahmen des Forschungsprojekts an der Berner Hochschule der Künste untersucht.

Schoeck hat als Grundlage seiner siebten Oper *Massimilla Doni* die gleichnamige Novelle von Honoré de Balzac aus dessen *Comédie humaine* gewählt. Balzac erzählt darin die Geschichte des jungen Adligen Emilio, der die Liebe so sehr idealisiert, dass er sich seiner Geliebten, der jungen Herzogin *Massimilla*, erst nähern kann, nachdem er eine erotische Erfahrung mit einer anderen Frau, der leichtlebigen Sängerin *Tinti*, gemacht hat. Die Handlung dieser pikant-erotischen Novelle spielt im üppigen Dekor Venedigs zur Zeit des frühen Risorgimento.

Als Librettist wählte Schoeck seinen Jugendfreund Armin Rüeger, der hauptberuflich eine Apotheke im thurgauischen Bischofszell führte.³⁵ Dem Librettisten und dem Komponisten, die bei der Abfassung eng zusammenarbeiteten, war es wichtig, die sinnliche Atmosphäre und die Dekadenz der Lagunenstadt einzufangen, und dazu gehörte natürlich auch die Erotik. Am meisten gerungen haben die beiden mit der Abfassung des Schlusses, der schon bei Balzac problematisch ist. Emilio und *Massimilla* verbringen eine Liebesnacht, von dessen Ende der Zuschauer Zeuge wird. Es soll klar werden, dass die Herzogin von ihrem Geliebten schwanger geworden ist. Dies soll gemäß Libretto durch eine Wand gelöst werden, die zunächst undurchsichtig ist und später transparent wird, so dass der Zuschauer zwar nicht den Liebesakt selber, aber doch das ›Resultat‹, die schwanger gewordene *Massimilla* in den Armen Emilios, sehen kann. Symbolisiert wird

34 Baumgartner: Einleitung; siehe auch den Artikel von Beat Föllmi: Othmar Schoecks Oper *Massimilla Doni* und die nationalsozialistische Zensur, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge 33 (2013), S. 187–198.

35 Zur Person Armin Rüegers, der das Libretto zu drei großen Opern Schoecks verfasste, siehe Albert Knöpfli: *Armin Rüeger und sein Freund Otmar [sic] Schoeck*, [Aadorf] 1995.

die Schwangerschaft durch den Gesang eines unsichtbaren Kinderchores. Solche Mittel waren damals durchaus modern, man könnte sie als »filmisch« bezeichnen.

Im Frühjahr 1936 reiste Schoeck nach Dresden, um mit Karl Böhm über eine mögliche Aufführung des Werkes an der Sächsischen Staatsoper zu verhandeln. Die Dresdner Semperoper war seit 1934 in der Hand regimetreuer Kräfte wie Karl Böhm als Generalmusikdirektor und Alfred Reucker als Intendant. Werke von Juden oder Ausländern (aus nicht mit Deutschland verbündeten Ländern) waren problematisch, später ganz unmöglich. Richard Strauss' *Schweigsame Frau* wurde im Juni 1935 nach vier Aufführungen abgesetzt – wegen des jüdischen Librettisten Stefan Zweig.

Schoecks Oper wurde zwar angenommen, allerdings verlangte man Änderungen im Textbuch. »So etwas geht im neuen Deutschland nicht mehr«, soll die Intendanz gegenüber Schoeck geäußert haben.³⁶ Es ist nicht genau bekannt, welchen Weg das Libretto zwischen den Autoren, der Zensurbehörde, dem Verlag Universal Edition und dem Generalmusikdirektor Böhm genommen hat. Wir wissen auch nicht, welche Kritikpunkte direkt geäußert worden sind. Jedenfalls haben Schoeck und Rüeger das Libretto umgearbeitet, so dass die Universal Edition am 22. Mai 1936 Böhm informieren konnte, sie »hoffe, dass damit die Bedenken vollständig hinfällig geworden sind und das Werk schon bald auch seitens der vorgesetzten Behörde akzeptiert wird.«³⁷

Komponist und Librettist haben also auf Druck von Intendanz, Verlag und »vorgesetzter Behörde« eine Reihe von Änderungen im Libretto vorgenommen, auf die an dieser Stelle im Einzelnen nicht eingegangen werden kann.³⁸ Die Eingriffe zielten jedenfalls darauf ab, die Sprengkraft der Erotik beziehungsweise Sexualität durch bürgerliche Sentimentalität zu entschärfen. Besonders deutlich wird dies in der Schlusszene der Oper. Während *Massimilla* ursprünglich »ekstatisch« dem unsichtbaren Kinderchor lauschen sollte, der davon kündigt, dass sie in der vorangehenden Liebesnacht schwanger geworden ist, wirft sie sich in der zensurierten Endfassung reumütig vor einem Madonnenbild nieder und beklagt ihren Fehltritt.

Der Fall *Massimilla Doni* ist also ein Beweis dafür, dass Schoeck es nicht bloß zugelassen hat, dass seine Opern im nationalsozialistischen Deutschland gespielt wurden, sondern dass er und sein Librettist Rüeger bereit waren, sich in vorausgehendem Gehorsam den Forderungen der kulturpolitischen Zensur Nazideutschlands zu unterwerfen. Die Eingriffe wurden übrigens auch bei späteren Aufführungen in der Schweiz – sogar noch 1956 – nicht rückgängig gemacht.

36 Corrodi: *Das Leben Othmar Schoecks*, Heft »Notturmo II«, S. 52.

37 Brief im Nachlass Hans Corrodi, Zentralbibliothek Zürich, Archiv der Othmar Schoeck-Gesellschaft.

38 Siehe dazu Baumgartner: Einleitung, S. 11–14. Eine vergleichende Tabelle aller zensurbedingter Eingriffe ebd., S. 41–43.

Das Desaster um Das Schloss Dürande Der Fall von Schoecks letzter Oper *Das Schloss Dürande* wiegt vor dem Hintergrund dessen, was oben dargestellt worden ist, um einiges schwerer als bisher angenommen. Hier wählte Schoeck zum ersten Mal einen ›professionellen‹ Schriftsteller als Librettisten – und zwar ausgerechnet den bekennenden Nationalsozialisten Hermann Burte.

Die Bekanntschaft von Schoeck mit Burte reicht lange vor ihre künstlerische Zusammenarbeit zurück. Bereits im Frühsommer 1926, als der Komponist Gast auf Werner Reinharts Gut Fluh war, traf er mit dem Dichter erstmals zusammen.³⁹ Ein Jahr später fuhr Burte zusammen mit Reinhart zur Uraufführung der *Penthesilea*, die am 28. Januar 1927 stattfand, nach Dresden. Burte war auch anwesend, als Schoeck Ende Juni 1928, wiederum auf der Fluh, Besuch von einer Delegation der Zürcher Universität bekam, die ihm mitteilte, dass ihm die Ehrendoktorwürde verliehen werde. Auch für Sommer 1934 ist ein Zusammentreffen Schoecks mit Burte auf der Fluh belegt.⁴⁰

Möglicherweise hat Burte sich mit Hilfe von Reinhart bei Schoeck als Librettist angedient, um später einmal Opernlibretti für weitaus berühmtere Schützlinge Reinharts zu schreiben (was sich allerdings nicht verwirklicht hat). Wohl in dieser Absicht hat er 1936 in der *Neuen Zürcher Zeitung* ein dithyrambisches Gedicht anlässlich von Schoecks fünfzigstem Geburtstag veröffentlicht.⁴¹ Schoeck hat ihm dafür schriftlich seinen warmen Dank ausgesprochen.⁴²

Wenn die Motive für Burtes Zusammenarbeit auch recht offenkundig scheinen, stellt sich doch die Frage, weshalb denn Schoeck den alemannischen Dichter als Librettisten akzeptiert hat. Dabei wird ins Feld geführt, Schoeck wäre es leid gewesen, stets für die mittelmäßigen Libretti des Apothekers Rüeger kritisiert zu werden, und hätte sich deshalb nach einem Profi umgesehen – und dabei einen schweren Missgriff getan. Doch so einfach kommt Schoeck nicht weg. Als er im Sommer 1937 Burte schriftlich um Mitarbeit bat,⁴³ kannte er den Dichter schon mehr als zehn Jahre. Wusste er denn gar nichts von Burtes Gesinnung? Es ist zwar durchaus möglich, dass Schoeck das Lobgedicht, das Burte bereits 1931 auf den »Führer« veröffentlicht hatte, tatsächlich nicht gekannt hat.⁴⁴ Aber Schoecks Entourage, Corrodi und Reinhart an erster Stelle, waren,

39 Corrodi: *Das Leben Othmar Schoecks*, Kapitel 6/1, S. 11, Einschub.

40 Vgl. Vogel: *Othmar Schoeck*, S. 238f. Vogel hält dieses Zusammentreffen fälschlicherweise für das erste.

41 *Neue Zürcher Zeitung*, 31. August 1936, abgedruckt in: Vogel: *Othmar Schoeck*, S. 239f.

42 Brief vom 22. September 1936, Hermann-Burte-Archiv, Maulburg.

43 Brief von Mitte Juli 1937, Hermann-Burte-Archiv, Maulburg.

44 *Der Markgräfler*, 15. März 1931. Dass Burte mit dem »Führer« gar nicht Hitler gemeint haben könnte, verträgt sich schlecht mit der Tatsache, dass Burte sein Lobgedicht 1940 noch einmal abdruckte, zu einem Zeitpunkt, zu dem »Führer« wirklich niemand anderen mehr als Hitler meinen konnte; in: *Markgräfler Jahrbuch* 41 (1940), S. 64.

was Burtes politische und weltanschauliche Position angeht, durchaus auf dem Laufenden. Schließlich war Burte 1936, also ein Jahr bevor die Zusammenarbeit mit Schoeck begann, in die NSDAP eingetreten.

Die gemeinsame Arbeit mit Burte an der Oper erstreckte sich von Herbst 1937 bis zum Jahresbeginn 1939. Schoeck und seine Freunde machten sich während der knapp eineinhalb Jahren große Sorgen um die schlechte Qualität der Verse, die Burte ablieferte. Burtes politische Gesinnung und der daraus erwachsende Schaden für das Opernprojekt scheinen, trotz der sich zuspitzenden Weltlage, nur gerade einmal direkt zur Sprache gekommen zu sein.⁴⁵

Als Ort der Uraufführung waren Kassel und die Berliner Staatsoper im Gespräch. Angesichts des Prestiges der Berliner Bühne konnte sich Schoeck rasch entscheiden. Anfang Mai 1941 wurden Robert Heger, der erste Kapellmeister der Staatsoper, und Erich von Prittwitz-Gaffron als Vertreter des Generalintendanten bei Schoeck in Zürich vorstellig, um sich die Musik der neuen Oper anzuhören. Die Premiere wurde auf Frühjahr 1942 angesetzt. Wegen des Kriegsverlaufs musste sie zweimal verschoben werden und fand schließlich am 1. April 1943 statt. Schoeck begab sich für diesen Anlass persönlich nach Berlin, obschon ihm Familie und Freunde dringend davon abgeraten hatten. Burte hingegen blieb dem Ereignis fern, angeblich wegen eines Todesfalles in seiner Familie.⁴⁶

Um klar ermessen können, was diese Premiere zu jenem Zeitpunkt bedeutet hat, müssen wir uns die Situation Anfang April 1943 vergegenwärtigen. Am 2. Februar war die Schlacht um Stalingrad mit einer verheerenden Niederlage der Wehrmacht zu Ende gegangen. Am 18. Februar hielt Goebbels seine fanatische Sportpalastrede, wo er zum ›totalen Krieg‹ aufrief. Doch inzwischen war der Wendepunkt im Krieg erreicht, und die Moral der Deutschen kippte. Vom 16. Januar bis Ende März 1943 hatte es mehrere, teils schwere Bombardements der Hauptstadt gegeben.

Nun müsste es auch Schoeck gedämmert haben, dass er auf das falsche Pferd gesetzt hatte. Zwar wurde *Das Schloss Dürande* in hervorragender Besetzung in Berlin aufgeführt⁴⁷ – eine Qualität, die der Komponist bei keiner anderen seiner Opern je erlebt hatte –, aber selbst ein glänzender Erfolg in Berlin (der ja dann nicht eintrat) wäre ohne weitere Folgen gewesen: Die deutsche Niederlage und die daraus erwachsenden politischen und kulturellen Konsequenzen machten jede Hoffnung hinfällig.

45 Hans Corrodi: Erinnerungen (unveröffentlicht), Einträge zum 15. August und 15. Dezember 1937; vgl. Walton: Othmar Schoeck. *Life and Works*, S. 228.

46 Ein möglicher Grund für Burtes Fernbleiben könnte, abgesehen von Sicherheitserwägungen, die Sondernummer der Schweizerischen Musikzeitung (1. März 1943) gewesen sein, in der ausführlich über *Das Schloss Dürande* berichtet wurde, Burte aber nur selten und dann kritisch genannt wird.

47 Es dirigierte Robert Heger, unter den Sängern waren Maria Cebotari, Willi Domgraf-Fassbaender, Josef Greindl, Peter Anders, die Regie besorgte Wolf Völker und das Bühnenbild Emil Preetorius.

Schlussbemerkungen Es ist längst deutlich geworden, dass die unheilvolle Zusammenarbeit mit Burte – die zu einem miserablen Libretto und zu einem nicht wiedergutmachenden Schaden für Schoecks Reputation geführt hat – alles andere als ein Ausrutscher war, den der Komponist letztlich auf Drängen Dritter, Corrodis und Reinharts, begangen hätte. Es handelt sich vielmehr um eine Kombination von problematischen Charakterzügen Schoecks und dessen eindeutig opportunistischer Haltung, die er in den dreißiger und vierziger Jahren zur Förderung seiner Karriere einnahm.

Schoeck war in der Auswahl seiner Freunde sorglos, ja zuweilen fahrlässig. Die Bewunderung Dritter blendete ihn, und sie genügte ihm. Also hat er in Kreisen verkehrt, von denen er hätte Abstand nehmen müssen – wie beispielsweise Renée Schwarzenbach-Wille. Seine politischen und weltanschaulichen ›Überzeugungen‹ folgten egozentrischen Motiven, ohne grundsätzliche Reflexion. Er vermischte persönliche Erfahrungen und Erlebnisse ohne weiteres mit dem Weltgeschehen.

Diese Charakterzüge wurden ihm in den Jahren der ideologischen Konfrontation und des Weltkriegs zum Verhängnis. Zu viel kommt zusammen: der Erwin-von-Steinbach-Preis, die Zensureingriffe im Libretto der *Massimilla Doni*, die Teilnahme an ideologisch problematischen Veranstaltungen in Nazideutschland, die Zusammenarbeit mit Burte, die Vergabe seines letzten Bühnenwerks an die Berliner Staatsoper, die Reise nach Berlin im April 1943.

Die Reaktionen in der Schweizer Öffentlichkeit waren Anfang 1937, als Schoeck den Steinbach-Preis entgegennahm, sehr heftig – vor allem deshalb, weil sich die beiden ideologischen Kontrahenten, Sozialdemokraten und Frontisten, publizistisch gegenüberstanden und sich dabei nicht schonten. Sechs Jahre später, als *Das Schloss Dürande* in Berlin uraufgeführt wurde, war der politische Aspekt des Ereignisses in der Schweiz kein Thema mehr. Die teils heftige Kritik an dieser letzten Oper Schoecks betraf in der Schweizer Presse fast ausschließlich Burte und sein Libretto – als wollte man den Komponisten aus der Schusslinie nehmen. Dieser wurde auch nach dem Krieg nicht belangt (im Gegensatz, wie wir gesehen haben, zu Corrodi).

Man kann sich jedoch fragen, wie weit einerseits das Stillschweigen, das dem Komponisten und seinem Werk nach dem Krieg entgegenschlug, und andererseits die Gleichgültigkeit seitens der jungen Musikgenerationen Schoeck gegenüber die Folge dieser Verdrängung der dunklen Seite des Komponisten darstellt.

Inhalt

Vorwort 8

OPER IN BRAUNER ZEIT – DIE SITUATION 1943

Nils Grosch Populäres Musiktheater im ›Dritten Reich‹.
Zum Problem der politischen Deutung musikalischen Stils
und einer stilistischen Deutung von Verfolgung 13

Michael Baumgartner Die Staatsoper Unter den Linden unter
nationalsozialistischer Herrschaft. Repertoireopern,
Opernpremierer und Selbstzensur 23

Christian Mächler Szenen (k)einer Ehe. *Das Schloss Dürande*
am Zürcher Opernhaus und das ›Dritte Reich‹ 51

Erik Levi Resisting Nazism – Hartmann, Blacher and von Einem 78

Roman Brotbeck Zwischen Opportunismus, Bewunderung
und Kritik. Die französischen und schweizerischen
Berichte zum Mozart-Fest 1941 in Wien 96

»BOCKMIST«? – SCHOECKS »DAS SCHLOSS DÜRANDE«

Simeon Thompson Hermann Burte als ›Nazi-Dichter‹.
Zur Auseinandersetzung mit dem Librettisten von *Das Schloss Dürande* 117

Beat Föllmi »Othmar Schoeck wird aufgenordet«.
Schoecks Flirt mit dem nationalsozialistischen
Regime und die Reaktionen in der Schweiz 130

Leo Dick Gegen eine Logik des Fortschreitens. Das ›total
Präsentische‹ in Schoecks Opern als Modell für eine
zeitgemäße Musiktheaterkonzeption 146

Thomas Gartmann »Wenn aber diesen äußerlichen, von Burte verschuldeten
Schönheitsfehlern abgeholfen wäre, so hätten wir gewiß eine der prachtvollsten
Opern der neueren Musik.« Versuch einer Rückdichtung 158

Thomas Gartmann im Gespräch mit Mario Venzago und Francesco Micieli
Zurück zu Eichendorff! Eine poetische Rückdichtung 197

REZEPTION IM WANDEL

Ralf Klausnitzer »Deutscher aller deutschen Dichter«?
Joseph Eichendorff in der NS-Zeit 219

Angela Dedié Die Geschichte des Joseph Süß Oppenheimer, genannt Jud Süß.
Hintergründe der Uraufführung in der Auseinandersetzung mit der
romantischen Novelle Jud Süß und dem gleichnamigen
nationalsozialistischen Propagandafilm 254

Robert Vilain Hofmannsthal und das ›Dritte Reich‹.
Rezeption und fiktive Historie 267

Chris Walton Farbe bekennen. Schweizer Künstler
und der Apartheid-Staat 286

Chris Walton/Ralf Klausnitzer/Ulrike Thiele/Erik Levi/Mario Venzago
Verdammen, vergeben, verdrängen, verfremden? Ein Gespräch
über den Umgang mit Werken der NS-Zeit 312

Namen-, Werk- und Ortsregister 327

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 341

»ALS SCHWEIZER BIN ICH NEUTRAL«
Othmar Schoecks Oper *Das Schloss Dürande*
und ihr Umfeld • Herausgegeben von Thomas
Gartmann mit Simeon Thompson unter
redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 10



Dieses Buch ist im April 2018 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2018. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-90-1