



Othmar Schoeck und der Besuch aus Porlock

Ein Werk abzuschliessen fiel Schoeck oftmals schwer. Fehlte der richtige «Einfall», halfen hin und wieder die Zwänge des Materials, dramaturgische Überlegungen oder aber die Beschränkung der musikalischen Mittel. Gleichwohl sind nicht alle Schlüsse gelungen.

Othmar Schoeck 1938

Foto: © Theo Frey / Fotostiftung Schweiz

Chris Walton — Was tut man, wenn man ein Buch erstmals in die Hand bekommt? Manche fangen von vorne an und lesen es durch; andere schlagen zuerst die letzten Seiten auf. Der Schweizer Komponist Othmar Schoeck (1886–1957) scheint zur zweiten Gruppe gehört zu haben – zumindest was die Partituren anderer Komponisten betraf. Den Beweis hierfür liefern Schoecks eigene Werke. Und dies erlaubt uns wiederum auch einen unerwarteten Blick in die Werkstatt des Komponisten.

Am besten lässt sich dies durch einige Beispiele verdeutlichen. Am Schluss von Schoecks *Dithyrambe* für Chor und Orchester aus dem Jahr 1911 sind die Streicherstimmen praktisch identisch mit dem Schluss des ersten Satzes von Bruckners vierter Sinfonie. Und um die gleiche Zeit sah Schoeck offenbar erstmals die Partitur von Mahlers fünfter Sinfonie, denn die letzte Seite von deren zweitem

Satz finden wir in verblüffend ähnlicher Form im ersten Satz von Schoecks Violinkonzert wiedergegeben (kurz vor Ziffer D; allerdings hat Schoeck bei Mahler die transponierenden Instrumente so gelesen, als ob sie in C klängen). Solche unverdauten Einflüsse sind sogar beim reifen Schoeck zu finden, allerdings eher in jener Umbruchzeit der stilistischen Unsicherheit, als er sich der musikalischen Moderne zuwandte. So erinnert der Anfang des ersten Satzes seines Streichquartetts op. 37 (1923) an den Schlusssatz von Ravels *Ma mère l'oye*, das Schoeck anderthalb Jahre zuvor dirigiert hatte; und der Schluss dieses Satzes weist eine starke Ähnlichkeit zur allerletzten Seite von Arthur Honeggers erstem Streichquartett auf, im Jahr 1921 veröffentlicht.

Dem Zufall kann man diese Beispiele kaum zuschreiben, nicht zuletzt weil sie alle in der Tonhö-

he gleich sind wie die jeweilige Quelle (wohl dank Schoecks absolutem Gehör). Aber an und für sich sind solche Einflüsse nichtssagend, denn jeder geschickte Komponist setzt sich aktiv mit der Musik anderer Komponisten auseinander, was sich manchmal auch hören lässt. Viel bedeutsamer ist es, dass sich Schoeck anscheinend vor allem für die Satzschlüsse (bzw. für die Schlusssätze) seiner Zeitgenossen interessierte. Denn schon aus anderen Quellen wissen wir, dass er selbst immer wieder Mühe hatte, seine Werke abzuschliessen. Deshalb suchte er nach Tipps in den Partituren anderer.

Wilhelm Furtwängler war anscheinend der Erste, der diese Schwäche bei Schoeck registrierte. Sie lernten sich um 1906 in Zürich kennen, trafen sich von Zeit zu Zeit wieder und blieben bis zum Tode Furtwänglers freundschaftlich verbunden. Bei einem Treffen vor oder während des Ersten Welt-

kriegs zeigte ihm Schoeck sein um 1910/12 komponiertes Violinkonzert – sein erstes grosses Werk mit Orchester. Furtwängler schaute sich die Partitur an und schlug dann vor, die letzten 70 Takte des mittleren Satzes zu streichen, da dieser zu lang geraten sei. Schoeck tat es zwar nicht, hatte aber selbst implizit die formalen Schwächen seines Werks bereits zugegeben, indem er ihm den Untertitel «Quasi una fantasia» gegeben hatte, um dessen mäandrierenden Verlauf halbwegs zu rechtfertigen. Und auch in den anderen beiden Sätzen des Konzerts weiss Schoeck nie genau, wann er eigentlich aufhören müsste.

Dieses «Schlussproblem» taucht immer wieder auf. Man könnte meinen, dies hätte mit Schoecks selbsternannter romantischer Ästhetik zu tun, denn er pochte zeit seines Lebens darauf, dass «der Einfall» beim Komponieren entscheidend sei. In anderen Worten: Kommt der Einfall, so kann man komponieren; aber verflüchtigt sich dieser, so kann man das Werk nicht richtig zu Ende führen. Schoeck selbst hat einmal diese Denkweise bekräftigt. Als er seinem Freund und erstem Biografen Hans Corrodi von der Entstehung seines Liederzyklus *Gaselen* Ende 1923 erzählte, behauptete er, er habe die ersten Lieder rasch entworfen, aber als der «Einfall» für den Schluss gekommen sei, habe ein Besucher an der Tür geklingelt. Als dieser wieder gegangen sei, sei auch der Einfall verschwunden gewesen. Nachher habe er lange auf dem Klavier herumklimpern müssen, sagte Schoeck, und drei mögliche Schlüsse entworfen, von denen er nur mit Mühe einen habe wählen können.

In der romantischen Literatur um den Einfall ist aber ein solcher Vorfall schon längst zum Topos geworden. In der angelsächsischen Welt hat er sogar einen Namen erhalten: «Der Mann aus Porlock». Der Dichter Samuel Taylor Coleridge (1772–1834) wohnte 1797 in einem Häuschen im Südwesten Englands. Dort – behauptete er – habe er im Opiumrausch ein langes Gedicht erräumt. Aber als er wach wurde und das Gedicht (*Kubla Khan*) aufzuschreiben anfing, habe ihn «ein Mann aus Porlock» (einem nahegelegenen Dorf) wegen einer Geschäftssache eine Stunde lang besucht. Danach sei der Einfall verschwunden und aus diesem Grund das Gedicht nur ein Fragment geblieben. Seither rätselt man darüber, ob dieser Besuch aus Porlock wahr oder auch nur eine Erfindung gewesen ist – eine Ausrede, um ein unvollendetes Gedicht dennoch veröffentlichen zu dürfen. Spätere englische Dichter und Schriftsteller haben diesen «Mann» auf mannigfache Art verewigt («O Mann aus Porlock komme schnell», sehnte sich etwa die Dichterin Stevie Smith [1902–1971], damit sie sich mit der Arbeit an ihrem Gedicht nicht mehr quälen müsse).

Beim Hören von Schoecks *Gaselen* merkt man aber nichts von einem «verlorenen Einfall», nicht zuletzt weil der angebliche Erzromantiker Schoeck hier in konstruktivistische Gebiete vordringt. Er hatte im Sommer zuvor das Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Salzburg besucht und dort vermutlich von Schönbergs neuerfundener Reihentechnik gehört. Die Musik der *Gaselen* weilt nicht nur oft fern der Tonalität, sondern spielt sogar selbst mit einer Art primitiven «Tonreihe»,

Verflüchtigt sich der Einfall, so kann man das Werk nicht richtig zu Ende führen.

Chaconne am Schluss von Othmar Schoecks «Notturmo», op. 47. Das Werk kann man am Schoeck-Festival am 10. September live erleben. Es wird im Brunner Grand Palais von Christian Hiltz (Bariton) und dem Merel-Quartett vorgetragen.

© Copyright 1933 by Universal Edition A.G., Wien/UE 10575 www.universaledition.com

die zwar nur melodisch verwendet wird, aber am Schluss zurückkehrt, um den Zyklus abzurunden. Schoecks «Einfall» für den Schluss war also gewissermassen der gleiche, den er am Anfang gehabt hatte. Schoecks Problem mit dem Schluss der *Gaselen* lag vielleicht weniger in einem sich verflüchtigen Einfall, sondern im Gegenteil darin, dass er nicht nach einem «Einfall» komponierte, sondern nach einem Plan, und dass er nun mit den Zwängen seiner Materie – sei-

ner «Reihe» – zurecht kommen musste.

Ähnliches scheint bei der Entstehung der dramatischen Kantate *Vom Fischer un syner Fru* passiert zu sein. Auch dieses Werk, um 1928/30 komponiert, hat einen starken konstruktivistischen Zug. Es handelt sich um eine Oper nach dem bekannten Märchen, die jedoch gleichzeitig als sinfonische Variationen mit Schlussfuge «à la Max Reger» konzipiert wurde. Gegen den Schluss, wo die Fischersfrau Ilsebill mit ihrem letzten Wunsch zum «lieben Gott» werden will, aber als Folge alles verliert, hören wir innerhalb weniger Sekunden, in verkehrter Reihenfolge, die Musik all ihrer vorherigen Wünsche. Als Schoeck das Werk erstmals Corrodi vorspielte, wies er stolz auf die technischen Feinheiten hin, auf die Umkehrungen und Engführungen etc. Er bemerkte aber auch, dass er siebzehn

verschiedene Schlüsse für das Werk komponiert habe. Dies überrascht, denn auch dieses Werk schliesst mit einer Musik, die wir vorher gehört haben, und zwar dem Schluss des ersten Bildes, hier am Ende fast identisch wiedergegeben. Von den Mühen des Komponisten ahnen wir wieder nichts.

In seinen Opern hat Schoeck nicht nur beim *Fischer* mit den Schlusstakten gerungen. Zweimal änderte er einen Opernschluss nach der Uraufführung. Seine *Penthesilea*, Anfang 1927 an der Dresdner Staatsoper uraufgeführt, endet ganz leise, was stark an den Schluss seiner vorherigen, 1922 in Zürich uraufgeführten Oper *Venus* erinnert. Diese *Penthesilea*-Premiere war zwar erfolgreich, brachte aber Schoeck nicht den erhofften Durchbruch. Laut seiner Frau war er sogar überzeugt, das Werk sei durchgefallen. Er habe zwei ganze Tage lang gerast, so dass sie um seinen Verstand gebangt habe. Nach Hause zurückgekehrt, begann Schoeck Mitte 1927 mit einer umfassenden Umarbeitung seiner Oper. Unter anderem komponierte er einen neuen Schluss mit einem Fortissimo-Akkord in fis-Moll. In dieser Fassung wird das Werk seither immer gespielt. Sechs Jahre später unternahm Schoeck eine Überarbeitung seiner *Venus*, und hierfür schrieb er ebenfalls einen neuen Schluss, damit diese nun auch wie die revidierte *Penthesilea* mit einem Knall ende. Schoeck sehnte sich über alles nach einem Opernerfolg. Endet das Werk mit einem lau-

Er bemerkte aber auch, dass er siebzehn verschiedene Schlüsse für «Vom Fischer un syner Fru» komponiert habe.

ten Schlussakkord, so weiss das Publikum genau, wann es zu klatschen hat. Der Knall ist sozusagen schon der auskomponierte Schlussapplaus, den der Komponist im Publikum auslösen will.

Auch in seinen späten Werken hat Schoeck weiterhin mit seinen Schlüssen gekämpft. Manchmal sind sie ihm gelungen, manchmal nicht. So fügte er nachträglich dem letzten Lied seines Zyklus *Das stille Leuchten* (1946) ein Nachspiel für Klavier hinzu, das zu den schönsten Momenten in seinem Œuvre gehört. Für seinen letzten Liedzyklus hingegen, *Nachhall* (1954–5), schrieb er drei verschiedene Vertonungen des gewählten Schlusstextes, von denen keine wirklich gelungen ist.

Eigentlich hatte aber Schoeck schon längst den Schlüssel zu einem gelungenen Werkschluss erkannt. Seine besten Schlüsse sind nämlich diejenigen, die dem schubertschen Muster der *Winterreise* folgen: Dort gelingt es dem Komponisten im letzten Lied (*Der Leiermann*) die musikalische Dramatik zu steigern, indem er seine musikalischen Mittel stark begrenzt. Als Klavierbegleiter kannte Schoeck diesen Zyklus in- und auswendig, sein erstes Meisterwerk, die *Elegie*, ein einstündiger Liederzyklus für Bariton und Kammerorchester, nahm die *Winterreise* sogar bewusst zum Vorbild. Die *Elegie* mündet am Schluss in ein tonales, melodioses Wiegenlied («Komm, Trost der Welt, du stille Nacht»), das die harmonische Komplexität der vorherigen Lieder hinter sich lässt und dadurch eine umso stärkere Wirkung zeigt. Ähnlich handelte Schoeck in seinem *Notturmo* für Bariton und Streichquartett, das mit einer langsamen Chaconne in C-Dur endet, während eine letzte Variation des Motto-Themas hoch darüber schwebt. In den vergangenen Jahren hat dieses Werk auch verschiedentlich bei ausländischen Kritikern Bewunderung erweckt. So zum Beispiel Alex Ross, Kritiker des *New Yorker*, der mehrmals das *Notturmo* gelobt und die «ergreifende Schönheit» von dessen «unendlich sanfter Schluss-Chaconne» gepriesen hat. In diesem Werk wird der «Einfall» mit schoeckschem Konstruktivismus auf atemberaubende Weise gepaart; sogar Alban Berg war davon beeindruckt.

Othmar-Schoeck-Festival in Brunnen

SMZ — Anlass dafür sind die Geburtstage von Vater und Sohn Schoeck: der 130. des Komponisten Othmar und der 175. des Landschaftsmalers Alfred. Es dauert vom 1. bis am 11. September und spielt an verschiedenen Originalschauplätzen. Das Festival will «einerseits die lebenslange Verbundenheit des Komponisten mit der Innerschweiz dokumentieren, andererseits aber auch den international anerkannten Komponisten präsentieren». Eine Performance und diverse Konzerte, an denen sowohl lokale Kräfte als auch international bekannte Ensembles auftreten, geben Einblick in Othmar Schoecks Werk, ein internationaler Wettbewerb stellt sein Liedschaffen ins Zentrum, und Experten aus aller Welt erörtern an einem Symposium Fragen im Zusammenhang mit seiner letzten Oper *Das Schloss Dürande*. Eine Ausstellung über Alfred Schoeck findet statt, und in der Reihe *Schwyzer Hefte* wird Othmar Schoecks Korrespondenz mit Hermann Hesse erstmals vollständig veröffentlicht. Das detaillierte Programm finden Sie auf:

> <http://schoeckfestival.ch>

Die SMZ ist Medienpartnerin.

Chris Walton

... ist Musikwissenschaftler, u.a. Autor einer Biografie von Schoeck. Heute ist er Dozent für Musikgeschichte an der Musikhochschule Basel und Leiter eines Nationalfondsprojekts an der Hochschule der Künste Bern.

Othmar Schoeck et l'homme de Porlock

Résumé: Jean-Damien Humair — Que fait-on quand on a un nouveau livre dans les mains? Certains le lisent du début à la fin, d'autres commencent par jeter un œil aux dernières pages. Le compositeur suisse Othmar Schoeck (1886–1957) appartenait probablement plutôt à cette deuxième catégorie, du moins quand il recevait des partitions d'autres compositeurs. Ses œuvres à lui nous en fournissent la preuve. Quelques exemples: les parties de cordes de la fin de son *Dithyrambe* pour chœur et orchestre (1911) sont pratiquement identiques à la fin du premier mouvement de la Quatrième symphonie de Bruckner. Le premier mouvement du Concerto pour violon de Schoeck est quant à lui extrêmement proche de la dernière page du deuxième mouvement de la Cinquième symphonie de Mahler. Même à l'âge mûr, quand le style de Schoeck s'affirme et se tourne vers le modernisme, le début du premier mouvement de son Quatuor à cordes op. 37 (1923), est très proche de la finale de *Ma mère l'oye* de Ravel, qu'il avait dirigée une année et demie auparavant. La fin de ce même mouvement montre des similitudes avec la toute dernière page du Premier quatuor à cordes d'Arthur Honegger.

Difficile de croire à un hasard, surtout que chacun de ces emprunts est dans la même tonalité que l'original — et Schoeck avait l'oreille absolue. En soi, ce n'est rien d'exceptionnel: tous les compositeurs sont influencés par la musique qu'ils écoutent. Ce qui est intéressant, c'est que Schoeck s'inspire systématiquement de la fin des œuvres de ses contemporains, au dernier mouvement ou aux dernières lignes d'un mouvement. On sait par d'autres sources que lui-même avait des difficultés à terminer ses compositions. On peut donc supposer qu'il cherchait des solutions chez ses collègues.

Apparemment, c'est Wilhelm Furtwängler qui constate le premier ce point faible de Schoeck. Les deux musiciens avaient fait connaissance en 1906 à Zurich et se revoyaient occasionnellement. Lors d'une rencontre avant ou pendant la Première Guerre mondiale, Schoeck avait montré au maestro la partition de son Concerto pour violon, sa première grande œuvre pour orchestre. Furtwängler lui avait proposé de supprimer les 70 dernières mesures du deuxième mouvement. Schoeck ne le fit pas, mais donna à son concerto le sous-titre «*Quasi una fantasia*», comme pour indiquer qu'il était conscient de cette faiblesse. Dans les autres mouvements, on a d'ailleurs l'impression que l'auteur ne sait jamais exactement comment conclure. Ce problème est récurrent chez lui. Il en parle notamment à son ami et biographe Hans Corrodi, lui explique que pour son cycle de lieder *Gaselen*, il avait rapidement écrit les premières pièces, mais que quand l'inspiration lui était venue pour la fin, quelqu'un avait frappé à sa porte. Le temps que le visiteur soit reparti, il avait oublié ses idées. Il a alors imaginé trois fins possibles, et a eu bien des difficultés à en choisir une seule. Cette conception romantique du processus créatif est abondamment traitée dans la littérature. Dans les

pays anglo-saxons, on l'appelle «l'homme de Porlock»: le poète Samuel Taylor Coleridge (1772–1834) prétendait avoir rêvé un long poème après avoir fumé de l'opium. Une fois réveillé, alors qu'il commençait à poser son texte sur le papier, il reçut la visite d'un homme de Porlock, le village voisin. Après son passage, le poète ne parvint jamais à terminer son texte, l'inspiration avait disparu. Histoire vraie ou création d'artiste? On ne sait pas vraiment, mais l'homme de Porlock a été mentionné par plusieurs autres écrivains anglophones.

S'il est romantique de cœur, Schoeck ne compose toutefois pas uniquement en suivant son inspiration. Il travaille à partir d'un plan, va parfois jusqu'à utiliser des séries à la manière de Schönberg qu'il avait probablement découvert à la fête de la Société internationale de la nouvelle musique à Salzbourg. Mais un plan ne donne pas plus de solutions pour trouver une fin que lorsqu'on laisse libre cours à son imagination.

L'opéra-cantate *Vom Fischer un syner Fru* est un autre bon exemple de cette difficulté. A la fin, lorsque la femme du pêcheur renonce à tous ses vœux, Schoeck fait entendre un court extrait de la musique liée à chaque vœu, dans l'ordre inverse. Lorsqu'il présente l'œuvre à Corrodi, Schoeck est fier de cette finesse technique, mais il avoue pourtant avoir composé 17 fins différentes. C'est d'autant plus étonnant que la fin qu'il a retenue est une reprise quasi note pour note du premier tableau. On a peine à croire qu'il a eu autant de difficultés à l'écrire.

Il est arrivé aussi à Schoeck de modifier la fin de ses morceaux après leur première exécution. Ainsi, *Penthesilea*, créé à l'Opéra de Dresde en 1927, a été remanié et possède depuis une fin très différente de la première version. Six ans plus tard, il corrigea également la partition de *Venus*, et travailla notamment la fin. Dans les deux cas, il remplaça une fin calme par un coup d'éclat, comme pour mieux indiquer au public à quel moment il pouvait applaudir. Déçu par le succès mitigé des premières, il cherchait vraisemblablement un meilleur impact.

Même dans ses œuvres tardives, Schoeck doit se battre pour écrire les dernières lignes. Parfois il réussit: c'est le cas du cycle *Das stille Leuchten* (1946) qui se termine au piano par l'un des plus beaux moments de son œuvre. Parfois il échoue: pour *Nachhall* (1954–5), il a écrit trois fins différentes dont aucune n'est vraiment convaincante.

Il avait pourtant trouvé la clé d'une fin réussie depuis longtemps, selon le modèle de la *Winterreise* de Schubert, en faisant monter la tension dramatique par une réduction des moyens musicaux. En tant qu'accompagnateur, il connaissait ce chef-d'œuvre par cœur. Et il a utilisé cette technique dans son cycle *Elegie*, qu'il termine par un chant mélodieux, tonal, abandonnant la complexité harmonique qui précède, et qui dès lors devient d'autant plus efficace. De même dans *Notturmo*, qui se conclut par une Chaconne en do majeur encensée par la critique, et même par Alban Berg.