

Felix Draeseke
Komponist seiner Zeit

Veröffentlichungen
der
Internationalen Draeseke-Gesellschaft

Schriften

herausgegeben von Helmut Loos

Band 8

Gudrun Schröder Verlag

Felix Draeseke Komponist seiner Zeit

Tagungsbericht Coburg 2011
mit Beiträgen von der Draeseke-Tagung Leipzig 2003

herausgegeben von Helmut Loos

Redaktion:
Stephan Greiner, Konstantin Galluhn
Robert König, Franziska Sagner



Gudrun Schröder Verlag
Leipzig 2012

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Für die erteilten Abbildungsgenehmigungen wird ausdrücklich gedankt. Autoren und Verlag haben sich bemüht, sämtliche Rechteinhaber der Bilder ausfindig zu machen. Sollte dies an einer Stelle nicht gelungen sein, bitten die Herausgeber um Mitteilung. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

© 2012 Gudrun Schröder Verlag, Leipzig
Kooperation: Rhythmos, ul. Grochmalickiego 35/1, 61-606 Poznań, Polen
Satz: Stephan Greiner, Franziska Sagner
Alle Rechte vorbehalten.
Printed in Poland.
ISBN 978-3-926196-64-4

Inhalt

Vorwort vii

STEFAN KEYM

Sonata quasi Fantasia. Beethoven-Rezeption und ‚Zukunftsmusik‘ in
Felix Draesekes Sonate mit dem Trauermarsch 1

LUCIAN SCHIWIETZ

Die pianistische Faktur der Klavierwerke Felix Draesekes 28

ARNE STOLLBERG

„. . . in pietätvoller Anlehnung an die grossen früheren Meister“ – Felix
Draesekes *Symphonia tragica* als Dialog mit der Musikgeschichte . . . 58

PETER ANDRASCHKE

Trauer und Trost. Über Klavierlieder von Felix Draeseke 80

GÜNTER SCHNITZLER

Zu Draesekes Vertonung der Heine-Ballade *Ritter Olaf*, op. 19, 1–3 . . 101

PETER ANDRASCHKE

Denk es, o Seele. Über Draesekes Mörike-Lied op. 81, Nr. 4 und seinen
kulturellen Kontext 123

FRIEDBERT STRELLER

Bebilderte Sagengeschichte statt ‚Mythus‘. Draesekes Oper *Gudrun* . . 138

MICHAEL HEINEMANN

Märchen statt Mythen. Zu Felix Draesekes *Der Waldschatzhauser* . . 154

HELMUT LOOS

Felix Draesekes kleinere Werke für Soli, Chor und Orchester 163

DANIEL ORTUÑO-STÜHRING Konfessionelles Komponieren? – Das musikalische Christus-Bild in den Christus-Oratorien Felix Draesekes und Franz Liszts	178
SIGRID BRANDENBURG Felix Draeseke in seinen Briefen Zur Edition der Korrespondenz Felix Draesekes	193
MAREN GOLTZ „Man wird Deiner Musik von sachverständiger Seite stets den gebüh- renden Respekt entgegenbringen, aber auf besondere Sympathie darfst Du nirgends rechnen“ – Hans von Bülow's skeptisches Engagement für Felix Draeseke. Ursachen und Rezeption	220
MICHAEL HEINEMANN Draeseke, Schuch und die Dresdner Oper um 1900	242
FRIEDBERT STRELLER Draesekes treuer Schildknappe. Der Dresdner Paul Büttner	253
HARTMUT KRONES Felix Draeseke und Wien	261
THOMAS RÖDER Felix Draeseke: <i>Der gebundene Styl</i>	280
CHRISTOPH HUST Legitimation aus Historie und Systematik: Draeseke, Weitzmann und die Musiktheorie ihrer Zeit	301
MARTIN THRUN Blätterrauschen und Totenstille – Felix Draesekes Mahnruf „Die Kon- fusion in der Musik“ (1906) im Urteil von Mit- und Nachwelt	322
LUBA KYVANOVSKA Romantische Komponisten nationaler Schulen (am Beispiel der galizi- schen Komponistenschule)	349

Vorwort

Anlässlich des 25-jährigen Bestehens der *Internationalen Draeseke Gesellschaft* haben wir den Elan, den wir in der wissenschaftlichen Erforschung von Felix Draeseke anfangs an den Tag gelegt haben, wieder aufgegriffen und am 24. und 25. Juni 2011 in Coburg eine Tagung über *Felix Draeseke – Komponist seiner Zeit* veranstaltet. Als ich Einladungen zur Teilnahme an dieser Konferenz verschickte, war ich überrascht und hoch erfreut, dass ich bei arrivierten und aufstrebenden Musikwissenschaftlern auf lebhaftes Interesse stieß; ich danke für ihr Entgegenkommen und ihr Engagement herzlich. Denn Felix Draeseke gehört zu den in der Musikwissenschaft früher wenig beachteten Komponisten des 19. Jahrhunderts. Als ‚Konservativer‘ wurde er von Erich Roeder nationalsozialistisch gedeutet,¹ nach dem Zweiten Weltkrieg war er vergessen. Um das Informationsdefizit auszugleichen, haben wir in den Jahren 1987 bis 1998 sechs Bände der vorliegenden Reihe herausgebracht, im Jahre 2007 einen siebten Band. Inzwischen ist das Interesse an unserem Komponisten nicht nur im Rahmen von Forschungen zur Neudeutschen Schule gestiegen, es gibt auch eine ganze Reihe neuer Notenausgaben und CD-Einspielungen. Daraus ist ein breiteres Forschungsinteresse entstanden, das sich des Komponisten Draeseke annimmt und sein Werk unter veränderten Aspekten neu betrachtet. Dieser Impuls wird im vorliegenden Tagungsbericht aufgegriffen. Hier sei noch erlaubt, einige Bemerkungen zur Geschichte unseres Vereins anzufügen.

Am 21. Juni 1986 wurde in Coburg ein kleiner Verein mit gut 100 Mitgliedern gegründet, der sich großspurig *Internationale Draeseke-Gesellschaft* nennt. Eine *Felix Draeseke-Gesellschaft* hatte es bereits gegeben, aber an deren Tradition wollten die Mitglieder nicht anschließen, denn sie war nationalsozialistisch geprägt gewesen. Das neue Interesse an Draeseke ging von seiner Kirchenmusik aus, die Vereinsmitglieder stammten weitgehend aus Kirchenchören. Als Vereinszweck wurde die Förderung von Aufführungen der Musik Draesekes und die vorbereitende und begleitende Unterstützung aller derartigen Aktivitäten angegeben. Nach 25 Jahren darf der Verein auf eine ganz bewegte Geschichte zurückschauen, die bei der Gründung auch

¹Erich Roeder, „Felix Draeseke als Judengegner“, in: *Die Musik* 28 (1935/36), S. 425–427. Ders., *Felix Draeseke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters*, 2 Bde., Dresden 1932, Berlin 1937.

nicht in Ansätzen zu erahnen war. ‚International‘ nannte sich die Gesellschaft 1986, um möglichst problemlos mit der DDR kooperieren zu können, denn diese Verbindung war nicht nur sachlich geboten, sondern auch persönlich beabsichtigt. Nicht zufällig fielen die ersten Jahrestagungen auf den Tag der Deutschen Einheit (17. Juni) und fanden in Coburg statt, einer damals idyllisch verträumten Stadt an der innerdeutschen Grenze, abgeschnitten von allen weiterführenden Verkehrswegen. Dies änderte sich ganz schnell, und die Verhältnisse in Deutschland normalisierten sich in einem – historisch gesehen – atemberaubenden Tempo. Unser Verein war daran beteiligt, ein winziger Baustein, aber die Wirklichkeit setzt sich aus solchen kleinen Teilen zusammen. Auch unter einem ganz anderen Aspekt hat unsere Gesellschaft die Zeichen der Zeit richtig erkannt und zu einer breiten Bewegung beigetragen, die eine genauere Kenntnis der Musikgeschichte vor allem des 19. Jahrhunderts und ihre Repräsentanz im Musikleben hervorgebracht hat. Die enge Begrenzung des musikalischen ‚Kanons‘, der Werke, die im Musikleben präsent waren, wie sie 1986 noch gang und gäbe war, ist einer größeren Offenheit und Kenntnis gewichen, die auch den Werken von Felix Draeseke heute eine gewisse Resonanz sichert. Nicht, dass dies als Verdienst unseres Vereins reklamiert werden sollte, aber wir haben dazu Anstöße gegeben und Materialien geliefert.

Dass die großspurige Benennung ‚international‘ dann doch noch eine nachträgliche Berechtigung erhalten hat, verdanken wir dem Engagement unseres verdienten Vereinsmitglieds Alan Krueck, dessen viel zu frühen Tod am 24. Juni 2010 wir tief betrauern. Er hat nicht nur eine amerikanische Sektion unserer Gesellschaft aufgebaut, er hat durch seine Musikproduktionen und viele weitere Aktivitäten die Vereinstätigkeit wie kaum ein zweiter bereichert. Wir gedenken seiner in tiefer Dankbarkeit. Auf seine Initiative geht auch die großartige Dokumentation zurück, die Robert Rej online unter <www.draeseke.org> präsentiert. Kaum eine Komponistenplattform im Internet enthält so reichhaltige Materialien wie die unserer Internationalen Draeseke Gesellschaft.

Wir bedanken uns für das Vertrauen, das uns entgegengebracht worden ist, und die Unterstützung, die wir von vielen Seiten erfahren haben. Vor allem sind hier die Stadt Coburg und die Landesbibliothek zu nennen. Die *Deutsche Forschungsgemeinschaft* hat die Tagung finanziert, die *Niederfüllbacher Stiftung* ermöglicht den Druck dieses Tagungsbandes. Allen Beteiligten sei ganz herzlich gedankt, den Mitgliedern, den Sympathisanten und den Unterstützern. Wir können und wollen keine Marketingkampagnen für einen

unbekannteren Komponisten starten, wir wollen durch Aufführungen seiner Werke und die Bereitstellung der Materialien von und über Felix Draeseke Interessierten die Beschäftigung mit diesem Komponisten erleichtern und durch die bessere Zugänglichkeit das aktuelle Musikleben und das Bild der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts bereichern.

Helmut Loos
Ostern 2012

STEFAN KEYM

Sonata quasi Fantasia.

Beethoven-Rezeption und ‚Zukunftsmusik‘ in Felix Draesekes Sonate mit dem Trauermarsch

ich nähere mich [...] dermassen einer dunkeln ‚dritten Periode‘, dass nur das ‚allgemein Unmenschliche‘ noch Einfluss auf mich [zu] gewinnen vermag, und die heiligsten Bande des Daseins mir in apoplectischer Verblässung erscheinen wollen.¹

Diese halb ernste, halb ironische Selbsteinschätzung formulierte Felix Draeseke im Sommer 1862 in einem Brief an Max Seifriz, kurz bevor er aufbrach zu seinem selbstgewählten Exil in der französischen Schweiz. Eines der ersten Werke, das er dort in Angriff nahm, war die *Sonata quasi Fantasia* für Klavier op. 6, die ca. 1870 mit einer Widmung an Hans von Bülow bei dem Budapester Verlag Rozsavölgyi erschien.² Während am hohen Rang dieser Komposition in Draesekes Schaffen nie gezweifelt wurde, ist ihre Stellung innerhalb seiner künstlerischen Entwicklung umstritten, insbesondere hinsichtlich des Verhältnisses zu Franz Liszt: Galt die Sonate Erich Roeder als ein „ganz in neudeutschen Bahnen sich bewegendes Sturm- und Drangwerk“,³ so konstatierten Helmut Loos und Udo-R. Follert in ihr die „Überwindung“ des Liszt’schen Sonatenkonzepts⁴ und eine „stilistische Wende“ Draesekes zu einem „eigenen Weg“. ⁵ Der Komponist selbst bezeichnete die Sonate später

¹Felix Draeseke an Max Seifriz, 24.6.1862 (D-Sl, Cod. hist. 2o 826, IV, 23).

²Draeseke kündigte in einem Brief aus Paris vom 11.1.1869 an Bartholf Senff (D-Dl, Mscr. Dresd. t849) den geplanten Druck der Sonate bei Rozsavölgyi an. Offiziell angezeigt wurde der Druck im August 1870 in Hofmeisters *Musikalisch-literarischem Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen*, Leipzig, S. 120.

³Erich Roeder, *Felix Draeseke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters*, Bd. 1, Dresden 1932, S. 176.

⁴Helmut Loos, „Die drei großen Klaviersonaten der neudeutschen Schule: Liszt, Reubke, Draeseke“, in: *Intermedialität. Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten*, hrsg. von Günter Schnitzler und Edelgard Spaude, Freiburg 2004, S. 193–205, hier S. 205.

⁵Udo-R. Follert, „Vorwort zur Neuauflage des Erstdrucks von 1869“, in: Felix Draeseke, *Sonate für Klavier zu zwei Händen op. 6*, Coburg 1988 (Reprint des Erstdrucks).

als Produkt einer „Übergangszeit“⁶ und als Beginn seiner „Rückwendung“ zu Beethoven.⁷

Die musikgeschichtliche Kontextualisierung des Werks konzentrierte sich bislang weitgehend auf den Vergleich mit Liszts epochaler h-Moll-Sonate (1852–53) und mit der deutlich an ihr orientierten b-Moll-Sonate (1857) des früh verstorbenen Liszt-Schülers Julius Reubke.⁸ Dabei hebt sich Draeseke Op. 6 schon dadurch entschieden von den beiden anderen Sonaten ab, dass es mit einem monumentalen Trauermarsch beginnt. Im Folgenden wird das Werk aus einer breiteren komparatistischen Perspektive beleuchtet, die vor allem den Trauermarsch, die von ihm eröffnete Satzfolge und deren Moll-Dur-Dramaturgie fokussiert. Dabei soll auch erörtert werden, inwieweit diese Merkmale und Draesekes eigenwilliger Umgang mit ihnen in Zusammenhang mit der krisenhaften Situation stehen, in der sich der Komponist gemäß seiner eingangs zitierten Äußerung zur Zeit der Entstehung des Werks befand.

1. Der Trauermarsch in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts

Der Bestand an Klaviersonaten mit Trauermarsch ist im 19. Jahrhundert sehr überschaubar. Als Vorbilder Draesekes kommen in erster Linie Beethovens Sonate As-Dur op. 26 und Chopins Sonate b-Moll op. 35 in Betracht (siehe Tabelle 1). In beiden Werken nimmt der Marsch die Position des langsamen Mittelsatzes ein, was im Hinblick auf das für Trauermärsche konstitutive mäßige Tempo am nächsten liegt. Dass die Integration dieses hoch-expressiven und stark mit transmusikalischen Konnotationen befrachteten Typus gleichwohl bedeutende Auswirkungen auf die zyklische Werkstruktur hat, zeigt die von Beethoven gewählte Satzfolge: Op. 26 ist seine erste Sonate ohne Sonatenhauptsatz; die Funktion der Eröffnung übernimmt ein Variationsatz in mittlerem Tempo, dessen dritte Variation bereits die Tonart as-Moll und die von Tonrepetitionen geprägte Motivik des Trauermarschs antizipiert. Der Marsch bildet das geistige und emotionale Zentrum des Werks, auf das alle Sätze bezogen sind. Dabei erklingt er erst an dritter Stelle, eingerahmt von zwei kurzen schnellen Sätzen in As-Dur, die einen deutlichen

⁶Felix Draeseke, „Autobiographische Skizze“, in: *Neue Musikzeitung* 7 (1886), S. 143.

⁷Felix Draeseke an Theodor Müller-Reuter, 14.4.1894, D-DI, Mscr. DD 2551.

⁸Siehe Loos, „Die drei großen Klaviersonaten“ (wie Anm. 4), und Stefan Keym, „Originalität oder Epigonentum? Zur motivisch-thematischen Struktur der b-Moll-Sonate von Julius Reubke im Vergleich mit Liszts h-Moll-Sonate“, in: *Die Musikforschung* 51 (1998), S. 34–46.

Ludwig van Beethoven, Klaviersonate As-Dur op. 26 (1800–01)

<i>Andante con Variazioni</i>	<i>Scherzo: Allegro molto</i>	<i>Marcia funebre sulla morte d'un Eroe: Maestoso andante</i>	<i>Allegro</i>
As-Dur	As-Dur	as-Moll → As-Dur (pp)	As-Dur

Fryderyk Chopin, Klaviersonate b-Moll op. 35 (1837?–39)

<i>Grave. Doppio movimento</i>	<i>Scherzo</i>	<i>Marche funèbre</i> [<i>Marche: Lento</i>]	<i>Presto</i>
b-Moll → B-Dur (fff)	Es-Dur → Ges-Dur (p)	b-Moll	b-Moll

Alexander Skrjabin, Klaviersonate Nr. 1 f-Moll op. 6 (1892–93)

<i>Allegro con fuoco</i>	[Adagio]	<i>Presto</i>	<i>Funebre</i>
f-Moll → F-Dur (pppp)	c-Moll → C-Dur (pp)	f-Moll → C (Halbschluss)	f-Moll

Felix Draeseke, *Sonata quasi Fantasia* für Klavier op. 6 (1862–63/67?, Druck 1870)

<i>Introduzione: Allegro con brio. Marcia funebre: Largo grave</i>	<i>Intermezzo: Valse-Scherzo</i>	<i>Finale: Allegro con brio</i>
Cis ⁷ /fis-Moll/H ⁷ ... cis-Moll → Cis-Dur (ff/pp)	Des-Dur	Cis ⁷ /fis-Moll/H ⁷ → E-Dur

* * *

Hector Berlioz, *Symphonie funèbre et triomphale* (1840)

<i>Marche funèbre:</i> <i>Moderato un poco lento</i>	<i>Oraison funèbre:</i> <i>Adagio non tanto. Andantino</i>	<i>Apothéose:</i> <i>Allegro non troppo e pomposo</i>
f-Moll → F-Dur (ff)	G-Dur	B-Dur

Tabelle 1: Mehrsätzliche Instrumentalwerke mit Trauermarsch

Kontrast, aber kein vollwertiges Gegengewicht zu ihm liefern. Der Schlusssatz bringt keinen kämpferischen Durchbruch zur Dur-Tonalität gemäß der Devise „durch Nacht zum Licht“ oder „per aspera ad astra“, wie man ihn in diversen Moll-Kompositionen Beethovens, namentlich in der Fünften und Neunten Symphonie findet,⁹ sondern ist vielmehr von ostentativer Heiterkeit und Gelassenheit geprägt.

Auch in Chopins Sonate bildet der Trauermarsch den gewichtigsten Satz und nimmt die vorletzte Position ein.¹⁰ Allerdings stehen hier sämtliche vier Sätze in Moll; die ersten zwei führen nach Dur, die letzten beiden nicht. Sie bilden eine tonale Einheit, denn bereits der Trauermarsch kehrt zur Grundtonart b-Moll zurück; der extrem kurze Schlusssatz, der den „perpetuum mobile“-Typus des Finales von Beethovens Op. 26 ins Grotteske verzerrt, stellt lediglich einen Epilog dar.¹¹ Die Konsequenz aus dieser „quasi-finalen“ Platzierung des Trauermarschs zog später der junge Alexander Skrjabin, der in seiner Sonate Nr. 1 f-Moll op. 6 (1892–93) den Marsch an die letzte Position rückte: als Ziel einer negativen zyklischen Ausdrucksdramaturgie.¹²

Draeseke wählte den umgekehrten Weg: Er setzte den Trauermarsch an die erste Stelle und machte ihn so zum Ausgangspunkt einer satzübergreifenden Entwicklung, die gemäß dem Motto „per aspera ad astra“ von Moll nach Dur führt. Vorbilder für eine solche Konzeption fand er primär in der Orchestermusik. Zuerst ist hier die *Symphonie funèbre et triomphale* (1840) des von Draeseke sehr geschätzten Hector Berlioz zu nennen, welche die Satzfolge *Trauermarsch – Gebet – Apotheose* aufweist. Sie knüpft an die Tradition der Trauersymphonie an, einer vor allem zur Zeit der Revolutionskriege um

⁹Zum Prinzip „per aspera ad astra“ siehe Stefan Keym, „Wien – Paris – Wien. Beethovens Moll-Dur-Dramaturgie im Licht einer ‚histoire croisée‘“, in: *Beethoven. Studien und Interpretationen*, hrsg. von Mieczysław Tomaszewski, Bd. 4, Kraków 2009, S. 407–419, und ders., „Der Unterschied zwischen Dur und Moll muß vorweg zugegeben werden“. Robert Schumann und die ‚per aspera ad astra‘-Dramaturgie“, in: *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2011, S. 173–205.

¹⁰Chopin komponierte den Marsch zuerst; siehe dazu Jeffrey Kallberg, „La Marche de Chopin“, in: *Frédéric Chopin. Interprétations. Symposium International Université de Genève*, hrsg. von Jean-Jacques Eigeldinger, Genf 2005, S. 11–42.

¹¹Siehe dazu Stefan Keym, „The Historical Context of the Tonal Dramaturgy in Fryderyk Chopin’s Sonata Op. 35“, in: *Chopin 1810–2010. Ideas – Interpretations – Influence*, Kongressbericht Warschau 2010, hrsg. von Artur Szklener u. a. (im Druck).

¹²Dramatik und Finalität von Skrjamins Sonate werden dadurch besonders gesteigert, dass das an dritter Stelle erklingende Scherzo mit einem instrumentalen Rezitativ unmittelbar in den finalen Trauermarsch übergeht.

1800 in ganz Europa populären Spielart der „Symphonie caractéristique“, die oft von einem Trauermarsch eröffnet wird.¹³ Franz Liszt plante um 1850 eine mehrsätzigere „Revolutionssymphonie“, die ebenfalls mit einem Trauermarsch beginnen sollte;¹⁴ er vollendete jedoch nur den Marsch, der als Symphonische Dichtung Nr. 8 unter dem Titel *Héroïde funèbre* erschien (1857). Das Prinzip „per aspera ad astra“ liegt diversen symphonischen Dichtungen Liszts zugrunde;¹⁵ bei *Tasso* erscheint es sogar im Untertitel: in der Variante *Lamento e trionfo*.¹⁶ Insofern gibt es keinen Zweifel, dass die Grundidee der zyklischen Dramaturgie von Draeseke's Sonate in der neudeutschen Tradition steht. Im Unterschied zu Reubke knüpfte er jedoch nicht direkt an Liszts Klaviersonate an, sondern eher an dessen Symphonik.

2. Die Einleitung und die satzübergreifende „per aspera ad astra“-Dramaturgie

Draeseke beginnt seine Sonate freilich nicht unmittelbar mit dem Marsch, sondern bereitet ihn wirkungsvoll vor durch eine umfangreiche rhapsodische Einleitung, die in schnellem Tempo einsetzt (*Allegro con brio*). Das übliche Verhältnis von langsamer Einleitung und schnellem Hauptsatz erscheint hier umgekehrt. Dass das viertaktige Mottothema, das den ersten Satz eröffnet, für die ganze Sonate von programmatischer Bedeutung ist, hat bereits William Kinderman hervorgehoben.¹⁷ Die Verwandtschaft des Mottos mit dem Kopf des Allegro-Hauptthemas von Liszts Sonate ist unschwer erkennbar (siehe Notenbeispiel 1); sie beschränkt sich indes auf die Oberstimmenmelodik, die bei beiden Themen durch eine chromatische Drehfigur geprägt ist,

¹³Zur Tradition der Trauersymphonie siehe Richard Will, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, Cambridge 2002, S. 216–229. Beispiele für Symphonien, die mit einem Trauermarsch beginnen, sind etwa Joseph Martin Kraus, *Symphonie funèbre* (1792), und Bernhard Heinrich Romberg, *Trauer-Symphonie* (1810).

¹⁴Adrienne Kaczmarczyk, „Die vergessene Symphonie. Die kompositorischen Probleme der ‚Revolutionssymphonie‘ von Franz Liszt“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 41 (2000), S. 375–388.

¹⁵*Hungaria, Hunnenschlacht, Mazeppa, Prometheus, Tasso*.

¹⁶*Tasso* trug in einer früheren Version den Titel *Le Triomphe funèbre du Tasse* (D-WRgs 60/A2d).

¹⁷William Kinderman, „Draeseke's Klaviersonate op. 6“, in: *Zum Schaffen von Felix Draeseke: Instrumentalwerke und geistliche Musik. Tagungen 1990 in Coburg und 1991 in Dresden*, hrsg. von Helmut Loos (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 5), Bonn 1994, S. 3–17, hier S. 16, bezeichnet das Mottothema als „Mikrokosmos des Ganzen“.

zum Vergleich: Liszt, Sonate h-Moll, Hauptthema (T. 9-13)

1./3. Satz, Kopf des zyklischen Mottothemas (T. 1-2 bzw. 1-4)

1. Satz, 2. Einleitungsthema (T. 13 f.)

1. Satz, Themenkopf des Trauermarschs (T. 44 f.)

3. Satz, Hauptthema (T. 13-21)

3. Satz, Schlussgruppenmotiv (T. 142-144)

3. Satz, 2. Motiv des Hauptsatzes (T. 28-30)

3. Satz, Seitenthema (T. 89-95)

2. Satz, Hauptthema (T. 1-5; eine Oktave abwärts transponiert)

Notenbeispiel 1: Draeseke, Sonate op. 6: Motivisch-thematische Bezüge

welche zum Kernbestand neudeutscher Idiomatik zählt (bei Liszt: *ais-h-d-cis*; bei Draeseke: *eis-fis-a-gis-fis*). Durch die Harmonisierung, die Draeseke der bei Liszt unisono in markigen Oktavparallelen vorgestellten Figur hinzufügt, erscheint diese in einem anderen Licht: Während das Motiv bei Liszt keine tonale Orientierung erkennen lässt, wendet es sich bei Draeseke zunächst von Cis^7 nach *fis*-Moll und dann mit H^7 in Richtung E-Dur. Die erwartete Kadenz in dieser Tonart wird indes überraschend vereitelt durch eine über vier Oktaven abstürzende Sechzehntel-Passage, die zum initialen Dreiklangsgrundton *cis* zurückführt.¹⁸ In den ersten vier Takten von Draesekes Sonate wird also der Versuch einer emphatischen Moll-Dur-Wendung im Sinne von „per aspera ad astra“ unternommen, der jedoch grandios scheitert. Nach einem zweiten, ebenso erfolglosen Anlauf (T. 19) wird das Mottothema erst wieder zu Beginn des Finales aufgegriffen und dort endlich nach E-Dur aufgelöst, womit der entscheidende Durchbruch erreicht ist (siehe Notenbeispiele 2 und 3).

Der im Mottothema exponierte Moll-Dur-Gegensatz prägt somit die ganze Sonate. Eine Moll-Dur-Dramaturgie war bei großen, pathetischen Instrumentalwerken, die in Moll beginnen, in der Mitte des 19. Jahrhunderts freilich nahezu obligatorisch. Durch die satzübergreifende thematische Bezugnahme und kadenzuelle Auflösung gewinnt Draeseke diesem Muster jedoch etwas Neues ab. Dabei ist kaum zu entscheiden, in welcher Tonart das Werk eigentlich steht. Cis-Moll, die Tonart des Trauermarschs, setzt sich erst am Ende der Einleitung durch. Beim Mottothema steht *fis*-Moll gegen E-Dur, die Tonart des Finales. Das zweite, ruhigere Thema der Einleitung wird in Cis- und A-Dur präsentiert. Im Erstdruck ist keine Grundtonart angegeben.¹⁹ Die durchgängige Vorzeichnung von vier Kreuzen im Kopfsatz unterstreicht freilich die *cis*-Moll/E-Dur-Polarität. Für diese tonale Disposition gab es ein prominentes Vorbild: Chopins Klavierfantasie op. 49, die von *f*-Moll nach *As*-Dur führt.²⁰ Sie beginnt ebenfalls mit einer Art Trauermarsch, der jedoch als langsame Einleitung zu einem Sonaten-Allegro fungiert, folg-

¹⁸D. h. *cis* fungiert hier wiederum als Dominante von *fis*-Moll; an dieser Stelle erfolgt noch keine Wende nach *cis*-Moll, der Tonart des Trauermarschs, wie Kinderman, „Draesekes Klaviersonate“ (wie Anm. 17), S. 4, behauptet.

¹⁹In Hofmeisters *Musikalisch-literarischem Monatsbericht* (wie Anm. 2), S. 120, wird E-Dur als Grundtonart genannt.

²⁰Auf diese Parallele mit Chopins Fantasie verweist bereits Kinderman, „Draesekes Klaviersonate“ (wie Anm. 17), S. 17.

I. Introduzione e Marcia funebre.

Allegro con brio. Felix Draeseke, Op. 6.

Plu largo. Tempo rubato, mf largamente

mf poco agitato mf

Notenbeispiel 2: Draeseke, Sonate op. 6: Anfang des 1. Satzes (mit scheiterndem Durchbruch nach E-Dur)

lich in ein klassisches Formmodell eingebunden ist und als vorbereitender Teil weniger Gewicht hat.

Bei Draeseke hingegen steht der Trauermarsch im Zentrum des weitgespannten Kopfsatzes. Die umfangreiche Einleitung, die mit 43 Takten nur einen Takt kürzer ist als der A-Teil des Trauermarschs, mindert dessen Gewicht keineswegs, sondern unterstreicht es vielmehr durch ihren vorbereitenden, „unheilsschwangeren“ Charakter. Das Verhältnis von Einleitung und Marsch erinnert an das barocke Formpaar „Fantasie und Fuge“ mit seiner Gegenüberstellung von freiem und strengem, gebundenem Stil. Wie bei einer Fantasie des 17. oder 18. Jahrhunderts alternieren in der Einleitung thematische Episoden mit arpeggio-artigen Spielfiguren über herben chromatischen Akkordfolgen. Hinter der zerklüfteten, mosaikartigen Oberfläche verbirgt

III. Finale.

Allegro con brio.

8bassa.....

Notenbeispiel 3: Draeseke, Sonate op. 6: Anfang des 3. Satzes (mit erfolgreichem Durchbruch nach E-Dur)

sich freilich ein dichtes Netz motivischer Bezüge.²¹ Das zweite, lyrisch gehaltene Thema der Einleitung (T. 13: *Andante molto espressivo*) teilt mit dem ersten die chromatische Drehfigur und den expressiven Vorhalt; seine anschließende schrittweise Aufwärtsbewegung im Umfang einer verminderten Quinte (*dis-a*) weist deutlich auf das Thema des Trauermarschs voraus

²¹Dass ihm das „Princip der thematischen Arbeit“ als Garantie zur Sicherung der Einheit eines Instrumentalwerks galt, unterstrich Draeseke in seinem Grundsatzvortrag auf der Weimarer Tonkünstlerversammlung 1861: „Die sogenannte Zukunftsmusik und ihre Gegner“ (veröffentlicht in: *Neue Zeitschrift für Musik* 55 (1861); Neudruck in: Felix Draeseke, *Schriften 1855–1861*, hrsg. von Martella Gutiérrez-Denhoff und Helmut Loos (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 1), Bad Honnef 1987, S. 315–336, hier S. 331).

(siehe Notenbeispiel 1).²² Im Übrigen relativiert die Chromatik (vor allem die kleine Sexte *a*) den Dur-Charakter der hier erstmals anklingenden Tonart Cis-Dur. Nach der Wiederkehr des zweiten Themas in A-Dur (T. 28) leitet Draeseke zielstrebig zum Trauermarsch über: motivisch mit Hilfe von Seufzervorhalten (T. 30) und des punktierten Kopfmotivs des Marschs (T. 34), klanglich durch allmähliches Absenken des Tonhöhenregisters bei gleichzeitiger Eintrübung der Harmonik nach Moll.²³

3. Der Trauermarsch und sein autobiographischer Kontext

Draesekes Trauermarsch (T. 44: *Marcia funebre. Largo grave*) weist die charakteristischen Merkmale dieser Gattung auf, die sich auch bei Beethoven und Chopin finden (siehe Notenbeispiel 4): Moll-Tonalität, punktierte Rhythmen, Tonrepetitionen; Triller in tiefer Lage, die Trommelwirbel evozieren; regelmäßige Syntax, allmähliche Steigerung des Tonhöhenregisters und der Dynamik, dreiteilige Bogenform (ABA'). Weitere, speziellere Parallelen mit Beethovens Marsch bestehen in der Wahl der Quinte als Ausgangspunkt der Melodie, in der strengen Quadratur der Taktgruppen (bei Beethoven je vier, bei Draeseke je acht Takte, die satzartig gegliedert sind: 2 + 2 + 4)²⁴ und in der anfangs blockhaften Homorhythmik des Satzes. Dieser ist bei Draeseke allerdings kontrapunktisch angelegt als zweistimmiger Gerüstsatz mit scharfen Dissonanzen (z. B. T. 44 und 46: *gis-a*). Deutliche Unterschiede zeigen sich in der harmonischen Disposition: Während Beethovens Marsch einem stetigen Modulationsgang folgt, der in kleinen Terzen von as-Moll über Ces-Dur und h-Moll bis zur Tritonus-Tonart D-Dur führt, kehrt Draeseke am Ende jedes Achttakters zur Grundtonart cis-Moll zurück. Dabei fällt der Abschluss der Kadenz jeweils mit dem Beginn der nächsten Phrase zusammen, so dass eine Art Endlosschleife entsteht, die einen Eindruck von Strenge und Ausweglosigkeit erweckt. In der ständigen, drückenden Präsenz der Grundtonart gleicht Draesekes Marsch eher dem (allerdings deutlich einfacher harmonisierten) Marsch von Chopin, mit dem er außerdem die Auftaktlosigkeit und die häufige Verwendung von Seufzervorhalten gemeinsam hat.

²²Zu weiteren Details der motivisch-thematischen Struktur der Sonate siehe Kinderman, „Draesekes Klaviersonate“ (wie Anm. 17), *passim*.

²³In der Bevorzugung tiefer, sonorer Lagen erinnert der Klaviersatz von Draesekes Einleitung mehr an Reubkes als an Liszts Sonate.

²⁴Chopins Marsch zeigt eine weniger vorhersehbare Abfolge von Zweitaktern (auf der Basis eines halbtaktigen Ostinato).

Marcia funebre sulla morte d'un Eroe
Maestoso andante

p

cresc.

p

Marcia funebre.
Largo grave.

p grave sotto voce (rhythmo ben marc.)

mf

f risol.

p

p sotto voce

Marche funèbre

p

Detailed description: This block contains four musical excerpts. The first is the beginning of Beethoven's 'Marcia funebre sulla morte d'un Eroe' (Op. 26, 3rd movement), showing the piano and bass staves with a 'Maestoso andante' tempo. The second is the beginning of Draeseke's 'Marcia funebre' (Op. 6, 1st movement), marked 'Largo grave'. The third is the beginning of Chopin's 'Marche funèbre' (Op. 35, 3rd movement), also marked 'Largo grave'. The fourth is another section of Chopin's 'Marche funèbre'. Dynamics include piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and forte (*f*). Articulations like 'risol.' and 'sotto voce' are present.

Notenbeispiel 4: Gegenüberstellung der Anfänge der Trauermärsche aus den Sonaten von Beethoven (op. 26, 3. Satz), Draeseke (Op. 6, 1. Satz, T. 44 ff.) und Chopin (Op. 35, 3. Satz)

Im Umfang übertrifft der A-Teil von Draesekes Marsch seine beiden jeweils 30 Takte umfassenden Vorbilder um mehr als ein Drittel.²⁵ Auch in seiner Dramaturgie nimmt er eine eigenständige Position ein, die zwischen den von Beethoven und Chopin ausgeprägten Extremen vermittelt. Beethoven gestaltet (trotz aba-Form innerhalb des A-Teils) eine stetige dynamische Steigerung, deren Höhepunkt erst mit der Schlusskadenz erreicht wird; ungeachtet der Verwendung mehrerer Dur-Tonarten bleibt der Trauercharakter dabei durchgängig erhalten. Bei Chopins Marsch vollzieht sich die dynamische Steigerung zunächst ohne Modulation (auf der Basis einer ostinaten Zwei-Viertel-Bassfigur), um sich dann jäh mit einer grandiosen Geste zur Dur-Parallele zu erheben (T. 15 f.), die jedoch sogleich wieder der Grundtonart weicht; den flüchtigen, vergeblichen Charakter dieser Dur-Wendung bestätigt ihre ebenso überraschende Wiederholung (T. 23 f.) nach der Reprise des Themenkopfs. Draesekes Marsch hingegen ist durch eine kontinuierliche, knapp dreißigtaktige Steigerung bis zum Höhepunkt des vierten Abschnitts (T. 73) gekennzeichnet, auf den dann ein „abgesang“-artiges²⁶ Decrescendo folgt.

Zu dem Eindruck rigider Strenge trägt bei Draesekes Marsch neben der ständigen Präsenz von cis-Moll und der quadratischen Syntax auch die Monothematik bei: Alle Abschnitte verwenden das zu Beginn exponierte Material, in mehr oder weniger variiertes Gestalt. Der von Erich Roeder dafür verwendete Begriff Chaconne²⁷ ist allerdings unzutreffend, denn bei diesem barocken Variationstyp bleibt die Akkordfolge gleich; bei Draeseke hingegen ändert sich gerade die Harmonik innerhalb des begrenzten Rahmens der einzelnen Abschnitte erheblich: Bereits der erste Achttakter führt über A-Dur, fis-Moll und D-Dur bis zur Tritonustonart g-Moll (vielleicht in Anspielung auf den Tonartenplan von Beethovens Marsch). Nachdem diese ungewöhnliche Fortschreitung einmal wiederholt wurde, tritt ab dem dritten Abschnitt (T. 60) erstmals die Parallel- und zyklische Zieltonart E-Dur hervor; sie wird im vierten Abschnitt indes überraschend verdrängt durch C-Dur (T. 73), womit der absolute Gegenpol zu cis-Moll und zugleich der emphatische Höhepunkt des Marschs erreicht ist. Die Originalität dieses Marschs liegt in der eigentümlichen Spannung, die sich zwischen den

²⁵Der eigentliche Marsch umfasst die Takte 44–84, die folgenden drei Takte haben bereits überleitenden Charakter.

²⁶Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 1 (wie Anm. 3), S. 180.

²⁷Ebd.

streng regelmäßigen, zyklisch wiederkehrenden Strukturmerkmalen und der steigerungsartigen, zunehmend komplexen und expressiven Harmonik und Kontrapunktik aufbaut. Dabei ist es charakteristisch für Draeseke, dass er selbst auf dem C-Dur-Höhepunkt am achttaktigen syntaktischen Korsett festhält. Erst in der abschließenden Decrescendo-Phrase, die auf den vierten Abschnitt folgt (T.76), wird die Quadratur aufgegeben, freilich eher unterlaufen als gesprengt, indem die motivischen Basiseinheiten von zwei auf anderthalb Takte reduziert werden.

Trotz des konsequenten Einsatzes der gattungsspezifischen Topoi eines Trauermarschs will sich der Eindruck eines feierlichen Totengedenkens im Kopfsatz von Draesekes Sonate nicht recht einstellen. In ihrem kraftgenialischen Gestus und der spannungsgeladenen, ständig zwischen cis-Moll und diversen Dur-Tonarten changierenden Harmonik drückt diese Musik weniger Trauer und Klage aus, sondern folgt eher der Devise „per aspera ad astra“ bzw. „durch Kampf zum Sieg“. Oder bildlich gesprochen: Der gefallene Held, zu dessen Ehren der Marsch erklingt, scheint selbst mitzumarschieren und mit Macht seine Rehabilitierung anzustreben. Bei aller Vorsicht, die bei autobiographischen Deutungen von Instrumentalmusik geboten ist, liegt es doch nahe, den in seiner Gestaltungsweise und seiner Position im Satzzyklus ungewöhnlichen Trauermarsch auf die persönliche Situation des Komponisten zu beziehen.

1861 hatte Draesekes *Germania-Marsch* bei der Weimarer Tonkünstler-Versammlung ein Fiasko erlitten, das zugleich eine Niederlage der neudeutschen Partei bedeutete. Auch zwei Ouvertüren Draesekes fielen bei Aufführungen in Leipzig und Löwenberg durch. Den jungen Komponisten musste dies umso tiefer treffen, als sein Vater, der Pastor Theodor Draeseke, die Zustimmung zur Musikerkarriere seines Sohns an die Bedingung geknüpft hatte, er müsse binnen vier Jahren Erfolge aufweisen, „oder – Du hast unser Urtheil bestätigt, Du hast unsere Hoffnung getäuscht. Es ist nicht Liebe und Begeisterung zur Kunst gewesen, was Dich bestimmte, sondern die Unlust zu ernsten Anstrengungen, und der Glaube, als Musiker mit leichter Mühe wohlfeile Lorbeeren sammeln zu können.“²⁸ Zwar relativierte der Vater diese Haltung später und unterstützte seinen Sohn; dennoch dürfte der von ihm aufgebaute moralische Rechtfertigungsdruck wesentlich dazu beigetra-

²⁸Theodor an Felix Draeseke, 30.3.1852, zitiert nach Martella Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke. Chronik seines Lebens* (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 3), Bonn 1989, S. 21.

gen haben, dass Draeseke angesichts einer Serie künstlerischer Misserfolge, menschlicher Enttäuschungen sowie seiner fortschreitenden Ertaubung in eine schwere Krise geriet, auf die er in dem eingangs zitierten Brief anspielt und die ihn dazu bewog, sich für viele Jahre in eine Art selbstgewählte Verbannung als Klavierlehrer in die Romandie zurückzuziehen. Die dort alsbald in Angriff genommene Komposition der monumentalen Sonate mit dem Trauermarsch bildete offensichtlich einen zentralen Bestandteil seiner eigenartigen Selbstbesinnungstherapie. Der Marschduktus kann durchaus als persönliche autobiographische Chiffre verstanden werden, denn in Draesekes Schaffen sind Marschrhythmen konstant und an vielen prominenten Stellen zu finden: von Kindheitsentwürfen über die frühe C-Dur-Symphonie,²⁹ den *Germania-Marsch* und das *Allegretto marziale* der zweiten Symphonie bis hin zum Kopfsatz der *Symphonia tragica*. Mit dem Trauermarsch seiner Sonate trug Draeseke, der im Liszt-Kreis „der Recke“ genannt wurde,³⁰ einen Teil der hochfliegenden Illusionen seiner Weimarer Zeit zu Grabe. Der triumphale Dur-Durchbruch zu Beginn des Finales lässt freilich keinen Zweifel daran, dass er gleichwohl hoffte, durch konsequente Arbeit letztlich doch noch zum Erfolg zu kommen.

Draeseke könnte zu einer autobiographischen Konzeption seines Trauermarschs nicht zuletzt durch das vermeintliche Vorbild Beethovens angeregt worden sein, dessen Klaviersonate op. 26 gerade zu jener Zeit eine derartige Deutung erfuhr. Den Ausgangspunkt für diese Deutung bildete, wie Helmut Loos aufgezeigt hat,³¹ offenkundig die historische Tatsache, dass der Trauermarsch aus Op. 26 in einer von Beethoven selbst erstellten Orchesterfassung bei dessen Begräbnis gespielt worden war. Aus dieser postumen Verknüpfung von Werk und Biographie leitete Wilhelm von Lenz 1860 in seiner einflussreichen Beethoven-Studie einen von vornherein intendierten Zusammenhang ab:

²⁹Nach seinen *Autobiographischen Skizzen* (D-DI, Mscr. Dresd. App. 1193.A.1) hatte Draeseke „im 8ten Jahr einen kleinen Marsch componiert oder vielmehr halb copirt“ (zitiert nach Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke* (wie Anm. 28), S. 12). Bei Draesekes am 11.11.1856 in Coburg uraufgeführter, später vernichteter Symphonie C-Dur war laut einer Rezension in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, 26.12.1856, S. 280, „die Stelle des Scherzo durch einen Marsch vertreten“ (zitiert ebd., S. 31).

³⁰Franz Liszt an Richard Wagner, 22.8.1859, in: *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, hrsg. von Erich Kloss, Bd. 2, Leipzig ³1912, S. 274.

³¹Helmut Loos, „Beethovens Trauermarsch aus Op. 26 und WoO 96“, in: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984*, hrsg. von dems. und Sieghard Brandenburg, München 1987, S. 205–215, hier S. 211.

In dem düster brütenden Heldentrauermarsche (eine *marcia funebre* quasi fantasia) kommt der Genius dazu sich selber zu Grabe zu tragen. Unverstanden im Leben, bleibt ihm der Tod und der diesem folgende unvergängliche Ruhm [. . .]. Sich legt der Dichter auf die Bahre. Das Trauergepränge des Genius, ist die *marcia funebre sulla morte d'un eroe*, der Heros, Beethoven.³²

Der romantische Topos des im Leben unverständenen, heroisch an seinen Prinzipien festhaltenden und an seinen postumen Ruhm glaubenden Künstlers dürfte Draeseke in seiner damaligen krisenhaften Situation besonders angesprochen haben. Dafür, dass er die Passage aus Lenz' Studie tatsächlich aufmerksam rezipierte, spricht neben der inhaltlichen Parallele auch die begriffliche Koinzidenz der Werktitel: Bereits Lenz bringt die *Marcia funebre* aus Beethovens Sonate op. 26 in direkte Verbindung mit dem Titel des folgenden Werkpaars: *Sonata quasi una fantasia* op. 27, den Draeseke kurz darauf bei seinem eigenen Gattungsbeitrag aufgriff (wobei beide auf den Artikel „una“ verzichten).

Den diesseitigen Charakter des Kopfsatzes der Sonate unterstreicht auch der B-Teil des Marschs (T. 88: *Un poco animato*), der sich zwar erwartungsgemäß nach E-Dur aufhellt, in seinem klangsinnlich-schwärmerischen Gestus jedoch weder der Gattungstradition noch den prominenten Vorbildern von Beethoven und Chopin entspricht.³³ Freilich könnte dieser Teil auch als postumer Rückblick auf positive Momente im Leben des Helden gedeutet werden; diese wären jedoch dem überschwänglichen Ausdruck nach eher im privaten, zwischenmenschlichen Bereich zu verorten, dessen Evokation kaum zum öffentlich-zeremoniellen Gestus eines Trauermarschs passt. Unabhängig von derartigen gattungspoetologischen Erwägungen ist festzuhalten, dass der Mittelteil einen sehr wirkungsvollen Kontrast zum A-Teil liefert und zudem einen Bogen zurück zur Einleitung schlägt, deren zweites, lyrisches Thema er aufgreift und zu einer Apotheose steigert. Diese wird indes durch

³²Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, 3. Teil, 2. Abteilung: *Kritischer Katalog sämtlicher Werke Ludwig van Beethovens mit Analysen derselben*, 2. Teil: *II. Periode op. 21 bis op. 100*, Hamburg 1860, S. 54. Hervorhebung im Original.

³³Beethoven evoziert im Mittelteil des Marschs von Op. 26 Kanonendonner (ganz in der Tradition der „Symphonie caractéristique“). Chopin bringt an dieser Stelle eine sehr besinnliche, getragene Kantilene, die auch in anderem Kontext einsetzbar wäre, in dem durch den A-Teil des Marschs vorgegebenen Rahmen jedoch eine sehr eindringliche, gleichsam „transzendente“ Wirkung entfaltet (welche später Skrjabin mit einer in vierfacher Piano „quasi niente“ vorzutragenden schlichten Akkordfolge noch zu überbieten suchte).

die plötzliche Wiederkehr des Marschthemas brutal abgebrochen (T. 114) – ein hochdramatischer Effekt, der einmal mehr über die von den Sonaten Beethovens und Chopins repräsentierte Gattungstradition hinausweist auf symphonische Vorbilder wie Liszts *Héroïde funèbre* oder den zweiten Satz von Beethovens *Sinfonia eroica*. Gleiches gilt für Draesekes Entscheidung, den A-Teil danach nicht komplett zu wiederholen, sondern deutlich zu verkürzen (auf zwei von vier Abschnitten), wobei der C-Dur-Höhepunkt allerdings eine emphatische Erweiterung um einen Takt erfährt (T. 127 f.).

Am Ende des Kopfsatzes steht eine kurze Coda (T. 138–147, siehe Notenbeispiel 5), die auf einer halbtaktigen Ostinato-Figur basiert,³⁴ welche mit „quasi scampanata“ (glockenartig) überschrieben ist. Der Vortragsbezeichnung „indeciso“ (unentschlossen) widerspricht der durchaus zielstrebige Zug, der sich aus der Verbindung des Ostinato mit einer gewaltigen dynamischen Steigerung ergibt. Auf deren Höhepunkt erfolgt plötzlich und „grandioso“ ein Umschlag zur Tonikavariante Cis-Dur (T. 144); die triumphale Geste wird jedoch sogleich abgedämpft zum Pianissimo, in dem der Satz verklingt. Dass dieser überraschende Moll-Dur-Umschlag noch nicht den entscheidenden Durchbruch innerhalb der satzübergreifenden „per aspera ad astra“-Dramaturgie markiert, ist u. a. daran erkennbar, dass er nach Cis-Dur führt, während das Finale in E-Dur steht. Immerhin ist Cis-Dur die zweitwichtigste Dur-Tonart der Sonate: Sie verbindet das zweite Thema der Einleitung mit dem Scherzo-Mittelsatz (dort enharmonisch verwechselt: Des-Dur) und mit dem Reprisesbeginn des Finales. Alle drei Momente bleiben freilich Episoden. Man könnte in der unverhofften Wendung zur entlegenen Tonart Cis-Dur einen ideellen, moralischen Sieg des im Leben – vorerst – gescheiterten Helden sehen. Für diese Deutung spricht auch die Parallele mit dem Trauermarsch in Beethovens Sonate op. 26, der ebenfalls in der Dur-Variante schließt, allerdings in durchgängigem Piano nach dem im späten 18. Jahrhundert gebräuchlichen Muster eines „morendo“-Schlusses.³⁵

³⁴Das Motiv *a-gis-cis* weist deutlich voraus auf Sergej Rachmaninoffs berühmtes Prélude cis-Moll.

³⁵Anstelle einer den Dur-Schluss nachdrücklich unterstreichenden authentischen Kadenz wird der Schlussakkord dabei über eine „phrygische Kadenz“ (mit Halbtonschritt *Heses-As* im Bass) erreicht. – Zur Tradition des „morendo“-Schlusses siehe Jürgen Neubacher, *Finis coronat opus*. *Untersuchungen zur Technik der Schlußgestaltung in der Instrumentalmusik Joseph Haydns, dargestellt am Beispiel der Streichquartette*, Tutzing 1986, S. 239–246.

Musical score for the Coda of the first movement of Draeseke's Sonata op. 6, No. 1. The score is in G major and 3/4 time, featuring a Moll-Dur (minor-major) key change. It consists of five systems of piano and violin parts. The piano part includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, *ff*, and *cresc.*, along with performance instructions like *trillo*, *martellato*, and *quasi scampantata*. The violin part features a trill and a *grandioso* section. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Notenbeispiel 5: Draeseke, Sonate op. 6, 1. Satz, Coda mit Moll-Dur-Wechsel (T. 135–147)

4. Das „Finalproblem“

Durch die eigentümliche Schlussgestaltung im Kopfsatz vermochte Draeseke diesen von dem entscheidenden Dur-Durchbruch im Finale abzuheben und eine Duplizierung dieses Moments zu vermeiden. Indem er den Durchbruch gleich an den Beginn des Finales stellte, sah er sich jedoch mit dem Problem konfrontiert, einen ganzen Satz dem Ausdruck von Sieg und Triumph widmen zu müssen, ohne in der Spannung und in den Dimensionen gegenüber dem monumentalen Kopfsatz zurückzustecken. Zumindest in späteren Jahren hat Draeseke – namentlich in seinen am Dresdener Konservatorium gehaltenen *Musikgeschichtlichen Vorlesungen* – deutlich gemacht, dass ihn die Lösung, die Beethoven in seiner Fünften Symphonie für dieses einem Großteil der Moll-Symphonien des 19. Jahrhunderts inhärente „Finalproblem“ fand, nicht überzeugte: Er sprach sogar von einem „Scheinsieg“, da die Tragik des Kopfsatzes nicht „in wirklich vollbefriedigender Weise zum erlösenden Ausklingen gebracht“ werde.³⁶ Diese These ist beeinflusst von Wagners geschichtsphilosophischer Deutung der Beethoven'schen Symphonien, die Draeseke 1859 kennenlernte, als er Wagner in der Schweiz besuchte;³⁷ insofern ist es durchaus möglich, dass er sie bereits in den 1860er Jahren vertrat. Anders als später bei seiner *Symphonia tragica* zog er in der Sonate daraus jedoch nicht die Konsequenz, einen anderen Weg zu wählen und die endgültige Wendung nach Dur bis zum Ende des Finales aufzusparen;³⁸ vielmehr übernahm er das Formkonzept aus Beethovens Fünfter und versuchte es zu „verbessern“ oder genauer gesagt (gemäß seiner eigenen kritischen Selbsteinschätzung in späteren Jahren): „in den Dimensionen der Anlagen und in der langen Ausdehnung der Steigerungen [...] weit zu überbieten“.³⁹

Auf das Finale von Beethovens Fünfter Symphonie verweist neben der Position des Durchbruchs auch die zu Beginn der Coda erfolgende Reminiszenz an einen vorangegangenen Satz: bei Beethoven auf das Scherzo, bei Draeseke auf die Einleitung des Kopfsatzes (T. 414). Dieser Rückgriff dient

³⁶Felix Draeseke, *Musikgeschichtliche Vorlesungen*, hrsg. von Michael Heinemann und Maria Kietz (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 7), Leipzig 2007, S. 41.

³⁷Neben der These, Beethoven sei ein befriedigender Schluss nur unter Zuhilfenahme des Gesangs in der Neunten Symphonie gelungen, übernahm Draeseke von Wagner auch die im Zusammenhang mit Beethoven anachronistische „Erlösungs idee“.

³⁸Siehe dazu den Beitrag von Arne Stollberg im vorliegenden Band.

³⁹Draeseke, „Autobiographische Skizze“ (wie Anm. 6), S. 143 (dort primär bezogen auf seine bis 1862 komponierten Werke).

dazu, vor dem Abschluss des Finales noch einmal die Spannung zu steigern; er bedeutet keineswegs (weder bei Beethoven noch bei Draeseke), dass der entscheidende Durchbruch noch gar nicht erreicht sei und sich erst in den letzten Takten ereigne. Gegen eine solche Deutung⁴⁰ spricht zum einen die Tatsache, dass die Reminiszenz bei Draeseke nicht dem Trauermarsch, sondern den fantasieartigen Passagen und dem zweiten Thema aus der Einleitung gilt. Zum anderen – und dies ist letztlich entscheidend – weisen sämtliche Themen des Finales einen optimistischen, dur-geprägten Charakter auf. Draeseke bemühte sich freilich, im Finale über weite Strecken einen kämpferisch-heroischen Gestus beizubehalten, indem er den mit Sequenzierung und beständiger Modulation verbundenen neudeutschen „Allegro appassionato“-Stil, wie ihn Liszt und Reubke in ihren Moll-Sonaten kultivierten, in die Dur-Sphäre überführte. Zudem werden außer der initialen Akkordfolge diverse weitere prominente Elemente des Kopfsatzes im Finale aufgegriffen und nach Dur aufgehellt, um den inzwischen eingetretenen irreversiblen Stimmungswandel deutlich zu machen: Der punktierte Terzzug des Hauptthemas des Finales (T. 13 ff.) entstammt dem Themenkopf des Trauermarschs; auch die spektakuläre Absturz-Passage aus dem Mottothema kehrt mehrfach wieder (T. 36, 265, 280): offensichtlich mit dem Zweck, das traumatische Ereignis, für das diese Passage steht, durch Wiederholung und Modifikation sprichwörtlich zu „verarbeiten“. Ähnliches gilt für die krachenden Oktavparallelen im Bass, die in beiden Ecksätzen zu Beginn der Reprise erklingen: Während sie im Kopfsatz den schwärmerischen Optimismus des Mittelteils zerstören, untermalen sie im Finale die triumphale Rückkehr des Hauptthemas in Cis-Dur (T. 233 ff.).

Dem Ziel, dem Finale ein hinreichendes Gewicht gegenüber dem Trauermarsch-Kopfsatz zu verschaffen, dient insbesondere die Aufsparung der Sonatenform für den Schlusssatz. Diese Form wird hier – ganz im Sinne der neudeutschen Schule – sehr frei gehandhabt, ist aber dennoch klar erkennbar. Die in T. 87 einsetzende Phase ist durch die (im Vergleich zu den übrigen Teilen des Satzes sehr stabile) Präsenz der Dominanttonart H-Dur und die Vorstellung eines ruhigen, kantablen Themas (ab T. 89) eindeutig als Seitensatz definiert;⁴¹ zudem kehrt dieser Teil ganz im Sinne

⁴⁰Vgl. Kinderman, „Draeseke's Klaviersonate“ (wie Anm. 17), S. 10 und 15, sowie Loos, „Die drei großen Klaviersonaten“ (wie Anm. 4), S. 203 f.

⁴¹Dies übersieht Kinderman, „Draeseke's Klaviersonate“ (wie Anm. 17), S. 13, der bei seiner Gliederung des Finales den Tonartenplan nur punktuell berücksichtigt.

einer Reprise ab T. 289/316 transponiert nach e-Moll/E-Dur wieder. Der in T. 142/162 bzw. 369/388 zweimal anhebende, von einer weiteren Variante des Trauermarsch- und Finalthemas eröffnete Abschnitt ist demzufolge als Schlussgruppe zu betrachten, in der die Tonart des Seitensatzes unterschwellig beibehalten, allerdings zunehmend von Chromatik und Ausweichungen überlagert wird. Draeseke gestaltet hier einen fließenden Übergang zur Durchführung (T. 174–232). Deren Kürze erklärt sich zum einen daraus, dass (wie bei vielen neudeutschen Sonatensätzen) ein Großteil des Finales durchführungsartigen Charakter besitzt (mit ständiger Modulation und thematischer Arbeit), zum anderen aus der erheblichen Länge der Coda.

Am ungewöhnlichsten an Draesekes Handhabung der Sonatenform ist zweifellos, dass die Reprise des Hauptthemas nicht in E-, sondern in Cis-Dur erfolgt (T. 234). Dies dient einerseits dem Zweck, die gemeinsame Wiederkehr von Hauptthema und Grundtonart für die Coda aufzuheben (T. 496: *a Tempo con brio*), andererseits wohl auch dazu, beim Hörer die zu Beginn der Coda (T. 420: *Adagio* und 484) nochmals genährte, letztlich aber falsche Erwartung zu wecken, die Sonate würde in Cis-Dur enden – also in der Paralleltonart des Trauermarschs, die bereits in den beiden vorangehenden Sätzen eine wichtige Rolle spielte. Tatsächlich zeigt sich bei näherer Betrachtung hinter der bunten, mosaikartigen Oberfläche des Finales nicht nur ein dichtes Netz motivisch-thematischer Querbezüge,⁴² sondern auch ein wohlkalkulierter Tonartenplan, der die wichtigsten harmonischen Protagonisten des Kopfsatzes noch einmal in Szene setzt. So erfolgt gleich zu Beginn im Hauptthema eine Wendung zur Subdominante A-Dur (T. 17), die bereits in der Einleitung des Kopfsatzes (T. 28) und im Trauermarsch (T. 47 und 55) stark präsent war. Der zweite Einsatz des Hauptthemas erfolgt in C-Dur (T. 44), der Tonart, die den Höhepunkt des Marschs markierte (T. 73). Als gegenüber dem Kopfsatz neue Tonart tritt – neben der von der Sonatenform verlangten Dominante H-Dur – die Tonikavariante e-Moll hinzu (T. 289), in der die Reprise des Seitensatzes beginnt. Sie übernimmt hier die Rolle einer episodischen Opposition zur Grundtonart E-Dur, die im Kopfsatz Cis-Dur gegenüber cis-Moll einnahm. Dass die Tonart des Trauermarschs weder an dieser noch an einer anderen wesentlichen Stelle des Schlusssatzes wiederkehrt, zeigt einmal mehr, dass sich das Finale generell in einer neuen, dem Kopfsatz enthobenen Sphäre bewegt. Die „Konkurrenz“ verschiedener Dur-Tonarten bei der im Finale zelebrierten Siegesfeier trägt wesentlich dazu

⁴²Siehe dazu ebd., S. 10–15.

bei, dem umfangreichen Satz einen hinreichenden Grad an Abwechslung zu sichern.

Zweifellos ist dieses Finale mit seiner Vielfalt an Tonarten und thematischen Einfällen nicht von jenem „Streben nach weiser Selbstbeschränkung“ geprägt, das Draeseke 1861 in seinem Grundsatzreferat auf der Leipziger Tonkünstlerversammlung als „die Aufgabe der freigewordenen Kunst“⁴³ definierte und das er im Kopfsatz seiner Sonate im Rahmen des Trauermarschs auch tatsächlich ins Werk setzte. Andererseits entspricht die locker gefügte Anlage des Finales der grundsätzlich veränderten, heiteren Stimmung und liefert einen wichtigen Komplementärkontrast zum Kopfsatz. Beide Sätze bilden eine durch zahlreiche motivisch-thematische und harmonische Fäden verstärkte Einheit.

5. Der Mittelsatz und die Revisionsthese: Zurück in die Zukunft?

Welche Funktion erfüllt gegenüber den beiden groß dimensionierten Eck-sätzen das sie trennende heiter-graziöse *Intermezzo (Scherzo-Valse)*? Vor allem Erich Roeder hat sich sehr skeptisch über diesen Satz geäußert, der „fremd“ und psychologisch „widersinnig“ im Hinblick auf den „unmittelbaren geistigen Zusammenhang“ wirke.⁴⁴ Dabei verband er seine Kritik mit einem Hinweis auf die mutmaßliche Genese des Werks. Laut Roeder bildete der zweite Satz das Produkt einer Revision der Sonate: Draeseke habe das Werk 1862/63 zunächst „als einsätziges Phantasiesonate“ angelegt nach dem Vorbild Liszts; erst 1867 habe er sich für eine Konzeption mit voneinander getrennten Sätzen entschieden und das *Intermezzo* eingefügt.⁴⁵ Demnach wäre auf den Trauermarsch ursprünglich unmittelbar das Finale gefolgt und dürfte auch die Coda des Kopfsatzes nachkomponiert worden sein.

Die Revisionsthese kann hier weder bestätigt noch widerlegt werden, da zu dem Werk außer dem dreisätzigen Erstdruck keine Quellen erhalten sind. Es ist jedoch hervorzuheben, dass bereits Roeder offensichtlich kein Autograph vorlag, denn er berichtet von einem ihm selbst unbekanntem verbalen Motto, das „ursprünglich“ über der Sonate gestanden haben soll und „erst bei der Durchsicht des Drucksatzes weggestrichen“ worden sei.⁴⁶ Dass es sich dabei um einen Vers aus Martin Luthers „Osterlied“ gehandelt haben

⁴³Draeseke, „Die sogenannte Zukunftsmusik“ (wie Anm. 21), S. 332.

⁴⁴Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 1 (wie Anm. 3), S. 177.

⁴⁵Ebd., und Bd. 2, Berlin 1937, S. 478 (Werkverzeichnis).

⁴⁶Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 1 (wie Anm. 3), S. 178.

könnte, ist lediglich eine Vermutung Roeders.⁴⁷ Ob auch die These von der späteren Einfügung des *Intermezzo* seiner Spekulation entstammt oder ihm von Zeitzeugen Draesekes mitgeteilt wurde (z. B. von dessen Witwe oder von der Pianistin Laura Kahrer-Rappoldi, die die Sonate öfter vortrug), muss offen bleiben. In zwei handschriftlichen Werkverzeichnissen Draesekes von 1888 und 1896 wird das Werk auf 1864 bzw. 1862/63 datiert.⁴⁸ Von einer späteren Revision ist weder in diesen Quellen noch in Draesekes 1886 gedruckter „Autobiographischer Skizze“ die Rede.⁴⁹ Erst Arnold Niggli erwähnt 1887 eine Überarbeitung (zusammen mit den später auch von Roeder angegebenen Daten), aber ohne Hinweis auf das *Intermezzo*.⁵⁰

In jedem Fall ist die endgültige dreisätzigige Konzeption der Sonate nicht so willkürlich, wie Roeder meint. Neben motivisch-thematischen Verbindungen des *Intermezzo* zu beiden Ecksätzen⁵¹ (siehe Notenbeispiel 1) sind hier vor allem Bezüge zum Sonatenschaffen Beethovens hervorzuheben. Bekanntlich experimentierte schon dieser mit zyklischen Formplänen, die mit einem langsamen Satz beginnen und die Sonatenform für das Finale aufsparen: vor allem in den beiden Sonaten op. 27, die unmittelbar nach der Trauermarsch-Sonate entstanden. Die zweite von ihnen, die sogenannte „Mondschein-Sonate“, teilt mit Draesekes Sonate nicht nur die Tonart cis-Moll, sondern auch eine dreiteilige Satzfolge, in deren Mitte ein betont leichter, tänzerischer Satz in Des-Dur steht, der gegenüber den gewichtigen Ecksätzen die Rolle eines *Intermezzo* einnimmt.⁵² Dass sich Draeseke tatsächlich an dieser

⁴⁷Ebd.: „Es war ein wunderlich Krieg, / da Tod und Leben rungen, / das Leben behielt den Sieg, / es hat den Tod verschlungen.“ Die Aussage dieses Zitats entspricht der Devise „per aspera ad astra“.

⁴⁸Siehe die Faksimiles dieser in D-Dl befindlichen Quellen bei Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke* (wie Anm. 28), S. 175 und 179.

⁴⁹Diese Quelle ist allerdings nicht sehr zuverlässig. So behauptet Draeseke, er habe bis 1863 in Dresden gelebt, und nennt für die Sonate die Opuszahl 8. Vgl. Draeseke, „Autobiographische Skizze“ (wie Anm. 6), S. 130 und 143.

⁵⁰Arnold Niggli, „Felix Draeseke. Eine biographisch-kritische Studie“ [Teil 4], in: *Musikalisches Wochenblatt*, 20.1.1887, S. 39 f., hier S. 40.

⁵¹Das Hauptthema des *Intermezzo* basiert ebenso wie das Seitenthema des Finales auf einer von der Terz aus in Sekunden absteigenden Linie; außerdem enthalten seine Achtfiguren den Kopf des zweiten Einleitungsthemas aus dem Kopfsatz (in T. 4 sogar tongetreu bei enharmonischer Verwechslung: *f-as-ges-d*).

⁵²Der von Walter Georgii, *Klaviermusik*, Berlin 1941, S. 371, gezogene Vergleich zwischen Draesekes *Intermezzo* und der Ballszene aus Berlioz' *Symphonie fantastique* erscheint insofern weniger zwingend, als die Integration des Walzers dort durch das Programm bedingt ist.

Sonate orientierte, beweist der Titel, den er von ihr (wie bereits erwähnt) für seinen eigenen Gattungsbeitrag übernahm: *Sonata quasi Fantasia*.⁵³ Mit diesem Titel distanzierte er sich zugleich von Liszt, der ihn bei seiner durchkomponierten Fantasie *Après une lecture de Dante* umgedreht hatte in *Fantasia quasi Sonata*. Weitere Vorbilder für die tendenziell klassizistische Idee, durch einen heiteren, tänzerischen Satz die nach dem Trauermarsch überhitzte Atmosphäre zu entspannen und Abstand zwischen den beiden fast durchgängig von emphatischer Expressivität erfüllten Ecksätzen zu schaffen, fand Draeseke in Beethovens Sonate op. 26 und in der *Sinfonia eroica*.

Dass ihm die Orientierung an Beethoven half, sich von Liszt zu emanzipieren, hat Draeseke selbst später nachdrücklich bestätigt. In einem Brief an Theodor Müller-Reuter von 1894 behauptete er, bis auf einige unveröffentlichte Frühwerke habe seine Musik „mit der Lisztschen gar nichts zu thun“; vielmehr habe er sich in der Sonate, „weit mehr noch aber“ in seiner ersten Symphonie „zu Beethoven zurückgewandt“.⁵⁴ Freilich ist beim Umgang mit Aussagen eines Künstlers über sein Werk Vorsicht geboten – zumal dann, wenn sie aus großem zeitlichem Abstand getroffen werden. So lässt sich auch für das *Intermezzo* der Sonate durchaus ein Modell in Liszts Orchestermusik ausfindig machen: Dessen symphonische Dichtung *Tasso* teilt mit der Sonate nicht nur die „per aspera ad astra“-Dramaturgie (mit der Trauermusik vorangestellter kurzer *Allegro*-Introduktion), sondern auch einen zwischen *Lamento* und *Trionfo* (ebenfalls erst nachträglich!) eingeschobenen Tanzsatz (*Allegretto mosso con grazia. Quasi Menuetto*). In seiner Rezension des *Tasso* von 1858 hatte Draeseke diese Episode als „außerordentlich brillante“ Schilderung der „fröhlichen, vergnügungssüchtigen, eitlen Welt des italienischen Hofes“ gewürdigt.⁵⁵ Dass er später in seine Sonate eine ähnlich „reizende, flatterhaft leichte“ Tanzsatz-Episode einfügte, kann dennoch als Rückbesinnung auf klassische Formprinzipien verstanden werden, denn der Grund für den Einschub lag offensichtlich weniger in einer konkreten programmatischen Idee (wie bei Liszt) als vielmehr im Bedürfnis nach einem entspannenden Kontrast. Neben dem Bemühen, seinen Ruf als fanatischer „Lisztianer“ loszuwerden, ging es Draeseke bei seiner Aussage gegenüber Müller-Reuter wohl auch darum, sich im Wettstreit um das künstlerische

⁵³Bei Beethoven: *Sonata quasi una fantasia*.

⁵⁴Felix Draeseke an Theodor Müller-Reuter, 14.04.1894, D-DI, Mscr. DD 2551.

⁵⁵Felix Draeseke, „Franz Liszt’s neun symphonische Dichtungen, 5. Artikel: Prometheus. Tasso. Mazeppa“, in: Ders., *Schriften 1855–1861* (wie Anm. 21), S. 202–219, hier S. 208.

Erbe Beethovens gegenüber Konkurrenten wie Liszt oder Brahms ins rechte Licht zu setzen.⁵⁶

Umso bemerkenswerter erscheint die Tatsache, dass er in seinen zur gleichen Zeit entstandenen *Musikgeschichtlichen Vorlesungen* an zwei der hier als mögliche Vorbilder für die Einschaltung des *Intermezzo* genannten Werken Beethovens deutliche Kritik übte. Zu dessen Sonate op. 26 bemerkte er, das „etudenhaftige“ [sic], „geistreiche“ Finale passe nicht zum „imposanten Pathos“ des Trauermarschs.⁵⁷ Auch in der *Sinfonia eroica* konstatierte er einen „Bruch, der insoweit auf den künstlerischen Genuss einwirkt, als der Abschluss des Ganzen uns nicht alles das gewährt, was während des Aufbaues wir gewissermaßen zu hoffen berechtigt sein konnten“.⁵⁸ Diese Kritik bezog sich einerseits auf das Finale der *Eroica*, das nach Meinung Draesekes ebenso wenig wie das von Beethovens Fünfter Symphonie eine vollgültige „Erlösung“ aus der Tragik der vorangehenden Sätze bringt, andererseits aber auch auf das Scherzo, an dessen Daseinsberechtigung in Symphonien Draeseke hier grundsätzliche Zweifel äußerte:

Andererseits ist nicht zu läugnen, dass gerade in dieser Symphonie das Scherzo, das in sprunghafter Munterkeit an und für sich ja einen durch höchste Originalität bezaubernden Eindruck hervorruft, doch mit dem vorhergehenden Trauermarsch in einer so schneidenden Weise contrastirt, dass uns die Einführung des erst Menuett gewesen, nun Scherzo gewordenen dritten Satzes in die Symphonie [...] als nicht so ganz ungefährlich und zu Zeiten für die Gesamtheit des cyclischen Werkes verhängnissvoll erscheinen will.⁵⁹

Diese Argumentation deckt sich genau mit Roeders Kritik am *Intermezzo* in Draesekes eigener Sonate. Sollte Roeders – möglicherweise auf mündlicher Überlieferung basierende – Mitteilung zutreffen, dass Draeseke die Einfügung des *Intermezzo* in seine Sonate später bedauert habe,⁶⁰ so wären seine kritischen Äußerungen über Beethovens Werke als indirekte Selbstkritik zu lesen – ganz in dem Sinne, dass ein Künstler, der sich über ein Werk eines Kollegen äußert, dies stets – bewusst oder unbewusst – aus der Perspektive

⁵⁶Bei Draesekes Identifikation mit Beethoven ist der Aspekt, dass beide unter Taubheit litten, nicht zu unterschätzen.

⁵⁷Draeseke, *Musikgeschichtliche Vorlesungen* (wie Anm. 36), S. 48.

⁵⁸Ebd., S. 36.

⁵⁹Ebd., S. 37.

⁶⁰Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 1 (wie Anm. 3), S. 177.

seines eigenen Schaffens tut. Dass Draeseke einerseits eine Rückwendung zu Beethoven für sich in Anspruch nahm, andererseits aber dessen satzübergreifende Werkdramaturgien kritisierte, muss nicht unbedingt als Widerspruch gesehen werden, verfolgte der Komponist doch – vor allem in der *Symphonia tragica* – offenkundig das Ziel, Beethovens Konzept zu korrigieren.⁶¹ Allerdings hat schon Roeder darauf aufmerksam gemacht, dass Draeseke auch und gerade in der *Tragica* „bewußt“ denselben „Verstoß gegen die Psychologie“ begangen habe wie in der Sonate, „indem er, auf der klassischen Form fußend, abermals ein Scherzo einschaltete.“⁶² Letztlich ist die Scherzo-Problematik ein plastisches Beispiel für die komplizierte, widersprüchliche Lage, in die Draeseke bei seinem Versuch geriet, „diese unsere jetzige Epoche zum musikalischen Ausdruck zu bringen“ – also eine aus der Sicht seiner Zeit logische satzübergreifende Dramaturgie zu gestalten – „bei möglichster Anlehnung an die klassischen Muster“.⁶³

Ein Vergleich der Sonate mit der (ihr in mancherlei Hinsicht wesensverwandten) *Symphonia tragica* macht indes auch den Wandel in Draesekes Schaffen deutlich. Beethoven bildet in beiden Werken einen wichtigen Bezugspunkt. Die Bezüge sind jedoch verschieden: Während Draeseke in der Symphonie zahlreiche Motive und satztechnische Topoi (Anfangsakkorde etc.) aus Beethovens Orchesterwerken mehr oder weniger direkt aufgriff, bewegen sich die Parallelen bei der Sonate (abgesehen von den Stilmerkmalen, die der Gattungstradition des Trauermarschs entstammen) weitgehend auf der abstrakteren Ebene der Formkonzeption (des Finales und der Satzfolge). In ihrer Thematik, Harmonik und klavieristischen Idiomatik hat Draesekes Sonate nur wenig mit Beethovens Gattungsbeiträgen gemeinsam, sondern steht Liszt viel näher. Insofern kann Draesekes eingangs erwähnte Selbsteinschätzung der Sonate als Werk einer „Übergangszeit“ hier bestätigt werden. Der individuelle Reiz des Werks beruht gerade auf der fragilen Balance von „neudeutschen“ Zügen (Idiomatik, Grundidee) und klassischen Formprinzipien.

Erscheint die Formkonzeption von Draesekes Op. 6 somit innerhalb seines Gesamtchaffens als Übergangsphänomen und im Licht des neudeutschen radikalen Fortschrittsprinzips womöglich gar als Rückschritt (durch den Bezug

⁶¹Siehe dazu den Beitrag von Arne Stollberg im vorliegenden Band.

⁶²Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 1 (wie Anm. 3), S. 177 f.

⁶³Draeseke, „Autobiographische Skizze“ (wie Anm. 6), S. 143.

auf Beethoven),⁶⁴ so bleibt doch zu betonen, dass sich aus der heutigen historischen Distanz ein anderes Bild ergibt. Blickt man auf das spätrömantische Werkrepertoire, so zeigen sich auffällige Parallelen: Etliche groß angelegte Sonaten und Symphonien der Jahrhundertwende beginnen mit einem langsamen Satz und verwenden die Sonatenform erst im Finale. Ein besonders markantes Beispiel liefert die Klaviersonate e-Moll op. 63 (1908) des französischen Komponisten Vincent d'Indy: Auch sie weist zwei monumentale Ecksätze auf, die beide mit demselben Einleitungsmotiv beginnen und ein heiteres, übermütiges Scherzo einrahmen; außerdem teilt sie mit Draesekes Sonate eine „per aspera ad astra“-Dramaturgie, die von einem tonal uneindeutigen Kopfsatz (G-Dur/e-Moll) zu einem Finale führt, in dem zu Beginn des Sonatensatzes der Durchbruch nach E-Dur erfolgt.⁶⁵ Ebenso deutlich ist die Parallele zu den Symphonien Gustav Mahlers, der bekanntlich eine Vorliebe für Trauermärsche als Ausgangspunkt einer monumentalen zyklischen Konzeption hegte (man denke an seine Zweite, Dritte und Fünfte Symphonie) und der ebenso wie der junge Draeseke bereit war, die tonale Einheit des Werks der poetischen Idee zu opfern.⁶⁶ Und noch Paul Hindemith eröffnete 1936 seine Erste Klaviersonate mit einem Trauermarsch. Aus dieser Langzeitperspektive wird erkennbar, dass Draeseke im Übergang von seiner neudeutschen Frühzeit zu seiner klassizistischen späteren Phase in Op. 6 ein Formkonzept erprobte, das erst 30 Jahre später von einer jüngeren Gene-

⁶⁴Draeseke äußerte bereits 1867 gegenüber Adolf Stern die Vermutung, dass seine „gezähmte oder vielmehr gemäßigte Richtung“ Liszt „fatal“ sei (zitiert bei Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 1 (wie Anm. 3), S. 190; vgl. auch S. 213). Indes sind diverse Äußerungen Liszts belegt, in denen dieser seine Hochschätzung von Draesekes Sonate ausdrückt; vgl. dazu Martella Gutiérrez-Denhoff, „Felix Draeseke und Franz Liszt. Biographie einer Beziehung“, in: *Draeseke und Liszt. Draesekes Liedschaffen. Tagungen 1987 und 1988 in Coburg*, hrsg. von Helga Lühning und Helmut Loos (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 2), Bad Honnef 1988, S. 3–21, hier S. 20.

⁶⁵D'Indy besuchte Liszt 1873 in Weimar und könnte dort Draesekes Sonate kennengelernt haben. Zu d'Indys Sonate siehe Giselher Schubert, „Vibrierende Gedanken“ und das ‚Katasterverfahren‘ der Analyse. Zu den Klaviersonaten von Dukas und d'Indy“, in: *Das musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hermann Danuser u. a., Laaber 1988, S. 619–634, sowie Stefan Keym, „Der Rahmen als Zentrum. Zur Bedeutung von langsamer Einleitung und Coda in Vincent d'Indys Instrumentalmusik“, in: *Pluralismus wider Willen? Stilistische Tendenzen in der Musik Vincent d'Indys*, hrsg. von dems. und Manuela Schwartz u. a., Hildesheim 2002, S. 149–155.

⁶⁶So führt etwa Mahlers Zweite Symphonie von c-Moll nach Es-Dur; bei der Dritten Symphonie führt der Kopfsatz von d-Moll nach F-Dur, während das Finale in D-Dur steht.

ration voll ausgeprägt wurde: ein Konzept mit klar voneinander getrennten, in ihrer Substanz und Dramaturgie gleichwohl eng aufeinander bezogenen und in ihrer Anlage und Abfolge sehr unkonventionellen Sätzen. In diesem Sinne erweist sich seine Sonate als die wahre „Zukunftsmusik“.

LUCIAN SCHIWIEZ

Die pianistische Faktur der Klavierwerke Felix Draeseke

„[...] und der Geist allein nimmt nicht ein.“

Mit diesem Aperçu deutete Robert Schumann 1835 in seiner Kritik von Carl Loewes *Grande Sonate élégique* f-Moll (op. 32)¹ auf eine Qualität hin, die nach seiner Meinung den ästhetischen Wert und damit auch die ‚Lebensfähigkeit‘ eines Klavierwerks mitbestimmte: eine Qualität, die Adolph von Henselt, der sich in seinen späteren Jahren intensiv der ihm nötig erscheinenden ‚verbessernden‘ Überarbeitung von Kompositionen für das Klavier von ‚Klassikern‘ sowie von damals zeitgenössischen Kollegen widmete, einmal „die Ausstattung“ nannte.²

Diese „Ausstattung“, das Spezifische des Klaviersatzes, seine quasi sekundäre Textur – im Unterschied zur primären im Sinne kompositorischer Substanz³ – soll hier, bezogen auf die entsprechenden Werke Felix Draesekes, in den Fokus der Betrachtung rücken. Nicht zuletzt im Hinblick auf die Aktivitäten der *Internationalen Draeseke-Gesellschaft*, die sich ja nicht nur um die Erforschung, sondern auch um die Propagierung der kompositorischen Hinterlassenschaft Draesekes bei Interpreten und Auditoren bemüht, erscheint das interessant. Denn, auch wenn die Belebung der Aufführung und Rezeption des Klaviermusikœuvres dieses Komponisten in der letzten Zeit bereits Früchte getragen hat, ist seine Kenntnisnahme im Konzertleben und in den Medien doch nach wie vor eher eine Sache eines kleinen Kreises von Enthusiasten und Spezialisten. Auch in den Klaviermusikführern bzw. historiographischen Gesamtdarstellungen zur Klaviermusik – Informationsmitteln, nach denen der an der retrospektiven Erweiterung des kanonisierten Repertoires Interessierte gewöhnlich zuerst greift – ist das betreffende Œuvre Draesekes allenfalls eine Marginalie.

¹ „Sonaten für Pianoforte“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 31 (1835), S. 127.

² Didi Loë (Hrsg.), *Adolf Henselt-Brevier*, Leipzig 1919, S. 2.

³ Vgl. Lucian Schiwietz, „Henselts Beethoven – oder: der Versuch, ein Genie zu verbessern“, in: *Adolph Henselt und der musikkulturelle Dialog zwischen dem westlichen und östlichen Europa im 19. Jahrhundert. Konferenzbericht Schwabach 25.–27. Oktober 2002*, hrsg. von Lucian Schiwietz in Zusammenarbeit mit der Internationalen Adolph-Henselt-Gesellschaft e. V. Schwabach (Edition IME, R. 1. Schriften, Bd. 14), Sinzig 2004, S. 175–201, hier S. 185.

Robert Schumann folgend, dass der ästhetische und haptisch-spielerische Reiz eines Klavierwerks nicht nur in seiner kompositorischen Substanz, sondern auch in seiner klavierspezifischen Klangwirkung, pianistischen Machart und nicht zuletzt in einer diesbezüglichen Eigenart, um nicht zu sagen ‚Originalität‘, begründet liegt, erscheint der Versuch, diese ‚Äußerlichkeiten‘ der betreffenden Werke Draesekes in den Blick zu nehmen, gerade was die Chancen einer Beförderung der Aufführung und Rezeption von Draesekes kompositorischem Œuvre angeht, aufschlussreich. Nicht zuletzt nämlich eignen sich Klavierwerke mit der ihnen eigenen Darstellungsmöglichkeit komplexer, volltönender musikalischer Texturen bei weitgehend unkomplizierten Ausführungsbedingungen – in der Regel ein kleiner Saal, ein Instrument, ein Spieler – besonders zur Präsentation von im kanonisierten Repertoire Vernachlässigtem.

Nicht unerheblich, insbesondere bezüglich äußerlicher Faktur von Werken für Klavier, ist sicherlich das Verhältnis ihrer Schöpfer zu diesem Instrument und dessen Spiel im Allgemeinen. Deshalb sei dieses Verhältnis im Falle Draesekes hier zunächst kurz skizziert.

Ersten Klavierunterricht erhielt Felix Draeseke 1840, als Fünfjähriger also, in Coburg von einem Herrn Immler, wahrscheinlich dem Kammermusiker Johann Christoph Immler, dann von einem nicht weiter identifizierten Herrn Fleischmann.⁴ In seinen *Autobiographischen Skizzen* teilte er später diesbezüglich mit: „Immler erster Unterricht, ich bin ungeschickt u. von geringer Fassungsgabe bei den Anfangsgründen, was aber bald zum Gegentheile [. . .]“.⁵ Offenbar entwickelte sich dabei der eigenschöpferische Drang, jedenfalls berichtete Draeseke für sein achttes Lebensjahr von der Komposition eines kleinen Marsches. Man kann annehmen, dass er während seiner Schulzeit am Coburger *Casimirianum* ab 1848 wahrscheinlich unter der Obhut von Johann Caspar Kummer seine pianistische Ausbildung fortsetzte. Am Konservatorium in Leipzig wurden dann Louis Plaidy und Ignaz Moscheles seine Lehrer im Fach Klavier, zumindest formal.⁶ Das Zeugnis, dass er 1855 bei seinem Weggang vom Konservatorium, das er wegen seiner ‚neu-deutschen Gesinnung‘ nicht länger besuchen mochte, erhielt, lässt erkennen, dass die pianistische Ausbildung an diesem Institut nicht zu seinen zentralen Interessen gehört hatte. So begutachtete Plaidy:

⁴Martella Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke. Chronik seines Lebens* (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 3), Bonn 1989, S. 10.

⁵Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr. Dresd. App. 1193. A. 1. Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke* (wie Anm. 4), S. 12.

⁶Ebd. S. 12 ff.

Herr Draeseke hat recht gute Fortschritte gemacht, würde aber jedenfalls Bedeutenderes leisten, ginge ihm nicht eine mehr durchgebildete Fertigkeit ab, die sich nur durch beharrliches Studium erwerben lässt, zu welchem sich aber Herr Draeseke nicht entschließen konnte.⁷

Ignaz Moscheles schrieb: „Herr Draeseke hat nur Anfangs kurze Zeit meine Klasse besucht und sich dann selbst dispensiert; über seine Fortschritte weiß ich daher nichts zu sagen.“⁸

Auch hinsichtlich seines engeren Kontaktes zum Liszt-Kreis nach 1858 ist auffällig, dass Draeseke, im Unterschied zu den meisten nach Weimar pilgernden Jüngern des verehrten Meisters, offenbar weniger daran interessiert war, von der pianistischen Kompetenz Liszts zu profitieren, als vielmehr, von ihm kompositorischen Rat zu erhalten. Dasselbe gilt wohl auch – sieht man von einer späteren Ausnahme ab – für seine Beziehung zu Hans von Bülow, einem der am meisten gefeierten Pianisten aus Liszts Umkreis und Widmungsträger von Draesekes großer Fantasie-Sonate op. 6. Bülow spielte diese Sonate – soweit bekannt – allerdings nie in einem Konzert. Auch nach seiner Leipziger Zeit scheint Draeseke also nicht sonderlich im engeren Sinn pianistisch interessiert gewesen zu sein, sondern er nutzte das Klavier eher als ein Hilfsmittel zur Komposition und schrieb einmal, dass er sich damals „durch den Klavierklang“ seiner kompositorischen Vorstellung „versicherte“.⁹

Intensivere Zuwendung zu diesem Instrument brachte erst seine Zeit in der Schweiz ab Oktober 1862 mit sich – und das eher zwangsläufig, und zwar durch die Notwendigkeit der Existenzsicherung durch ungeliebtes Klavierunterrichtgeben. Draeseke bemerkte diesbezüglich später lakonisch: „Sollte ich heute noch gezwungen sein, in der Schweiz Klavierstunden zu geben, wäre ich bereits seit vielen Jahren tot.“¹⁰ Er war damals offenbar genau in das Dilemma geraten, das ihm sein Vater bereits im ersten Leipziger Studienjahr, 1853, vor Augen gestellt hatte:

Was willst Du einmal als Musiker werden? [...] Klaviervirtuose, der umherirrt? Aber Du zweifelst selbst daran, ob Du je eine solche Virtuosität erringen werdest, die dazu notwendig ist. Bloßer Compositeur? Aber die Componisten, die nicht zugleich Virtuosen sind auf ihrem Instrumente, haben es doppelt schwer, ihre Sachen bekannt zu machen

⁷Erich Roeder, *Felix Draeseke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters*, 2 Bde., Dresden 1932, Berlin 1937, Bd. 1, S. 58 f.

⁸Ebd.

⁹Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke* (wie Anm. 4), S. 35.

¹⁰Ebd., S. 45.

[...]. Nur der bescheidene Musiklehrer ist noch übrig, der mit Sorgen nach Lehrstunden angelt und den ganzen Tag durch die Straßen rennt!¹¹

Ab November 1862 arbeitete Draeseke als Klavierlehrer in Yverdon, 1865 bis 1867 und 1869 bis 1875 unterrichtete er Klavierspiel, später zusätzlich auch Tonsatz, am Konservatorium in Lausanne, das Fach Klavier allerdings nur für ‚Degré moyen‘, also in der Mittelstufe. Im Sommer 1875 siedelte er, von Adolf Ruthardt dazu angeregt, nach Genf über. Der Versuch, sich dort als Pianist und Lehrer zu etablieren, scheiterte, was Draeseke in eine tiefe Depression stürzte und bewog nach Deutschland zurückzukehren. Ein Produkt dieser Depressionsphase sind die fünf Klavierstücke op. 14, *Dämmerungsträume* betitelt, Stücke mit engem biographischem Bezug also, wie schon zuvor die *Petite Histoire* op. 9. Letztere waren ein Ergebnis von Draesekes Verliebtheit in deren Widmungsträgerin, Louisa de Trey, wobei in der Lebensrealität ihres Schöpfers die *Incertitude*, wie das letzte Stück benannt ist, sich allerdings nicht – wie im musikalischen Diskurs – abschließend in den anfänglich bereits exponierten *Rêve de bonheur* wendete und Draesekes Liebe in diesem Fall unerwidert blieb. Die spärlichen Auftritte Draesekes als Pianist in der Schweizer Zeit – 1866 spielte er u. a. die Schubert'sche Wanderer-Fantasie in der Bearbeitung von Liszt in Morges und später in Genf u. a. seine eigene Fantasie über Boieldieus *La Dame blanche* op. 8 – sowie eine pianistische Studienphase bei Hans von Bülow während eines Aufenthalts in München 1868 stehen wohl mit der damaligen Notwendigkeit zusammen, sich als Pianist bemerkbar zu machen, um eine existenzsichernde Klavierschülerschar zu akquirieren.¹²

Die Notwendigkeit, Klavierunterricht zu erteilen, setzte sich bis in Draesekes erste Zeit in Dresden fort und verlor ihre Relevanz erst mit seiner Anstellung am dortigen Konservatorium als Tonsatz- und Kompositionslehrer als Nachfolger Franz Wüllners am 1. September 1884.¹³

Betrachtet man den Zeitrahmen der Komposition bzw. des Erscheinens des publizierten Œuvres Draesekes für Klavier, fällt auf, dass er im Wesentlichen mit dem der äußerlich erzwungen erscheinenden, intensiveren Beschäftigung seines Schöpfers mit diesem Instrument übereinstimmt. Der betreffende Zeitrahmen umfasst die Jahre 1862 bis 1888 mit 16 Werken bzw.

¹¹Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 1 (wie Anm. 7), S. 56.

¹²Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke* (wie Anm. 4), S. 45 ff.

¹³Ebd., S. 62 f.

Werkpaaren bzw. Werkzyklen.¹⁴ Das Œuvre Draesekes für Klavier ist also recht klein – und es ist auch hinsichtlich seiner Genres eng begrenzt. Für die Zeit bis 1868 enthält es Werke, die dem Konzertgebrauch dienen konnten, die Sonate op. 6, die Opernfantasie op. 8 und drei Walzerpaare (op. 3–5). Danach dominierte eindeutig – sieht man von drei Zyklen mit kontrapunktischen ‚Studien‘ (op. 15, op. 37, op. 42) ab – das Genre des ‚Morceau caractéristique‘, das sich eher dem Musizieren im bürgerlichen Salon oder im kleinbürgerlichen Wohnzimmer zuneigte. Die Mehrzahl dieser ‚Morceaux caractéristiques‘ ist mit programmatischen bzw. stimmungweisenden Titeln versehen, die ihren Schöpfer im Wesentlichen als eine ‚Nature triste‘ ausweisen. Diese Titel evozieren zumeist eine sentimentale Dekadenzstimmung und kreisen zum Teil in gegenseitiger Überlagerung und manchmal metaphorisch um die Themen Abschied (*Scheidende Sonne* op. 44, *Abschied ohne Ende* op. 21/3, *Rote Blätter fallen* op. 14/1, *Verweht* op. 14/2), Auflösung der Wirklichkeit (*Fata Morgana* op. 13, *Dämmerungsträume* op. 14), Schmerz, Sehnen und Unsicherheit (*Intercertitude* op. 9/3, *Linde Sehnsucht* op. 13/2, *Süße Melancholie* op. 13/8) und zeigen einen ausgeprägten Hang zur Rückwärtsgewandtheit (*Rückblicke* op. 43, *Immergrün* op. 14/3, *Was die Schwalbe sang* op. 21, *Schmerzlich Gedenken* op. 14/4, *Hold Gedenken* op. 13/1). Die gewählten Titel sind zum großen Teil auch alles andere als originär und deuten in ihrer bereits leicht „abgenutzten Begrifflichkeit“¹⁵ in die mentale Sphäre damaliger Popularkultur. Letzteres verdeutlicht sich, wenn man die aktuellen Möglichkeiten elektronischer Massendatenauswertung nutzt und einige besonders signifikante Titel in die Suchfunktion des Portals *Hofmeister XIX*¹⁶ eingibt. Die entsprechenden Rechercheergebnisse lassen den Verbreitungsgrad der Titel in der musikalischen Produktion zwischen 1829 und dem Kompositions- bzw. Publikationsdatum der betreffenden Werke Draesekes sowie zum Teil auch das ästhetische Niveau ihres ‚stimmungsgleichen Kongruenzbereichs‘ erkennen:

¹⁴Vgl. das Werkverzeichnis in: ebd., S. 183 ff.

¹⁵Vgl. Wolfgang Haendlers analogen Befund bezüglich der Textwahl Draesekes zur Liedvertonung: Wolfgang Haendler, „Felix Draesekes Biedermann-Vertonungen. Anmerkungen zur Hermeneutik des Trivialen“, in: *Draeseke und Liszt. Draesekes Liedschafften. Tagungen 1987 und 1988 in Coburg*, hrsg. von Helga Lühning und Helmut Loos (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 2), Bad Honnef 1988, S. 135–144, hier S. 139.

¹⁶*Hofmeister XIX* (Online-Datenbank der Einträge in den von Friedrich Hofmeister herausgegebenen *Monatsberichten* der Jahre 1829–1900), <www.hofmeister.rhul.ac.uk>, 10.6.2011.

„Rêve de bonheur“ [„Glückstraum“, Felix Draeseke op. 9/1, 1868]

24 Treffer, davon vor 1868 (Klaviermusik):

Spaeth, A[ndré], Der Traum von Glück. (Le Rêve de Bonheur.), 1838.

Schubert, C[amille] [Pseud. von Camille Philipp], Le Rêve de Bonheur. Valses élégantes, op. 160, 1852.

Ascher, J[oseph], Rêve de Bonheur. Idylle, op. 29, 1854.

Weber, Jean, Un Rêve de Bonheur. Polka de Concert, 1854.

Marmortel [Antoine François], Le Rêve de Bonheur, 1855.

In: Goldbeck, R[obert], Aquarelles. 12 Pensées musicales, op. 18, 1856.

Saligny, C[lara], Un Rêve de bonheur. Morceau de Salon, op. 4, 1866.

„Fata morgana“ [Felix Draeseke op. 13, 1877]

39 Treffer, davon vor 1877 (Klaviermusik):

Willmers (Rod) [Wilmers, Rudolf], Fata Morgana. Nocturne romantique, op. 40, 1847.

Gressler, F[rantz] A[lbert], Fata morgana. National-Favoriten der 6 europäischen Hauptnationen, in frei variirter Manier, die charakteristischen. Musikformen einer jeden Nation darstellend, mit Applicatur, op. 17, 1847.

Wollenhaupt, H[ermann] A[dolph], Fata Morgana. Mazourka fantastique, op. 61, 1862.

Harmston, J[ohn] W[illiam], Fata Morgana. Morceau de Salon, 1871.

In: Thern, Carl, Landleben. Acht Characterstücke, op. 38, 1872.

Schultz, Michael, Fata Morgana. Polka f. Pfte, 1876.

„Immergrün“ [Felix Draeseke op. 14/3, 1876–7]

115 Treffer (Salonmusik/Tanzmusik/Lieder), davon vor 1877 (Klaviermusik):

In: Büchner, E[mil], Blumen-Leben (Vie des Fleurs). Fantasiestücke, op. 11, 1852.

In: Brauer, F. W. [Friedrich Wilhelm ?], Skizzen. Kurze Klavierstücke, op. 6, 1857.

In: Spindler, F[ritz], Immergrün. 3 Stücke, op. 76, 1864.

In: Hummel (Joh. E.), Klavier-Werke zu 4 Hdn. Wien, Ludewig & S.: Op. 98, 1873.

In: Feyhl, Joh[annes], Salonkompositionen f. Pfte. Leipzig, Rothe: Op. 57, 1877.

„Sternennacht“ [Felix Draeseke op. 14/5, 1876–7]

86 Treffer (*Lieder/Salonmusik*), davon vor 1877 (*Klaviermusik*):

In: Pätzold, H[ermann], Nachklänge. 6 charakteristische Klavierstücke, op. 5, 1861.

Hoffmann, Ludwig, In heller Sternennacht. Fantasiestück, op. 7, 1866.

In: Speidel, W[ilhelm], 3 charakteristische Klavierstücke, op. 34, 1868.

Grammann, Carl, Acht Tonbilder f. Pfte. op. 22, 1874.

In: Leitert, G[eorg],¹⁷ Strahlen u. Schatten (Rayons et ombres). Vier Clavierstücke, op. 31, 1875.

Daneben bediente sich Draeseke aber auch einiger ausgesprochen gehobenenbildungsbürgerlicher Winke in der Betitelung, die ohne Kenntnis ihrer Intertextualität rätselhaft bleiben und eine solide Kenntnis des literarischen Werks Johann Wolfgang von Goethes voraussetzen. So spielt der Titel *Feuchte Schwingen* op. 13 Nr. 3 auf Goethes Gedicht *Suleika* aus dem *Westöstlichen Diwan* an: „Ach, um deine feuchten Schwingen, / West, wie sehr ich dich beneide: / Denn du kannst ihm Kunde bringen, / Was ich in der Trennung leide! [...]“. Ebenso verweist *Buch des Unmuts* op. 13 Nr. 6 auf Goethes *Westöstlichen Diwan*. Das Gedicht selben Titels beginnt dort mit den Versen: „Wo hast du das genommen? / Wie kommt es zu dir kommen? / Wie aus dem Lebensplunder / Erwarbst du diesen Zunder [...]“. Die literarische Anleihe aus dem *Westöstlichen Diwan* ist hier durchaus plausibel, versuchte Draeseke doch in seinem Opus 13, dem Zyklus *Fata Morgana*, die Ghasel, eine Liedform aus dem südasiatischen Raum, musikalisch nachzugestalten. (Siehe Anhang 1).

Möglicherweise wollte Draeseke auch mit dem Titel *Nur ein Ton* (op. 43/3) auf die erste Szene im zweiten Akt von Goethes Lustspiel *Die Mitschuldigen* (2. Fassung von 1769) verweisen, in dem es heißt: „Ich glaube nichts, und kann das wohl begreifen, / Ein Mann ist immer mehr als Herrchen, die nur pfeifen. / Der allersüßte Ton, den auch der Schäfer hat, / Es ist doch nur ein Ton, und der wird endlich matt.“

Was die pianistischen Faktur der Werke aus der Zeit bis 1868 betrifft, also der Werke, die Draeseke wohl auch zum Konzertgebrauch komponiert hatte, sind die eingesetzten pianistischen Mittel durchaus auf der Höhe ihrer Zeit,

¹⁷Georg Leitert war als Pianist einer der wenigen Interpreten, die Draesekes Sonate op. 6 öffentlich spielten, allerdings mit allenfalls mäßigem Erfolg (so im September 1871). Siehe: Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 1 (wie Anm. 7), S. 219 f.

allerdings im Rahmen des damals Konventionellen, manchmal auch Trivialen. Die Fantasie op. 8 zeigt noch kleine Relikte der Passagenvirtuosität der brillanten Schule vor ca. 1835, die u. a. Liszt bis in die Werke seiner mittleren Zeit integrierte (siehe Anhang 2). In deutlichem Bemühen um einen klangvollen Satz nutze Draeseke in seiner Opernfantasie aber überwiegend eine auf akkordischen Strukturen basierte Spielfiguration. Als Orientierungsmuster drängen sich bezüglich dieses Werks die Opernfantasien Sigismund Thalbergs auf, welche die von Draeseke eingesetzten pianistischen Mittel ausgiebig präfigurierten. Solche Mittel sind: Das Einbetten des thematisch relevanten Melos in die Mittellage des Klaviersatzes – die sogenannte Thalberg'sche Daumenmelodie – (siehe Anhang 3), zum Teil kombiniert mit dem Übergreifen der Hände (siehe Anhang 4), Oberstimmenmelos, kombiniert mit sich beschleunigender Durchgangsfiguration (siehe Anhang 5), Terzparallelen in beiden Händen (siehe Anhang 6), Repetitionen (siehe Anhang 7), vereinfachte Doppelgrifftriller bzw. Tremolo, zum Teil mit Füllton (siehe Anhang 8), nachschlagende Füllakkorde, zum Teil mit Übergreifen der Hände (siehe Anhang 9), Steigerungsphasen mit Orgelpunkt und Überlagerung duolischer und triolischer Figuration (siehe Anhang 10), hier mit ‚Alla Gondola‘-Effekt. Durchaus entsprechenden Werken Thalbergs analog ist das diskursive Einbeziehen ‚athematischen Spielgeplänkels‘ auf der Basis einfacher Kadenzstrukturen (siehe Anhang 11) sowie ‚ermüdender Längen‘ durch strukturelle Perpetuierung bei minimaler thematischer Substanz (siehe Anhang 12).

Zweifelsohne bewegte sich Draeseke mit seiner Sonate op. 6, was den ästhetischen Anspruch betrifft, in einer mit dieser Opernfantasie unvergleichbar höheren Kategorie. Zu Recht wurde dieses Werk mit seinem Klangspektrum zwischen bombastischer, zum Teil aphoristischer Pathetik und lyrischer Introvertiertheit sowie harmonischer Raffinesse in die direkte Nachfolge von Liszts h-Moll-Sonate gestellt. Von cis-Moll ausgehend umrahmt es zusammen mit den b-Moll-Sonaten von Rudolf Viöle (op. 1) und Julius Reubke gleichsam auch tonikal das idolisierte Liszt'sche Vorbild, auch wenn es letztendlich formal einen anderen Weg beschritt. Hinsichtlich der eingesetzten pianistischen Mittel unterscheidet es sich jedoch nicht wesentlich von denen in der Fantasie op. 8, zumindest was seine bombastischen Teile betrifft. Die akkordischen Ballungen bleiben im Griffrahmen der Oktave und werden lediglich zur Akzentuierung oder Basierung eines erweiterten Klangraums durch Vorschlagen mit Haltepedal überschritten (siehe Anhang 13). Draeseke folgte damit – wie weitgehend auch Liszt – nicht der von Thalberg vor-

angetriebenen, von Chopin gelegentlich genutzten und bei Henselt zur personaltypischen Manier gewordenen Erweiterung der Spannweite der Hände über die Oktave hinaus. Im später hinzugefügten Mittelsatz und im Finale ist eher eine Regression zu bereits überholten Fakturmustern zu verzeichnen. Möglicherweise – wie Walter Georgii mutmaßte¹⁸ – angeregt durch die von Hector Berlioz vollzogene Integration des Walzers in den großen symphonisch-programmatischen Diskurs (*Symphonie fantastique* op. 14/2. Satz: *Un Bal*), setzte Draeseke eine *Valse-Scherzo* in die Mitte seiner Sonate und kontrastierte damit auch die akkordische Bombastik des ‚fantasierend‘ gestalteten Kopfsatzes durch die Schlankheit eines chopinesken Salontons – bezüglich der Grellheit des Effekts allerdings durchaus ‚neudeutsch‘.

Auch das Finale erinnert bis zur Reprise der Introduction des Ganzen mit seiner akademisch-gleichmäßigen Figuration und mechanistischen Etüdenartigkeit (siehe Anhang 14) eher an die Setzweise von Mendelssohn und Moscheles als an die Errungenschaften einer damals innovativen Pianistik, auch wenn die Gleichförmigkeit zum Teil in Verbindung mit der Statik eines Orgelpunkts als Träger einer Steigerung fungiert (siehe Anhang 15).

In der vom Genre des ‚Morceau caractéristique‘ dominierten Phase der Klavierkomposition Draesekes nach 1868 finden die erprobten pianistischen Mittel in bescheidenerer, zum Teil auch in stereotyper Weise Verwendung. Möglicherweise trug Draeseke damit bewusst der ästhetisch-mental Disposition und den pianistischen Fähigkeiten der Zielgruppe, an die sich die betreffenden Kompositionen richtete, Rechnung. Stereotype des Wohlklangs innerhalb der pianistischen Faktur, wie die Daumenmelodie mit akkordischen Nachschlägen, zum Teil im Dialog zum Oberstimmenmelos gesetzt, sowie Melos in Terzen und Sexten finden reichlich Verwendung (siehe Anhang 16 und 17). Sextenkaskaden dienen auch der Illustration von ‚poetischem Gehalt‘, wie in Opus 14 Nr. 1, wo sie die ‚fallenden Blätter‘ repräsentieren (siehe Anhang 18), oder Terzparallelen zur Darstellung von ‚fernem Hörnerklang‘, wie in *Heimfahrt* op. 43 Nr. 4 (siehe Anhang 19). Ganz in Übereinstimmung mit der großen Schnittmenge des Genres ‚Morceau caractéristique‘ mit dem Typus des ‚Liedes ohne Worte‘ ist das Gestaltungsmuster des melodischen Rahmensatzes mit nachschlagenden Füllakkorden, letztere zum Teil figurativ modifiziert, das häufigste. Insofern ist auf dieses Genre durchaus auch Thomas Röders Befund bezüglich des Klaviersatzes in Felix Draesekes Lie-

¹⁸Walter Georgii, *Klaviermusik. Geschichte der Musik für Klavier zu zwei Händen von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Zürich-Freiburg i. Br. 1950, S. 402.

dern mit Vokalstimme übertragbar: „Was [...] die Ebene des Klaviersatzes betrifft, so droht [...] der überwiegend konventionelle Habitus manche Feinheit zu überdecken.“¹⁹ Bezeichnend ist es auch, dass in Draesekes Charakterstück-Phase das pompös illustrative Element des Glockengeläuts, das in der Coda des 1. Satzes der Sonate op. 6 exponiert wurde (siehe Anhang 20), analog zur Rahmenform und deren mentaler Verortung, im ersten Stück des Zyklus *Dämmerungsträume* op. 14 zum „Abendglöcklein beim Eremiten an der Waldlichtung“ – wie Walter Niemann es formulierte²⁰ – schrumpfte (siehe Anhang 21). Niemanns Assoziation, die auf Ludwig Richters Gemälde *Abendandacht* von 1842 rekurriert, ist sehr treffend, fügt sie sich doch zu dem biedermeierlichen ‚Volkston‘ mancher Stimmungsbilder Draesekes, der nicht zuletzt durch die Bescheidung der pianistischen Faktur auf die enge Akkordlage hervorgerufen wird (siehe Anhang 22).

Wird man insbesondere bezüglich der Phase in Draesekes Schaffen für Klavier nach 1868 das vorher zitierte Urteil Thomas Röders zum Liedschaffen dieses Komponisten übertragen müssen, so erscheint dennoch einiges dieser Klavierwerke einer Beachtung wert. Wegen der aparten Formungsidee der Ghasel, die im Rahmen der Klaviermusik wohl lediglich von Ferdinand Hiller mit seinen Opera 54 (1854), 81 (1860) und 130 Nr. 5 (1867) vorweggenommen wurde, und der durchgängig dezent-polyphonen Gestaltung betrifft dieses insbesondere den Laura Rappoldi-Kahre gewidmeten Zyklus *Fata Morgana* op. 13 sowie die noch ‚neudeutschen Geist atmenden‘ Stücke *Traum im Elfenhain* aus *Was die Schwalbe sang* op. 21 und *Sternennacht* aus *Dämmerungsträume* op. 14.

¹⁹Thomas Röder, „Zum Klaviersatz in Felix Draesekes Liedern“, in: Lühning/Loos (Hrsg.), *Draeseke und Liszt. Draesekes Liedschaffen* (wie Anm. 15), S. 171–182, hier S. 178.

²⁰Walter Niemann, *Die Musik der Gegenwart und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen*, Berlin 1913, S. 17.

Anhänge

Als der Componist es unternahm die poetische Form der Ghasale, bei welcher bekanntlich derselbe Reim im ersten, zweiten, vierten, sechsten und jedem weiteren zweiten Verse wiederkehrt, — in's Musicalische zu übertragen, drängte sich ihm die Ueberzeugung auf, dass es erspriesslich sein werde, das vollständige Thema und nicht blos den Schlusssatz desselben zu repetiren, durch Anwendung harmonischer und modulatorischer Mittel dasselbe aber jedesmal so zu verändern, dass seine Wiederkehr reizvoll wirken könne und die nothwendigen Zwischensätze so zu gestalten, dass sie jener Wiederkehr in Jeder Art förderlich sich erwiesen.

Das Schema, nach welchem ungefähr die vorliegenden Stücke construiert sind, (*freiere Gestaltungen finden sich hauptsächlich in N^o 3, 6 und 9*) — würde sich auf folgende Weise darstellen lassen:

Thema (*zweitartig*) in der Haupttonart.
 Thema (*andere harmonisirt*).
 Zwischensatz (*gewöhnlich auch zweitartig*).
 Thema (*in der Dominante*).
 Zweiter Zwischensatz.
 Thema in anderer Tonart.
 Dritter Zwischensatz.
 Thema in anderer Tonart.
 Vierter Zwischensatz.
 Thema in der Unterdominante.
 Fünfter Zwischensatz.
 Thema in der Haupttonart.
 Coda (*nur in einigen Fällen*).

Anhang 1: Fata Morgana / EIN GHASELENKRANZ / für / Pianoforte / componirt von / FELIX DRAESEKE. / Op. 13. [...] / ED. BOTE & G. BOCK, Berlin / [...] / [VN:] 12046, S. 1, Vorwort

Musical score for Anhang 2, showing two systems of piano music. The first system includes dynamics like *sf*, *p*, *pp*, and *p*, and a tempo marking **Più mosso.** The second system includes dynamics like *sf*, *espress.*, and *pp con delicat.*, along with a '3' marking.

Anhang 2: GRANDE FANTASIE / sur des motifs de l'Opera / La Dame blanche de BOIELDIEU / par / FELIX DRAESEKE / OP. 8 / [...] / Pest, ROZSAVÖLGYI & Co/ [VN:] 1636, S. 13, Akkolade 1 u. 2

Musical score for Anhang 3, showing two systems of piano music. The first system includes tempo markings *à tempo* and *riten.*, and dynamics *mf espress.* The second system includes tempo markings *à tempo* and *riten.*, and dynamics *ff riten.* and *pp*.

Anhang 3: GRANDE FANTASIE (wie Anhang 2), S. 4, Akkolade 1 u. 2

Allegretto con moto.

The musical score is for a piano accompaniment. It is in 3/4 time and G major. The tempo is **Allegretto con moto.** The score is divided into two systems. The first system has a treble and bass staff. The treble staff begins with *molto ritard.* and *Adagio.* markings. The bass staff has *mf espress.* and *il canto ben marcato* markings. The second system continues with *legg.* and *sosten.* markings in both staves. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*.

Anhang 4: GRANDE FANTAISIE (wie Anhang 2), S. 4, Akkolade 4 u. 5

The image displays five systems of musical notation for a piano and voice. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The systems are as follows:

- System 1:** Features the vocal line with the instruction *il canto ben marcato* and the piano accompaniment with *p dolce*. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment.
- System 2:** Continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part shows some dynamic variation.
- System 3:** The vocal line is marked *riten.* and *à tempo poco più mosso*. The piano part has *f legg.* and *il canto marcato*. The piano accompaniment becomes more active with sixteenth-note patterns.
- System 4:** Continues the sixteenth-note piano accompaniment and the vocal line.
- System 5:** The piano part is marked *p* and *f espress. riten.*. The vocal line concludes with *riten. molto*. The piano accompaniment features a more complex, rhythmic pattern.

Anhang 5: GRANDE FANTASIE (wie Anhang 2), S. 5

p
f
più vivace
f
f
sempre accelerando
mf ma agitato

Anhang 6: GRANDE FANTASIE (wie Anhang 2), S. 3, Akkolade 1 u. 2

pp
p con grazia

Anhang 7: GRANDE FANTASIE (wie Anhang 2), S. 8, Akkolade 1

The image displays five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system features a melodic line in the treble with dynamics *mf dolce*, *agitato*, and *f*, and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system is marked *ff pomposo canto mare.* and features a dense, repetitive chordal texture in the treble. The third system is marked *sempre ff* and continues the dense texture. The fourth system also features the dense texture. The fifth system concludes with a melodic flourish in the treble and a final chord in the bass, both marked *ff*. The piece is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Anhang 8: GRANDE FANTASIE (wie Anhang 2), S. 19

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system is written for a grand staff, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The first system is marked *pomposo* and *ff*. The second system is marked *ff pomposo*. The third system is marked *ff brillante*. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *ff* and *ff brillante*.

Anhang 9: GRANDE FANTAISIE (wie Anhang 2), S. 20, Akkolade 1-3

Piú mosso.

sf dolce tragg.

sf dolce

pp simile

poco agitato

p

Anhang 10: GRANDE FANTASIE (wie Anhang 2), S. 22, Akkolade 5 und S. 23, Akkolade 1

The image displays five systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation is highly detailed, featuring complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. Performance markings are present throughout the score:

- The first system shows a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and chords.
- The second system continues the complex rhythmic pattern, with a fermata over the final measure.
- The third system begins with the marking *ff brillante* and *canto marc.* (canto marcato).
- The fourth system begins with the marking *la melodia marc.* (la melodia marcato) and *ff*.
- The fifth system begins with the marking *ff brillante*.

Anhang 11: GRANDE FANTAISIE (wie Anhang 2), S. 9

or **Più mosso.**

sf *espress.*

pp con delicat.

espress. *sfpp espress.*

pp delicat.

ritard.

Anhang 12: GRANDE FANTASIE (wie Anhang 2), S. 13, Akkolade 2-5



Anhang 13: SONATE / FÜR KLAVIER / VON / FELIX DRAESEKE / OP. 6 /
[...] ROZSAVÖLGYI & CO / [...] / BUDAPEST UND LEIPZIG /
[...] [VN:] N. G. 1577, S. 6, Akkolade 5

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of music. Each system is written in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features a variety of textures and dynamics, including:

- System 1:** Treble clef with eighth-note patterns and chords. Bass clef with chords and a melodic line. Markings: *Sbassa...*
- System 2:** Treble clef with chords. Bass clef with a melodic line. Markings: *frisol.*, *Sbassa...*
- System 3:** Treble clef with chords. Bass clef with a dense, rhythmic accompaniment. Markings: *f*, *ff*, *pplegg.*
- System 4:** Treble clef with chords. Bass clef with a dense, rhythmic accompaniment.
- System 5:** Treble clef with chords. Bass clef with a dense, rhythmic accompaniment. Markings: *ff*, *ff*
- System 6:** Treble clef with chords. Bass clef with a dense, rhythmic accompaniment. Markings: *pp*, *ritenuto*

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The score includes various dynamics and markings:

- System 1:** Starts with *mf espress.* and *m.g.* (mezzo-gioco). The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment.
- System 2:** Continues the melodic development in the right hand, with *f* (forte) dynamics in the bass line.
- System 3:** Features a *p* (piano) dynamic in the right hand, with a more active bass line.
- System 4:** Shows a return to *f* dynamics in the right hand, with *m.g.* markings.
- System 5:** Includes the marking *martellato* (hammered), indicating a staccato or percussive style in the right hand.
- System 6:** Concludes with *ff risol.* (fortissimo risoluto), indicating a powerful, decisive ending.

Ruhe am Strom.

Andante tranquillo. *lentissimo*
movendo la melodia

The musical score for 'Ruhe am Strom' is presented in five systems. The first system begins with the tempo and mood markings: 'Andante tranquillo.' and 'lentissimo' above the staff, and 'movendo la melodia' below it. The first system also includes dynamic markings 'pp' and 'p molto espr.'. The second system continues the piece with various rhythmic patterns. The third system features a 'p dolciss.' marking. The fourth system includes 'pp' and 'p dolciss.' markings. The fifth system concludes with 'pp' and 'p dolciss.' markings. The score is written for piano and bass clef staves.

Anhang 16: Rückblicke / Fünf / lyrische Stücke / für / Pianoforte / von / FELIX DRAESEKE. / OP. 43 [...] / LEIPZIG, FR: KISTNER. / [...] / [VN:] 7167, Ruhe am Strom, S. 8

2

PETITE HISTOIRE.

I. REVE DE BONHEUR.

Larghetto. Felix Draeseke Op.9.

p *f* *molto espressivo il canto ben marc.*
sempre Pedale

a tempo
poco riten *p molto*
pp

espr. il canto marc.

Anhang 17: PETITE / HISTOIRE / TROIS MORCEAUX CARACTÉRISTIQUES / pour le PIANO par / FELIX DRAESEKE. OP. 9. / [...] / ROZSAVÖLGYI ÉS TÁRSA, [VN:] 1634, Rêve de Bonheur, S. 2



Anhang 18: Dämmerungsträume. / Fünf / Klavierstücke / komponiert / von / FELIX DRAESEKE. / Op. 14 [...] / ED. BOTE & G. BOCK, BERLIN [...], [VN:] 12047, Rothe Blätter fallen, S. 2, Akkolade 4, Takt 1–4

un poco rallent. *a tempo, tranquillo* (*wie ferne Hörnerklänge*)

pp *una corda* *pp*

poco a poco rallent.

Anhang 19: Rückblicke Fünf / lyrische Stücke / für / Pianoforte / von / FELIX
 DRAESEKE. / OP. 43 [...] / LEIPZIG, FR: KISTNER. / [...] / [VN:]
 7167, Heimfahrt, S. 15, Akkolade 3-6

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a *tratt.* marking and a *pp* dynamic. The second system features a *p* dynamic and the instruction *pindciso quasi scampanata* with a *cresc.* marking. The third system starts with a *f* dynamic and a *cresc.* marking. The fourth system includes a *trillo.* marking, a *ff* dynamic, a *cresc.* marking, a *martellato* instruction, and a *grandioso* marking. The fifth system contains a *f* dynamic, a *m. d.* marking, a *sp* dynamic, a *p* dynamic, and a *pp* dynamic, along with *ten.* markings. The score is rich in texture, with complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Anhang 20: SONATE / FÜR KLAVIER (wie Anhang 13), S. 13

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The music is characterized by flowing, arpeggiated patterns in the right hand and a steady, rhythmic accompaniment in the left hand. Performance instructions include *una corda* (one string), *p* (piano), and *poco ritard.* (slightly ritardando). The second system continues the piece, with the right hand playing more complex, textured passages. Instructions here include *più ritard.* (more ritardando), *tre corde* (three strings), and *p marc.* (piano, marcato). The score concludes with a double bar line and a fermata over the final notes. The number 12017 is printed at the bottom center of the page.

Anhang 21: Dämmerungsträume (wie Anhang 18), S. 3, Akkolade 5 u. 6

2

DÄMMERUNGSTRÄUME.**Nº 1. Rothe Blätter fallen.**Andantino espressivo,
semplice

Felix Draeseke.

Klavier.

The musical score is presented in three systems. The first system begins with the tempo and mood markings "Andantino espressivo, *semplice*" and the dynamic marking "pp". The second system features dynamic markings "p" and "f", along with the instruction "marc.". The third system includes the instruction "semplice" and a dynamic marking "p". The score is written for piano with treble and bass staves.

Anhang 22: Dämmerungsträume (wie Anhang 18), S. 2, Akkolade 1-3

ARNE STOLLBERG

„... in pietätvoller Anlehnung an die grossen früheren Meister“ – Felix Draesekes *Symphonia tragica* als Dialog mit der Musikgeschichte¹

I

Er sei früher ein Löwe gewesen, nun aber ein Kaninchen geworden – dieses ‚zoologische‘ Urteil soll Franz Liszt über Felix Draeseke gefällt haben,² um damit zu illustrieren, was sich in der trockeneren Diktion Walter Niemanns als Wechsel „vom neudeutschen Ideal zum klassizistischen“ darstellt, als ein Wechsel, für den gerade die 1888 uraufgeführte *Symphonia tragica* das „entscheidende Werk“ bilde.³ Tatsächlich war Draeseke in jungen Jahren, bezeichnenderweise unter dem Spitznamen „der Recke“,⁴ ein geradezu fanatischer Parteigänger Liszts und der ‚Neudeutschen Schule‘ gewesen, hatte sich publizistisch für Liszts symphonische Dichtungen eingesetzt und genoss unumstritten den Ruf, zur „äußerste[n] Linke[n]“ der Bewegung zu gehören,⁵ zu jenen ‚Neudeutschen‘ also, die „die roteste der roten Fahnen“ schwangen.⁶ Doch anlässlich der Tonkünstler-Versammlung 1861 in Weimar,

¹Der vorliegende Beitrag basiert zu großen Teilen auf einem Kapitel der noch unveröffentlichten Habilitationsschrift des Verfassers: *Klangdramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Universität Bern 2010 (Druck in Vorbereitung).

²Vgl. Martella Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke. Chronik seines Lebens* (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 3), Bonn 1989, S. 96; Erich Roeder, *Felix Draeseke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters*, 2 Bde., Dresden 1932, Berlin 1937, Bd. 1, S. 214.

³Walter Niemann, *Die Musik der Gegenwart und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen*, 5. bis 8., reich vermehrte und sorgfältig durchgesehene Auflage, Berlin-Leipzig 1918, S. 58.

⁴Brief Franz Liszts an Richard Wagner vom 22. August 1859, in: Franz Liszt / Richard Wagner, *Briefwechsel*, hrsg. und eingeleitet von Hanjo Kesting, Frankfurt a. M. 1988, S. 628.

⁵Brief Hans von Bülow an Louis Köhler vom 21. August 1861, in: Hans von Bülow, *Briefe*, Bd. 3: 1855–1864, hrsg. von Marie von Bülow (Briefe und Schriften 4), Leipzig 1898, S. 412.

⁶La Mara [Marie Lipsius], *Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals*, 2 Bde., Leipzig 1917, Bd. 1, S. 276.

die das Ende von Liszts dortiger Tätigkeit markierte, kam es auch zu einer Peripetie im Lebensweg Draesekes, und dies gleich auf doppelte Weise. Einmal wurde die von ihm dirigierte Aufführung seines im ‚neudeutschen‘ Stil komponierten *Germania-Marsches* zum veritablen Skandal, mit so weit ausstrahlender Wirkung, dass Draeseke – wie er selbst berichtet – „als Schrecken der Menschheit“ und „besonders gefährliche Bestie“ hingestellt wurde, um „über die Schule [Liszts] en bloc ein grosses Verdammungsurteil zu fällen“.⁷ Vor allem aber kündigte sich in einem Festvortrag mit dem Titel *Die sogenannte Zukunftsmusik und ihre Gegner*, den Draeseke am 8. August vor der Tonkünstler-Versammlung zu halten hatte, bereits jene „Reaktion [...] nicht nach vorwärts, sondern nach rückwärts“ an,⁸ die für die weitere Laufbahn des Komponisten bestimmend werden und ihn, den einstigen ‚Recken‘ und „ultraradikalen“ Exponenten der musikalischen Avantgarde,⁹ am Ende seines Lebens zum Inbegriff verstaubter Traditionshörigkeit machen sollte. Nach einem flammenden Plädoyer für die ‚Zukunftsmusik‘ und entsprechenden verbalen Breitseiten gegen deren Kontrahenten schloss Draeseke den besagten Vortrag nämlich mit einer Volte ab, die seine eigene künstlerische Entwicklung unter neue, durchaus überraschende Vorzeichen stellte:

Während die älteren Meister aus der starren Regel heraus zur fessellosen Freiheit strebten, ihre künstlerische Thätigkeit mit der Theorie im Kampfe lag und einen oppositionellen Charakter trug, wird die Aufgabe der freigewordenen Kunst in dem Streben nach weiser Selbstbeschränkung zu suchen sein, als eine conservative sich zu offenbaren haben. Alles thun können, muß den Künstlern freilich unbenommen bleiben, eine feine Geschmacksbildung aber mit um so größerer Strenge von ihnen gefordert werden, damit die Freiheit nicht in Willkür umschlage, die für so manche Aufgaben erforderliche Einfachheit und Keuschheit der Empfindung nicht verloren gehe.¹⁰

⁷Felix Draeseke, *Lebenserinnerungen*, hrsg. von Hermann Stephani. Typoskript. Stadtarchiv Coburg: Stadtbücherei, Coburgica Nr. XI, 30. Zitiert nach Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke* (wie Anm. 2), S. 39.

⁸Rudolf Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München ²1912, S. 151.

⁹Brief Felix Draesekes an Adolf Stern aus dem Jahr 1867, in: Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 1 (wie Anm. 2), S. 213.

¹⁰Felix Draeseke, „Die sogenannte Zukunftsmusik und ihre Gegner. Ein Vortrag, gehalten am 8. August zu Weimar“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 55 (1861), S. 69–73 und 77–80. Nachdruck in: ders., *Schriften 1855–1861*, hrsg. von Martella Gutiérrez-Denhoff und Helmut Loos (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 1), Bad Honnef 1987, S. 315–334, hier S. 332.

Zwischen 1862 und 1876, während des freiwillig gewählten ‚Exils‘ in der französischsprachigen Schweiz mit wechselnden Wohnorten in Vevey, Yverdon, Lausanne und Genf, schälte sich die hier skizzierte Position Draesekes im Spannungsfeld von ‚neudeutscher‘ und ‚klassizistischer‘ Ästhetik immer klarer heraus, möglicherweise auch als Folge des provinziellen Schweizer Musiklebens – ein Zusammenhang, den der Komponist selbst angedeutet hat:

Für unsere Zukunftsmusik war im Waadtland absolut nichts zu hoffen; man hatte gerade genug zu tun, unsere klassische Musik zu verteidigen, und so erklärt es sich wohl, wenn ich dieser wieder näher kam und durch einzelne Stücke, wie z. B. die ersten Sätze meiner G- und F-Dur-Symphonie, frühere Freunde in vielleicht unliebsamer Weise überraschte.¹¹

Eine an den Partituren deutlich ablesbare und schon von den Zeitgenossen (hier von Peter Cornelius) diagnostizierte Tatsache ist jedenfalls, dass Draeseke spätestens mit der 1872 vollendeten G-Dur-Symphonie op. 12 in eine „zweite Periode“ eintrat,¹² die unter das Schlagwort des ‚Klassischen‘ oder ‚Klassizistischen‘ zu fallen schien, für den Komponisten aber genau dasjenige brachte, was er in seiner Weimarer Rede bereits angekündigt oder gefordert hatte: eine Synthese der von den ‚Neudeutschen‘ eroberten Freiheit auf allen Gebieten des Tonsatzes mit dem strengeren Formvokabular ‚absoluter‘ Instrumentalmusik „bei möglichster Anlehnung an die klassischen Muster“.¹³

Als Kind meiner Zeit und ausgerüstet mit ihren Mitteln, wollte ich ihren Inhalt musikalisch aussprechen, aber in pietätvoller Anlehnung an die grossen früheren Meister. Ihre grossen Errungenschaften sollten hoch und wert gehalten werden und neben ihnen die der sogenannten Zukunftsmusik. Was diese uns an neuem Stoff und neuen Mitteln zugeführt hatte, wollte ich versuchen, der Musikwelt in klassischer Form darzubieten. [...] Hätten viele deutsche Musiker nach diesen Grundsätzen weiter geschaffen, so wäre eine gesunde Entwicklung der Zukunftsmusik wohl möglich gewesen; und wären so traurige Erfahrun-

¹¹Draeseke, *Lebenserinnerungen*. Zitiert nach Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke* (wie Anm. 2), S. 96; Hervorhebungen innerhalb der Zitate entsprechen jeweils dem Original.

¹²Brief Peter Cornelius' an Felix Draeseke vom 3. Januar 1870, in: Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 1 (wie Anm. 2), S. 211.

¹³Felix Draeseke, „Autobiographische Skizze“, in: *Neue Musik-Zeitung* 7 (1886), Nr. 11. Zitiert nach Otto zur Nedden, *Felix Draeseke. Sein Leben, seine Werke und sein künstlerischer Entwicklungsgang. Ein Beitrag zur Draeseke-Forschung*, Pforzheim 1925, S. 26.

gen und Erscheinungen, wie wir sie am Ende des Jahrhunderts erleben, vielleicht vermieden und durch wohlthuendere ersetzt worden.¹⁴

Der polemische letzte Satz dieser Passage aus Draesekes unveröffentlichten, ab 1907 diktierten *Lebenserinnerungen* zeigt bereits an, dass der Komponist seine individuelle künstlerische Entwicklung schließlich zum Vollzug eines ‚objektiven‘ Gebots der Musikgeschichte stilisierte und mit zunehmender Verhärtung gegen alle neueren Tendenzen brandmarkte, was sich dem solchermaßen fixierten Bild vom ‚richtigen‘ Ablauf der Historie nicht fügen wollte – bis aus dem ehemaligen ‚Recken‘ am Ende ein von der jungen Generation verhöhnter und als vorgestrig verunglimpfter „Konfusions-Hofrat“ geworden war.¹⁵

Die Kehrtwende eines Künstlers, der in jungen Jahren die ‚äußerste Linke‘ der ‚Neudeutschen‘ repräsentiert hatte, zum Inbegriff traditionalistischer Verkrustung mag auf den ersten Blick erstaunen. Doch verbirgt sich dahinter die merkwürdige geschichtsphilosophische Prämisse, dass die Entwicklung der Tonkunst mit den Innovationen der ‚Neudeutschen Schule‘ an einen Endpunkt gelangt sei, was jedes weitere Experimentieren überflüssig und stattdessen Konsolidierung erforderlich mache. „[D]ie Zukunftsmusik“, so Draeseke 1906 in seinem „Mahnruf“ *Die Konfusion in der Musik*, „hatte im großen ganzen gesiegt, die von ihr angestrebten Ziele erreicht, und eine Fortdauer der Gärung und Umwälzung erschien keineswegs nötig“, erst recht nicht jene „Gärung in Permanenz“ und „Revolution des Revolutionierens wegen“, die man derzeit – also am Beginn des 20. Jahrhunderts – erleben müsse.¹⁶

Alles deutet darauf hin, dass Draeseke das spätere Urteil Walter Niemanns, er sei „die letzte bedeutende Persönlichkeit [...] des deutschen Klassizismus“ gewesen, „Seite an Seite mit dem [...] wesens- und artverwandten Brahms“, nicht missfallen hätte.¹⁷ Doch das genaue Gegenteil trifft zu: In den ab April 1891 am Dresdner Konservatorium gehaltenen *Musikgeschichte*-

¹⁴Draeseke, *Lebenserinnerungen*. Zitiert nach Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke* (wie Anm. 2), S. 96–97.

¹⁵Niemann, *Die Musik der Gegenwart* (wie Anm. 3), S. 210–211.

¹⁶Felix Draeseke, „Die Konfusion in der Musik. Ein Mahnruf“ in: *Neue Musik-Zeitung* 28 (1906), S. 1–7. Nachdruck in: Susanne Shigihara (Hrsg.), *„Die Konfusion in der Musik“*. *Felix Draesekes Kampfschrift von 1906 und ihre Folgen* (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 4), Bonn 1990, S. 41–62, hier S. 44 u. 51.

¹⁷Niemann, *Die Musik der Gegenwart* (wie Anm. 3), S. 58 u. 60.

lichen Vorlesungen betonte der Komponist – mit einem deutlichen Seitenblick auf Hans von Bülow¹⁸ –, dass er den „Idealen seiner Jugend keineswegs untreu geworden“ sei und die „Abschwenkung ins Brahms'sche Lager nicht mitgemacht“ habe.¹⁹ Draeseke einfach zum ‚Klassizisten‘ zu stempeln, wie es am Anfang des 20. Jahrhunderts – gerade vor dem Hintergrund der *Konfusions*-Debatte – üblich war, steht also seinem eigenen Selbstverständnis durchaus entgegen.²⁰ Worum es dem Komponisten ging, war eine Art Klassizität auf höherer Stufe: die Neubefruchtung der traditionellen Formen mit demjenigen, was die ‚Zukunftsmusik‘ an Innovationen verfügbar gemacht hatte, gleichzeitig aber auch die Kanonisierung dieser Innovationen durch Rückbindung an ‚klassische Muster‘.

Dass gerade die *Symphonia tragica* hierbei als paradigmatisches Werk fungierte, hing mit einer Überlegung zusammen, die Draeseke in seinen *Musikgeschichtlichen Vorlesungen* entfaltete, der Überlegung nämlich, dass Ludwig van Beethoven zwar die „Tragik, [...] die wirkliche, in ihrer Tiefe erfassende, Herz-erschütternde Tragik [...] zum ersten Male in die Orchestermusik eingeführt“ habe, jedoch nicht in der Lage gewesen sei, diese Tragik rein in-

¹⁸Vgl. Felix Draeseke, *Musikgeschichtliche Vorlesungen*, hrsg. von Michael Heinemann und Maria Kietz (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 7), Leipzig 2007, S. 289: „Recht auffällig erschien es, dass er [Hans von Bülow], der einst so fanatische Zukunftsmusiker, gegen Ende seines Lebens sich in das Brahms'sche Lager begab und mit demselben Eifer wie früher für Liszt und Wagner nun für den genannten Künstler die Propaganda betrieb.“ Siehe auch Heribert Schröder, „Felix Draeseke und Hans von Bülow. Ein Beitrag zur Kritik an Erich Roeders Draeseke-Bild“, in: *Draeseke und Liszt. Draesekes Liedschaffen. Tagungen 1987 und 1988 in Coburg*, hrsg. von Helga Lühning und Helmut Loos (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 2), Bad Honnef 1988, S. 23–36.

¹⁹Draeseke, *Musikgeschichtliche Vorlesungen* (wie Anm. 18), S. 291. Über Draesekes ambivalentes Verhältnis zu Liszt nach 1861 informiert der Aufsatz von Martella Gutiérrez-Denhoff, „Felix Draeseke und Franz Liszt. Biographie einer Beziehung“, in: Lühning / Loos (Hrsg.), *Draeseke und Liszt. Draesekes Liedschaffen* (wie Anm. 18), S. 3–21, bes. S. 15–21.

²⁰Geradezu kurios mutet es an, dass Draeseke 1906 die „Konfusion in der Musik“ auch auf die ‚unnatürliche‘ Komplizenschaft mancher ehemaligen ‚Neudeutschen‘ – vermutlich wiederum Hans von Bülow – mit Brahms zurückführte (wie Anm. 16, S. 51): „Oder soll man es nicht als Konfusion bezeichnen, wenn eine Partei, die im wesentlichen alles von ihr Verfochtene durchgesetzt hat, mit dem von der Gegenpartei aufgestellten Meister gemeinsame Sache macht und weder Kritik noch Publikum die betreffenden Werke mehr auseinander zu halten vermögen? Darf man da nicht kühnlich behaupten, daß die heutige Musik rechts und links nicht mehr zu unterscheiden weiß?“

strumental zu einer „allgemein-befriedigenden Lösung“ zu bringen.²¹ Noch anlässlich einer Aufführung der *Symphonia tragica* am 16. Dezember 1907 im Leipziger Gewandhaus unter Arthur Nikisch äußerte Draeseke gegenüber dem Kritiker Eugen Segnitz:

Es war mir immer aufgefallen [...], daß die Tragik, die durch Beethoven in die Instrumentalmusik eingeführt worden, rein instrumental weder in der Eroica, noch in der c-moll-Symphonie ihre ganz befriedigende Lösung gefunden habe (etwas Gleiches kann man auch von der Zweiten von Schumann behaupten) und Beethoven deshalb in der Neunten nochmals nach einer Lösung ausschauen mußte, die diesmal nicht auf rein instrumentalem, vielmehr auf vokalem Gebiet erfolgen sollte. Bei der Tragic kam mir der Wunsch, zu versuchen, ob es auf instrumentalem Weg nicht doch möglich sei, und diesem Wunsch verdankt das Finale die Entstehung.²²

Die Lösung des Finalproblems mit den Möglichkeiten zyklischer Formbildung nach dem Modell der ‚Neudeutschen‘, zugleich aber die intertextuelle Rückbindung dieses Modells an das ‚klassische Muster‘ der Symphonie schlechthin, nämlich Beethoven, und dies alles unter den Vorzeichen einer rein instrumentalen Gestaltung des Tragischen – so könnte man Draesekes ambitioniertes Projekt beschreiben. Wie der Komponist bei der Realisierung seines Plans genau vorging, soll nachfolgend anhand einer ausschnitthaften Werkanalyse erläutert werden, und zwar vor dem Hintergrund des entsprechenden Gedankengangs der *Musikgeschichtlichen Vorlesungen*, der zu diesem Zweck einer knappen Nachzeichnung bedarf.

II

Betrachtet man die Rolle, die Draeseke dem Instrumentalkomponisten Beethoven in seinen *Musikgeschichtlichen Vorlesungen* zuweist, so ergibt sich zunächst ein kaum überraschendes Bild: Die *Eroica* und die Streichquartette op. 59 werden als „gewaltige[r] Sprung in der Geschichte der Instrumentalmusik“ gewürdigt, „wie wir einem solchen kaum wieder vor- oder nachher begegnen“.²³ Ganz der seit Adolf Bernhard Marx gängigen Sichtweise folgend,

²¹Draeseke, *Musikgeschichtliche Vorlesungen* (wie Anm. 18), S. 36.

²²Zitiert nach Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 2 (wie Anm. 2), S. 173–174; vgl. auch Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke* (wie Anm. 2), S. 87.

²³Draeseke, *Musikgeschichtliche Vorlesungen* (wie Anm. 18), S. 15.

hatte Draeseke schon in den frühen, Franz Liszt gewidmeten Schriften konstatiert, dass Beethoven mit der *Eroica* erstmals den „lyrische[n] Ausdruck einer Subjectivität“ verlassen und sich „poetischen Vorwürfe[n]“ zugewandt, also der Symphonie einen „Inhalt“ gegeben habe.²⁴ Diese durchaus konventionelle Denkfigur wird in den 1890er Jahren beibehalten, aber auf signifikante Weise konkretisiert und zugespitzt. Beethoven muss nun nicht mehr, wie drei Jahrzehnte früher in den Kontroversen um die ‚Neudeutsche Schule‘, zum ersten ‚Programm Musiker‘ und Wegbereiter Liszts erklärt werden, sondern sein epochaler Rang bemisst sich für Draeseke an etwas anderem: daran nämlich, dass er – wie oben bereits zitiert – die „*Tragik*, und zwar die wirkliche, in ihrer Tiefe erfasste, Herz-erschütternde *Tragik* [...] zum ersten Male in die Orchestermusik eingeführt“ habe.²⁵

Diese argumentative Verschiebung ist in ihrer Tragweite nicht zu unterschätzen: Das Problem des Tragischen in der Orchestermusik wird für Draeseke zum roten Faden, um den Entwicklungsgang von Beethovens Symphonik daran aufzuzeigen und musikhistorisch zu perspektivieren – mit weitreichenden Konsequenzen. Denn an die Feststellung, dass Beethoven in der Dritten Symphonie den „Befehl“ Goethes „widerlegt“ habe, „nach welchem profane Musik nur durchaus heiter sein“ solle, knüpft sich eine entscheidende Einschränkung:

[W]elche Berechtigung aber auch ihm [dem ‚Befehl‘ Goethes] inneohnt, können wir gerade an der *Eroica*, ferner der *c-Moll*- und schließlich der *Neunten Symphonie* erkennen. Es hat nämlich mit dieser *Tragik* seine Gefahren; sie spricht sich voll überzeugend und erschütternd aus, aber sie hinterlässt unverwischbare Spuren und erschwert die allgemein-befriedigende Lösung.²⁶

Damit ist das Grundmotiv von Draesekes Beethoven-Exegese in den *Musikgeschichtlichen Vorlesungen* angeschlagen: dass es dem ersten ‚Tragiker‘ der Symphonie niemals gelungen sei, jene Intensität affektiver ‚Erschütterung‘, mit der er seiner Instrumentalmusik die Sphäre der hohen Tragödie erschlossen habe, auf rein instrumentalem Weg ‚befriedigend‘ aufzulösen. Beim Anhören der *Eroica* würde man „in den beiden ersten und im Schluss-

²⁴Felix Draeseke, „Franz Liszt’s neun symphonische Dichtungen“, in: *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* 2 (1857), 3 (1858) und 4 (1859). Nachdruck in: ders., *Schriften 1855–1861* (wie Anm. 10), S. 146–252, hier S. 160 u. 161.

²⁵Draeseke, *Musikgeschichtliche Vorlesungen* (wie Anm. 18), S. 36.

²⁶Ebd.

satz zu Grosses, Erhabnes“ erleben, um die Coda des Finales, „dieses lustige lärmende Presto für den erwünschten Abschluss [...] halten zu dürfen“.²⁷ In der Fünften Symphonie stehe der „gewaltige[n] Tragik des ersten Satzes“ ebenfalls kein gleichwertiges Finale gegenüber – die C-Dur-Apotheose verweigere das „erlösende Ausklingen“ und zelebriere letztlich einen „Schein-sieg“.²⁸ Daher habe Beethoven in der Siebten Symphonie „das tragische Gebiet“ überhaupt nur im zweiten Satz, dem Allegretto betreten:

Eine Lösung des tragischen Elementes wird hier gar nicht angestrebt; im zweiten Satze vorgeführt, wird es auch daselbst erledigt und abgeschlossen. [...] So ist hier von einem solchen Bruche wie bei der *Eroica* und der *c-Moll-Symphonie* nicht die Rede [...].²⁹

Letztlich an der Geschichtskonstruktion Richard Wagners orientiert, aber stets mit dem Fokus auf der Problematik des Tragischen, finden Draesekes Betrachtungen ihr Ziel in der Neunten Symphonie. Dort habe Beethoven noch einmal eine „Darstellung der gesammten Welttragik“ unternommen und schließlich auch jene „allgemein befriedigende Lösung“ der in den ersten drei Sätzen angehäuften „Wirrnisse“ – also die Lösung des virulenten Finalproblems – gefunden, jedoch nicht mehr auf dem Gebiet der reinen Instrumentalmusik, sondern durch deren Verbindung mit dem „gesungene[n] Wort“.³⁰ Entscheidend ist hierbei allerdings, dass Draeseke aus seinen Überlegungen – anders als Wagner – keineswegs die Konsequenz zieht, der Symphonie jede Möglichkeit einer zukünftigen Weiterentwicklung abzusprechen, da sie auf dem von Beethoven erreichten Stand gleichsam zwingend ins Musikdrama umschlage und als eigenständige Gattung zu existieren aufhöre. Im Gegenteil: Die *Symphonia tragica* verdankt sich gerade dem Bestreben, an das auf symphonischem Terrain von Beethoven Erreichte anzuknüpfen und für die dort diagnostizierten Probleme eine neue Lösung zu finden, eine Lösung, die sich aus der Synthese der ‚klassischen‘ Symphonieform mit Elementen neuerer, bei Wagner und Liszt entwickelter Kompositionsprinzipien ergeben sollte.

²⁷Ebd., S. 39.

²⁸Ebd., S. 41.

²⁹Ebd., S. 42 u. 43.

³⁰Ebd., S. 44, 88, 85 u. 88.

III

Schon die Eröffnung der *Symphonia tragica* signalisiert unmissverständlich, dass Beethoven den entscheidenden Anknüpfungspunkt bildet. Was in den ersten sieben Takten der langsamen Einleitung des Kopfsatzes erklingt, lässt sich als virtuose Überblendung dreier Allusionen beschreiben, die jeweils auf den Anfang einer berühmten Beethoven-Ouvertüre zielen (Notenbeispiel 1).³¹ Das über drei Oktaven aufgespreizte Unisono-*G* des Beginns ruft die Initiale der dritten *Leonoren*-Ouvertüre in Erinnerung (Notenbeispiel 2),³² aufgrund des Diminuendo und der nahezu identischen Instrumentation – lediglich ohne Flöten, aber ebenfalls mit einem Akzent in Trompeten und Pauke – so unverkennbar, dass man zunächst meinen könnte, es müsse nun tatsächlich jene „vom *G* zum eine None tieferen *fis* absteigende Tonleiter“ folgen, mit der wir nach Draeseke „die Treppenstufen zum Gefängniß herabzuschreiten meinen“.³³ Und wirklich springt die Oberstimme im nächsten Takt eine None abwärts, vom *g*’ zum *f*’, allerdings in einen b-Moll-Dreiklang hinein, der die harmonische Situation vollkommen in der Schwebelage hält, zumal sich derselbe Vorgang zweimal wiederholt, nun aber mit f-Moll statt b-Moll als Zielakkord, was an dieser Stelle die Möglichkeit impliziert, dass f-Moll die eigentliche Grundtonart des Werkes bilden könnte. Dieser Wechsel zwischen einem dreimal erklingenden, harmonisch ambivalenten Unisono-Ton und kurz abgerissenen Akkorden, die ohne klare tonale Richtung bleiben, paraphrasiert sinnfällig den Anfang der *Coriolan*-Ouvertüre,³⁴ die Draeseke hinsichtlich der „dort entfaltete[n] Tragik“ als Gegenstück

³¹ Benutzte Ausgabe: Felix Draeseke, *Dritte Symphonie „Symphonia tragica“ für großes Orchester op. 40*, Partitur, hrsg. von Udo-Rainer Follert (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Musikwerke 15), Stuttgart 2006. Alternativ steht zur Verfügung: Felix Draeseke, *Symphonia tragica für grosses Orchester op. 40*, Leipzig 1887. Reprint München 2003 (Repertoire Explorer. Study Score 129). Zu den Beethoven-Bezügen in der Symphonie vgl. auch Friedbert Streller, „Weltuntergang und was weiß ich. Draesekes Tragische – historische Positionsbestimmung, Urteile, Wertungen“, in: *Zum Schaffen von Felix Draeseke: Instrumentalwerke und geistliche Musik. Tagungen 1990 in Coburg und 1991 in Dresden*, hrsg. von Helmut Loos (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 5), Bonn 1994, S. 77–92, hier S. 89.

³² Benutzte Ausgabe: [Ludwig van] Beethoven, *Fidelio. Oper in zwei Aufzügen [...] Opus 72. Ausgabe mit Leonoren-Ouvertüren* (Edition Peters 851), mit Einführung von Wilhelm Altmann, Leipzig o. J., S. 117–180.

³³ Draeseke, *Musikgeschichtliche Vorlesungen* (wie Anm. 18), S. 45.

³⁴ Benutzte Ausgabe: Beethoven, *Werke*, Abt. II, Bd. 1: Ouverturen und *Wellingtons Sieg*, hrsg. von Hans-Werner Küthen, München 1974, S. 1–24.

Andante

The musical score is for the first movement of Draeseke's Symphony No. 3, Op. 40, in C major. The tempo is marked 'Andante'. The score is written for a full orchestra and is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 9, and the second system contains measures 10 through 18. The key signature is one flat (B-flat major or F minor). The time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The instrumentation includes strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), brass (Trumpets, Trombones, Horns), and a double bass. The score is written in a standard musical notation with a grand staff for each instrument.

Notenbeispiel 1: Draeseke, Symphonie Nr. 3 in C *Symphonia tragica* op. 40, 1. Satz, T. 1–9

Adagio

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in C
2 Fagotti
I. II in C
4 Corni
III. IV in E
2 Trombe in C
Alto e Tenore
3 Tromboni
Basso
Timpani in C-G
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso

Notenbeispiel 2: Beethoven, Ouvertüre *Leonore III* op. 72a, T. 1–7

zur *Eroica* betrachtete (Notenbeispiel 3).³⁵ Zuletzt wird die chromatisch fallende Akkordprogression der Takte 5–7 durch ihren Sarabande-Rhythmus (sowie durch die gemeinsame Ausgangstonart f-Moll) an die Takte 2–4 der *Egmont*-Ouvertüre geknüpft,³⁶ in denen – Draeseke zufolge – der „schwere Druck“ der über die Niederlande verhängten spanischen „Fremdherrschaft“ zum Ausdruck kommt (Notenbeispiel 4).³⁷

³⁵Draeseke, *Musikgeschichtliche Vorlesungen* (wie Anm. 18), S. 47.

³⁶Benutze Ausgabe: Beethoven, *Werke*, Abt. IX, Bd. 7: Musik zu *Egmont* und andere Schauspielmusiken, hrsg. von Helmut Hell, München 1998, S. 1–40.

³⁷Draeseke, *Musikgeschichtliche Vorlesungen* (wie Anm. 18), S. 47.

Allegro con brio

Flauti
Oboi
Clarinetti in Bb
Fagotti
Corni in E-flat
Trombe in C
Timpani in C
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Basso

Notenbeispiel 3: Beethoven, *Coriolan-Ouvertüre* op. 62, T. 1–10

Mit dem ‚Beethoven-Idiom‘ der Eröffnungstakte spannt Draeseke sofort den historischen Bezugshorizont seiner Symphonie auf, ähnlich im langsamen zweiten Satz, dessen Beginn (Notenbeispiel 5) durch die Tonart a-Moll, den Bläser-Dreiklang als Initiale und die Tonwiederholung des Hauptthemas inklusive der beiden Achtel (T. 2: $\bullet \overline{\bullet}$) an das ‚tragische‘ Allegretto von Beethovens Siebter Symphonie gemahnt (Notenbeispiel 6).³⁸

Vor diesem Hintergrund gewinnt auch die offenkundigste, beinahe plakative Anspielung innerhalb des Grave-Satzes an konzeptioneller Stimmigkeit

³⁸Zu Draesekes explizit ‚tragischer‘ Auffassung dieses Satzes vgl. ebd., S. 42–43.

1 Grave (Adagio ma non troppo).

The musical score is arranged in ten systems. The first system includes Flute (Flauti 1-2), Oboe (Oboi 1-2), Clarinet (Klarinetten 1-2), Bassoon (Fagotti 1-2), Horn 1-2 (Hörn 1-2), Horn 3-4 (Hörn 3-4), Trumpet 1-2 (Trompeten 1-2), Trombone 1-2 (Trombonen 1-2), Tuba (Tuba), and Percussion (Percussion). The second system includes Horn 1-2 (Hörn 1-2), Horn 3-4 (Hörn 3-4), Trumpet 1-2 (Trompeten 1-2), Trombone 1-2 (Trombonen 1-2), Tuba (Tuba), and Percussion (Percussion). The third system includes Violin I (Violini I), Violin II (Violini II), Viola (Viola), Cello (Violoncelli), and Double Bass (Bassi). The score features various dynamics such as *pp*, *p*, and *sfz*, and includes performance instructions like *cresc.* and *sfz*. The tempo is marked as Grave (Adagio ma non troppo).

Notenbeispiel 5: Draeseke, *Symphonia tragica*, 2. Satz, T. 1–10

Allegretto ♩ = 76

Allegretto ♩ = 76

Notenbeispiel 6: Beethoven, Symphonie Nr. 7 in A-Dur op. 92, 2. Satz, T. 1–12
(Benutzte Ausgabe: Studienpartitur, Urtext (TP 907), hrsg. von
Jonathan Del Mar, Kassel u. a. 2001)

(Notenbeispiel 7). Bei der ersten Variation des quasi als Chaconne-Modell behandelten Hauptthemas ab Takt 13 – der Satz schreitet in streng achttaktigen Einheiten voran, von denen jede eine Neufassung des Themas bringt³⁹ – wird der ursprüngliche Zweier-Auftakt $\bullet \overline{\bullet}$ nach den beiden langen Anfangsnoten zur Triole umformuliert. Die so entstehende Wendung $\bullet \overline{\bullet \bullet \bullet}$ bildet dann den Impuls dafür, das Thema beim nächsten Durchlauf (T. 21 ff.) buchstäblich zersplittern zu lassen: in eine Folge von aufsteigenden Unisono-Terzschritten, deren gleichsam ‚nackt‘ präsentierte, hämmernd heraus-

³⁹Das Thema selbst wird bei der ersten Präsentation durch die Einfügung von erratischen a-Moll-Dreiklängen auf 11 Takte gedehnt (T. 1, 4 u. 7); seine eigentliche Gestalt ergibt sich, wenn man die Takte 2–3, 5–6 und 8–11 zur Einheit zusammenzieht. Ab Takt 13 folgen dann in streng periodischer Fügung vier Achttakter direkt hintereinander, deren letzter mit einem Anhang (T. 45 ff.) zum Mittelteil des Satzes überleitet.

The image displays a page of a musical score for the second movement of Draeseke's *Symphonia tragica*. The score is arranged in three systems of staves. The first system (measures 11-14) includes staves for Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Clarinet in B-flat, and Bassoon. The second system (measures 15-18) includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, and a double bassoon part. The third system (measures 19-27) includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, and a double bassoon part. The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns, dynamic markings such as *ff*, *mf*, and *pp*, and various articulations. The score is presented in a clear, black-and-white format typical of a printed musical score.

Notenbeispiel 7: Draeseke, *Symphonia tragica*, 2. Satz, T. 11–27 (Fortsetzung siehe nächste Seite)

The musical score on page 74 is a continuation of Example 7. It consists of 21 measures, starting with a measure number '21' at the top left. The score is written for a large ensemble, including voices and various instruments. The notation is dense, with many notes and rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into three systems of staves. The first system includes staves 10.11 through 10.15. The second system includes staves 10.16 through 10.20. The third system includes staves 10.21 through 10.25. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings, such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The overall texture is complex and layered.

Fortsetzung von Notenbeispiel 7

Allegro con brio

The image shows a page of a musical score for Beethoven's Symphony No. 5, first movement, measures 1-11. The tempo is marked 'Allegro con brio'. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet I & II in B-flat, Bassoon I & II, Horn I & II in F, Trumpet I & II in D, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Bass. The second system includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Bass. The score shows the characteristic rhythmic motif of the 'Fate' motif in the strings and woodwinds.

Notenbeispiel 8: Beethoven, Symphonie Nr. 5 in c-Moll op. 67, 1. Satz, T. 1–11 (Benutzte Ausgabe: Studienpartitur, Urtext (TP 905), hrsg. von Jonathan Del Mar, Kassel u. a. 2001.)

gemeißelter Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ an der Identität des Vorbilds keinen Zweifel duldet (Notenbeispiel 8).

Die Deutlichkeit, ja Überdeutlichkeit mit der Draeseke hier auf Beethovens Fünfte verweist, auf das sprichwörtlich gewordene ‚Schicksal, das an die Pforte pocht‘,⁴⁰ bringt seine eigene *Symphonia tragica* mit dem ‚klassi-

⁴⁰Vgl. Mechtild Fuchs, „So pocht das Schicksal an die Pforte“. *Untersuchungen und Vorschläge zur Rezeption sinfonischer Musik des 19. Jahrhunderts* (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 18), München-Salzburg 1986, S. 92–93, 199–224; Frits Noske, „The Musical Figure of Death“, in: ders., *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Den Haag 1977, S. 171–214.



Notenspiel 9: Draeseke, *Symphonia tragica*, 1. Satz, T. 39–42, 1. Violinen



Notenspiel 10: Beethoven, *Symphonie Nr. 5*, 4. Satz, T. 1–8, Piccoloflöte

sehen Muster‘ tragischer Symphonik in unmittelbaren Dialog – allerdings in einen Dialog, der umso plastischer sichtbar macht, dass Draeseke den teleologischen Verlauf von Beethovens Fünfter, das vielbeschworene *per aspera ad astra*, gleichsam umdreht, wenn nicht ins komplette Gegenteil verkehrt. Betrachtet man nämlich das Hauptthema des Kopfsatzes der *Symphonia tragica* (T. 39 ff., Notenspiel 9), so fällt auf, dass es in eine schwingvolle Achtelkette mündet, deren rhythmische Figuration – wiederum mit dem ‚pochendenden‘ Dreier-Auftakt beginnend – nichts anderes paraphrasiert als die Schlusspassage des Hauptthemas aus dem Finale von Beethovens Fünfter (Notenspiel 10).

Was bei Beethoven als ‚Siegessfanfare‘ am Ende steht, markiert bei Draeseke den Beginn einer Symphonie, die in C-Dur anfängt und c-Moll erst mit dem Finale erreicht.⁴¹ Dessen auffälliger Tarantella-Puls (Notenspiel 11) lässt wiederum an ein anderes Vorbild denken: an den Schlusssatz von Franz Schuberts d-Moll-Streichquartett *Der Tod und das Mädchen* (Notenspiel 12).⁴² Diese Anspielung ist sicherlich nicht zufällig erfolgt, sah Draeseke in Schubert doch den „grösste[n] Nachfolger“ Beethovens „auf dem Gebiete

⁴¹Am 12. September 1887 schrieb Draeseke im Vorfeld der Dresdner Uraufführung an Moritz Fürstenau (zitiert nach Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke* (wie Anm. 2), S. 86): „Die Symphonie steht in C[,] und zwar bin ich sehr ungewiss ob in Dur oder Moll, denn die Einteilung [recte: Einleitung] beginnt in Moll, der erste Satz ist in Dur, der letzte in Moll, schliesst mit Repetition der Einleitung in Dur. Wollen Sie nun gütigst bestimmen, wofür unter solchen Umständen wir uns zu entscheiden haben.“

⁴²Benutzte Ausgabe: Franz Schubert, „Streichquartett Nr. 15 in d-Moll ‚Der Tod und das Mädchen‘ (D 810)“, in: ders., *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von der Interna-

52 (Allegro con brio)

The image shows a page of a musical score for a string quartet. At the top left, there is a measure number '52' and the tempo marking '(Allegro con brio)'. The score consists of four staves, labeled 'VI I', 'VI II', 'VI III', and 'VI IV' from top to bottom. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as 'pp' (pianissimo), 'piano', and 'pizz.' (pizzicato) are used throughout the score. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Notenbeispiel 11: Draeseke, *Symphonia tragica*, 4. Satz, T. 52–61

der Instrumental- und überhaupt der intimen, nicht dramatischen Musik“,⁴³ unter anderem wegen des „prachtvoll feurige[n] und grossartige[n]“ d-Moll-Streichquartetts,⁴⁴ vor allem aber wegen der *Wanderer-Fantasie*. Dort habe Schubert erstmals jene formalen Prinzipien erprobt, die dann bei Franz Liszt weitergeführt worden seien, auf eine Art, die sich – so Draeseke in den *Musikgeschichtlichen Vorlesungen* – „für die weitere Entwicklung der symphonischen Kunst [als] recht wertvoll erweisen dürfte“.⁴⁵

Damit ist die Pointe des Finalsatzes der *Symphonia tragica* benannt: die Wiederaufnahme der Themen aller früheren Sätze ab Takt 579 und ihre Bündelung zu einem kathartischen Höhepunkt, an den sich die Rückkehr der langsamen Einleitung des Kopfsatzes anschließt und das Werk – quasi kreis-

tionalen Schubert-Gesellschaft, Serie VI: Kammermusik, Bd. 5, vorgelegt von Werner Aderhold, Kassel u. a. 1989, S. 50–105.

⁴³Draeseke, *Musikgeschichtliche Vorlesungen* (wie Anm. 18), S. 100; vgl. hierzu auch Hans-Joachim Hinrichsen, „Der geniale Naive und der nachträglich Progressive. Schubert in der Ästhetik und Politik der ‚neudeutschen Schule‘“, in: *Franz Schubert – Werk und Rezeption. Teil III: Ästhetik, Rezeption und Methodenfragen. Bericht über den Internationalen Schubert-Kongress Duisburg 1997* (Schubert-Jahrbuch 1999), hrsg. von Dietrich Berke u. a., Duisburg 2001, S. 23–40, bes. S. 26–30.

⁴⁴Draeseke, *Musikgeschichtliche Vorlesungen* (wie Anm. 18), S. 117.

⁴⁵Ebd., S. 275.

Notenbeispiel 12: Schubert, Streichquartett Nr. 15 in d-Moll *Der Tod und das Mädchen* (D 810), 4. Satz, T. 1–8

förmig⁴⁶ – so zu Ende gehen lässt, wie es begonnen hatte (T. 709 ff.).⁴⁷ Diese

⁴⁶Vgl. Alan Henry Krueck, *The Symphonies of Felix Draeseke. A Study in Consideration of Developments in Symphonic Form in the Second Half of the Nineteenth Century*, Diss. Zürich 1967, S. 109 u. 119–120.

⁴⁷In den Takten 709 ff. kehrt das Unisono-*G* aus Takt 1 des Kopfsatzes zurück (siehe Notenbeispiel 1), mit der für das Finale charakteristischen Achtelbewegung in auf- und abwogende Oktaven zersplittert. Die erste Harmoniefolge des Werkes – b-Moll (T. 2) und f-Moll (T. 4) sowie die chromatisch absteigende Akkordkette mit dem an Beethovens *Egmont*-Ouvertüre angelehnten Sarabande-Rhythmus (T. 5–7) – wird nun machtvoll von Posaunen und Tuba intoniert (T. 718–732), bevor sich noch einmal, die Reminiszenz unterbrechend, das Hauptthema des Finales zu Wort meldet (T. 736 ff.) und auch dessen Eingangsmotiv (vgl. T. 1–2) in der Reduktion auf den signifikanten Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ das Klangbild erneut zu beherrschen beginnt. Doch mit der aufsteigenden Wendung in Violinen und Bratschen ab Takt 749 und dem chromatischen Bassschritt abwärts von *d* nach *cis* (T. 755–756) ist der Anschluss an den Symphoniebeginn wieder gewonnen (vgl. dort T. 8–9), wenn auch im ‚Kampf‘ gegen jenes insistierende ‚Pochen‘, das den rhythmischen Puls des Finales festzuhalten bestrebt ist. Die Entscheidung fällt in den Takten 767–769: Analog zu Takt 10 des Kopfsatzes löst sich der verminderte Septakkord *fis-a-c-es* in den Quartsextakkord von Es-Dur auf, und ab diesem Moment vollzieht die Musik den Gang der Eröffnung in klanglich identischer Form nach, lediglich anders instrumentiert, von neuen Begleitstimmen im 6/8-Takt des Schlusssatzes untermalt und gemäß dem schnelleren Tempo („Allegro con brio“ statt „Andante“) mit längeren Notenwerten ausgeschrieben (die Takte 767–804 des Finales entsprechen exakt den Takten 10–20 des ersten Satzes, beginnend mit der Basslinie *es-fis-a* in Bratschen, Celli und Bässen). Entsteht bis hierhin noch der Eindruck, als müsse sich die langsame Einleitung des Kopfsatzes gleichsam aus der Tarantella des Finales herauswinden, so ist mit der Kadenz nach C-Dur in Takt 805, bei gleichzeitiger Reduktion des Tempos („Andante tranquillo“), endgültig der Bogen zum Anfang der Symphonie geschlagen. Über ‚webenden‘ Begleitfiguren ertönt wieder jenes fast kindlich-naiv zu nennende The-

zyklische Formkonzeption entsprach in Draesekes Augen offenbar dem, was Franz Liszt 1857 das „Zusammenfassen und Abrunden eines ganzen Stückes“ genannt und explizit als kompositorische Neuerung für sich reklamiert hatte.⁴⁸ Die ‚allgemein befriedigende Lösung‘ des Tragischen auf dem Gebiet der Symphonie dürfte Draeseke in diesem Sinne primär als Gebot formaler ‚Abrundung‘ verstanden haben, nach dem Muster einer bei Liszt vorgefundenen Technik der Formgestaltung, die sich wiederum Franz Schubert als ihrem eigentlichen ‚Urheber‘ verdankt – ein Umstand, den Draeseke durch die Anspielung auf das d-Moll-Streichquartett *Der Tod und das Mädchen* höchst subtil ins Bewusstsein bringt. So ist die *Symphonia tragica* in vielfacher Weise mit der Musikgeschichte intertextuell verwoben, als Resultat eines Komponierens, bei dem die ‚pietätvolle Anlehnung an die großen früheren Meister‘ kein epigonenhaftes Nachbuchstabieren meint, auch keinen Kultus der Vergangenheit, sondern eine gezielte Reflexion über den eigenen historischen Standort jenseits der Kategorien ‚neudeutsch‘ oder ‚klassizistisch‘.

ma, das in den Takten 23 ff. des ersten Satzes von Klarinetten und Hörnern vorgetragen worden war, ohne dort freilich eine Abrundung erfahren zu haben: Dreimal hatte die besagte Melodie zur Kadenz nach C-Dur Anlauf genommen, aber nur, um dreimal in einen Trugschluss zu münden (T. 30, 31–32, 33–34) und vom Sog des späteren Hauptthemas erfasst zu werden (T. 32 ff., zunächst Celli und Bässe, dann 1. Violinen und Bratschen). Genau hier setzt die Lösung des Finales an: Wo zuvor das Hauptthema erstmals in die Idylle hineingefahren war und dessen Ruhe aufgestört hatte (Celli und Bässe in T. 32 des Kopfsatzes), breitet sich nun ein durch nichts getrübtetes C-Dur-Feld aus, dessen plagale Färbung (vgl. T. 820–821) und nach oben entschwebende Melodie­linie die *Symphonia tragica* mit einer Geste verklärender Transzendenz schließen lässt (T. 816 ff.).

⁴⁸Brief Franz Liszts an Eduard Liszt vom 26. März 1857, in: Franz Liszt, *Briefe*, Bd. 1: *Von Paris bis Rom*, hrsg. von La Mara [Marie Lipsius], Leipzig 1893, S. 273.

PETER ANDRASCHKE

***Trauer und Trost.* Über Klavierlieder von Felix Draeseke**

1. *Trauer und Trost* op. 24 – Entstehung

Trauer und Trost op. 24 ist ein Zyklus von sechs Gesängen für mittlere Stimme und Klavier auf Texte von Joseph von Eichendorff (1788–1857), Emanuel Geibel (1815–1884) und Friedrich Rückert (1788–1866). Draeseke komponierte ihn im ‚Liederjahr‘ 1880. Damals im Sommer, so erinnerte er sich später, „entstand [...] plötzlich ein stürmischer Drang in mir, mich lyrisch auszusprechen, und rief in raschester Folge eine ganze Menge von Einzelausgaben ins Leben.“¹ Er komponierte in den folgenden Monaten etwa die Hälfte seiner Lieder, u. a. die *Weihstunden* op. 16, das *Buch des Frohsinns* op. 17, die *Bergidyllen* op. 18, die *Landschaftsbilder* op. 20, die *Vermischten Lieder* op. 26, *Liebeswonne und -weh* op. 29, die *Gedenkblätter* op. 33 und die *Zwei Balladen* op. 34.² *Trauer und Trost* wurde am 10. November 1880 beendet und ist vermutlich noch im gleichen Jahr im Verlag Hoffarth in Dresden mit dem Untertitel *Sechs Gesänge für Bariton oder Sopran* erschienen.³ Im Autograph lautete die Stimmenbezeichnung noch „Baryton- oder Mezzosopranstimme“. Für einen Sopran ist der Vokalpart zu tief, man denke an den Umfang in *Mitternacht*, der nach unten bis zum *a* reicht.

Die Lieder hat Draeseke seinen Schwestern Marie Clara Sophie Schollmeyer und Emma Brandstaedter gewidmet, die er auf einer Reise im Sommer 1880 in Altengottern und Eisenach besucht hatte. Die Anregung zum Werktitel gab wohl der gleichnamige Zyklus von ebenfalls sechs Klavierliedern Opus 3 des mit den Draesekes befreundeten Peter Cornelius (1824–1874), der bereits 1854 entstanden war. In eigenen Texten beschreibt darin der ‚Dichterkomponist‘, so hat er sich selbst bezeichnet, Stimmungen zwischen Trauer und Trost, die durch den Tod der Frau seines Freundes Carl Hester-

¹Felix Draeseke, *Lebenserinnerungen*, hrsg. von Hermann Stephani, Manuskript S. 148, zit. nach: Martella Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke. Chronik seines Lebens* (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 3), Bonn 1989, S. 70.

²Die Datierungen sind dem Werkverzeichnis von Martella Gutiérrez-Denhoff entnommen. Ebd., S. 173–235.

³Verlagsnummer 492.

mann ausgelöst worden waren.⁴ *Trauer* und *Trost* sind zugleich die Überschriften des ersten und letzten Liedes.⁵ Draeseke hingegen komponierte seine Lieder ohne persönliche Bezugnahme. Seine Vokalzyklen von 1880 zeigen, dass er sehr unterschiedliche Ausdrucksfacetten zwischen Lebensfreude und Trauer musikalisch ausloten wollte.

2. Textvorlagen und Zyklusbildung

Die vier Gedichte von Eichendorff, die Draeseke in *Trauer und Trost* vertont hat, entstanden 1832 als Reaktion auf Krankheit und Tod des jüngsten Kindes Anna (20.10.1830–24.3.1832), das mit gerade eineinhalb Jahren verstorben war. Der Dichter hat sie in einer Abteilung veröffentlicht, die er „Totenopfer“ genannt hat. Dieser Titel für Gedichte auf Verstorbene war damals verbreitet. Er findet sich z. B. bei Justinus Kerner,⁶ August Wilhelm Schlegel⁷ und Gustav Schwab.⁸ Die drei Texte zu den Liedern *Auf meines Kindes Tod I–III* sind im gleichnamigen Zyklus Eichendorffs zu finden, der insgesamt zehn Gedichte umfasst. *Das kranke Kind* entstand zeitlich und gedanklich in einem engen Zusammenhang mit ihnen und erschien bei der Erstveröffentlichung im von Adelbert von Chamisso und Gustav Schwab herausgegebenen *Deutschen Musenalmanach* 1835 im direkten Anschluss an die dort abgedruckten Nummern 5–9 des Zyklus⁹, der vollständig erst 1837 ver-

⁴Walther Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik* (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 97), Wilhelmshaven 1984, S. 300–304.

⁵Die Texte sind abgedruckt bei Martella Gutiérrez-Denhoff, „Sammlungen oder Zyklen? Überlegungen zu Draesekes Liedergruppen“, in: *Draeseke und Liszt. Draesekes Liederschaffen. Tagungen 1987 und 1988 in Coburg*, hrsg. von Helga Lühning und Helmut Loos (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 2), Bad Honnef 1988, S. 236–238.

⁶Justinus Kerner, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Walter Heichen, Bd. 4, Berlin 1903, S. 151.

⁷August Wilhelm Schlegel, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Eduard Böcking, Bd. 1, Leipzig 1846, S. 127.

⁸Gustav Schwab, *Deutscher Dichterwald*, Tübingen 1813, S. 106.

⁹Der damals noch unvollständige Zyklus hieß *Auf den Tod meines Kindes*. Der Titel erinnert an die Gedichte *Auf den Tod eines Kindes*, die Johann Heinrich Stepf (1793–1825), ein Freund Friedrich Rückerts, 1824 im *Frauentaschenbuch* (S. 45–48) veröffentlicht hatte. Die Nummern 2 bis 4 waren zuvor im *Deutschen Musenalmanach* 1834 erschienen. Siehe dazu: Joseph von Eichendorff, „Gedichte. Versepen“, in: ders., *Werke in sechs Bänden*, hrsg. von Wolfgang Frühwald u. a., Bd. 1, Frankfurt a. M. 1987, S. 1010 f.

öffentlich wurde.¹⁰ Er machte auf die Rezensenten des Bandes besonderen Eindruck. So war im *Lippischen Magazin* in Lemgo am 6.5.1835 zu lesen:

Rührend sind die Lieder des Freiherrn *J. von Eichendorff* auf den Tod seines Kindes. Aus ihnen spricht ein wahrer Vaterschmerz, der durch liebende Erinnerung zur sanften Wehmuth gemildert, und durch gläubigen Sinn veredelt ist. Das menschlich wahr und schön Empfundne übt auch in der Poesie die sicherste Wirkung.¹¹

Und in der Stuttgarter Zeitschrift *Der Spiegel* vom Mai 1837 hieß es:

Das fünfte Buch enthält ‚Todtenopfer‘ und das Schönste, was Eichendorff je gedichtet hat: ich meine die Lieder auf den Tod seines Kindes. So fromme, so rührende Klagelaute hat die deutsche Liederkunst nie vordem ertönen lassen.¹²

Das sterbende Kind gehört zu den Jugendgedichten des Lübecker Dichters Emanuel Geibel und erschien erstmals 1840 in Berlin.¹³ Auch Max Reger hat es 1898 als drittes seiner *Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte* op. 23 vertont.

Silvester 1833 und am 10. Januar 1834 starben Rückerts kleine Kinder Luise (25.6.1830–31.12.1833) und Ernst (4.1.1829–10.1.1834), die er in seiner Lyrik liebevoll-zärtlich besungen hatte, an Scharlachfieber; sein Sohn Karl Julius war ein Jahr zuvor noch am Tag der Geburt (9. Januar 1832) gestorben. Um den Schmerz zu verarbeiten und diese Schicksalsschläge zu überwinden, hat Rückert über 400 Gedichte gestaltet, die erst 1874, also lange nach den Gedichten Eichendorffs, unter dem Titel *Kindertotenlieder* veröffentlicht wurden. *Mitternacht* gehört nicht dazu. Die Islamwissenschaftlerin Annemarie Schimmel reihte diesen Text in ihrer Ausgabe von ausgewählten Werken Rückerts in eine Abteilung „Religion“¹⁴ ein: Ein Mensch, der mit den Leiden auf dieser Welt aus eigener Kraft nicht fertig wird, überantwortet das Schicksal der Menschheit dem Allmächtigen. Im Zyklus Draesekes erhält dieses Gedicht eine eigene, persönliche Bedeutung – als Trauer eines Einzelnen und sein Versuch, Trost im Glauben zu finden.

¹⁰ *Gedichte von Joseph Freiherrn von Eichendorff*, Berlin 1837.

¹¹ Zit. nach Eichendorff, „Gedichte. Versepen“ (wie Anm. 9), S. 767. Hervorhebung im Original.

¹² Ebd., S. 778.

¹³ *Gedichte von Emanuel Geibel*, Berlin 1840, S. 18.

¹⁴ Friedrich Rückert, *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Annemarie Schimmel, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1988, S. 234 f.

Draesekes *Trauer und Trost* ist nur dem Inhalt nach ein Zyklus. Die Musik der Lieder dagegen ist in Ausdruck und Struktur unterschiedlich und individuell gestaltet. Die beiden ersten Gedichte haben als Ausgangssituation das Motiv eines sterbenden Kindes. Im ersten Lied wird eine kranke Waise von den Engeln ins Paradies gebracht. Anders als in den übrigen Texten handelt es sich hier um Gedanken eines hinterbliebenen Kindes, nicht um Gedanken von Eltern. Im zweiten Lied wird der Schmerz einer Mutter beschrieben, die das sterbende Kind in seinen letzten Stunden umsorgt. Wie auch im Eingangslied ist das Sterben mit freundlichen Bildern gestaltet: Das Kind lächelt, als der Tod es leise küsst. Die drei Lieder *Auf meines Kindes Tod I-III* bilden das Zentrum des Opus. Sie sind sehr persönlich gehalten. In ihnen spricht, anders als in den Gedichten zuvor, ein Ich-Subjekt von Tränen und Trauer; im ersten erhält es Trost von der Natur, danach vom verstorbenen Kind. Der letzte dieser drei mittleren Gesänge erzählt von der Einsamkeit der Eltern in tiefer Nacht. Sie werden mit dem Schicksalsschlag nicht fertig, und erst am Ende des Gedichtes wird der aus dem Glauben erwachsende Trost gegenwärtig: „*Wir* irren ja im Graus / des Dunkels noch verloren – / du fandest längst nach Haus.“¹⁵ ‚Nach Hause gelangen‘ ist eine bei Eichendorff häufig vorkommende religiöse Metapher für die Sehnsucht nach Geborgenheit im ‚ewigen Leben‘. Das Überwinden des Leidens durch Kraft im Glauben und das Vertrauen auf den Allmächtigen ist im abschließenden Rückert-Gedicht formuliert und dabei vom Persönlichen ins Allgemeine gewendet. *Mitternacht* nimmt zugleich das Bild der Nacht aus dem vorangehenden Lied auf.

3. *Das kranke Kind*

Eine Analyse des Eingangsliedes *Das kranke Kind* gibt wichtige Erkenntnisse darüber, wie sich Draeseke mit seinen Textvorlagen auseinandersetzt. Die Vertonung von Eichendorffs Gedicht ist in einer Weise eingängig, dass beim ersten Hören die differenzierte Gestaltung möglicherweise nicht wahrgenommen wird. Das Lied ist dreiteilig, was dem Inhalt entspricht. Es gliedert sich in die Strophen 1 bis 3, 4 bis 5 und 6 bis 7.

¹⁵Der Text ist nach Eichendorff zitiert. Draeseke hat ihn persönlich verändert („du fand’st dich längst zu Haus!“) und durch ein Ausrufungszeichen abgeschlossen.

*Das kranke Kind*Joseph von Eichendorff¹⁶

Abweichungen bei Draeseke

Die Gegend lag so helle,
 Die Sonne schien so warm,
 Es sonnt' sich auf der Schwelle
 Ein Kindlein krank und arm.
 Geputzt zum Sonntag heute
 Ziehn sie das Tal entlang,
 Das Kind grüßt alle Leute,
 Doch niemand sagt ihm Dank.

arm,

Niemand . . . Dank,

Viel Kinder jauchzen ferne,
 So schön ist's auf der Welt!
 Ging' auch spazieren gerne,
 Doch müde stürzt's im Feld.

Welt,

in's Feld!

„Ach Vater, liebe Mutter,
 Helft mir in meiner Not! –“
 Du armes Kind! die ruhen
 Ja unter'm Grase tot.

Ach Vater

Not!

Kind,

tot!

Und so im Gras alleine,
 Das kranke Kindlein blieb,
 Frug keiner, was es weine,
 Hat jeder sein's nur lieb.

keines

lieb!

Die Abendglocken klangen
 Schon durch die stille Welt,
 Die Engel Gottes sangen
 Und gingen über's Feld.

Feld,

Und als die Nacht gekommen
 Und alles das Kind verließ,
 Sie haben's mitgenommen,
 Nun spielt's im Paradies.

verliess,

Paradies!

Draeseke fasste die ersten drei Strophen musikalisch zusammen, indem er sie in der Art eines Strophenliedes gestaltete (siehe Notenbeispiel 1). Er än-

¹⁶Zit. nach Eichendorff, „Gedichte. Versepen“ (wie Anm. 9), S. 291 f. Orthographische Unterschiede wie z. B. Thal/Tal wurden nicht berücksichtigt.

1.
Das kranke Kind.

J. von Eichendorff.

Felix Draeseke, Op. 21.

1
Ziemlich bewegt. *mit einfachem Vortrage, nicht schrillend.*

GESANG. (4) Die Ge - gend lag so hel - - le, die

PIANO. *p*

5
Son - ne schien so warm, es sonnt sich auf der Schwel - - le ein

9 *p*
Kind - lein krank und arm, (2) ge - putzt zum Sonn - tag heu - - te zieh sie das Thal ent -

14 *pp*
lang, das Kind grüsst al - - le Leu - - te, doch Nie - mand sagt ihm Dank, (2) viel

Notenbeispiel 1a: Draeseke, *Das kranke Kind*, T. 1–18, mit Eintragungen des Verfassers

19
 Kin - der jauch - zen fer - - - ne, so schön ist's auf der
 Welt, ging' auch spa - zie - - ren ger - - - ne,

22

25
 doch mü - de stürzt's in's Feld! — (4) Ach

Zurückhaltend. *Im Zeitmaasse.* *Vervweifelt.*

29
 Va - ter, lie - be Mut - - ter, helft mir in mei - ner Noth!

Zurückhaltend.

Notenbeispiel 1b: Draeseke, *Das kranke Kind*, T. 19–32, mit Eintragungen des Verfassers

33 *sehr ausdrucksroll.*

Du ar - mes Kind... die ru - hen ja un-ter'm Gra-se-

Etwas langsamer.

p espress.

38 tödt! — (5) Und so im Gras' al - lei - - ne, das

pp

42 kran-ke Kind-lein blieb, frug kei-nes, was es wei - - ne, hat

46 *Sehr mild.*

je - der sein's — nur lieb! (6) Die

p espress.

Notenbeispiel 1c: Draeseke, *Das kranke Kind*, T. 33–49, mit Eintragungen des Verfassers

50
In ruhiger Bewegung.

A - bend - glo - cken klan - - gen schon durch die stil - le Welt, die

54
En - gel Got - tes san - - gen und gin - gen ü - ber's Feld, und

58
als die Nacht ge - - kom - - men und al - les das Kind ver - liess, —
Etwas zurückhaltend.

Ziemlich langsam.
62 *Sehr ausdrucksvoll, nicht stark.* *sehr zart.*
sie ha - - ben's mit - genon - men, nun spielt's im Pa - ra - dies!

Notenbeispiel 1d: Draeseke, *Das kranke Kind*, T. 50–66, mit Eintragungen des Verfassers

derte die Punkte an den Strophenenden zu Kommata und betonte damit die Einheit des Textzusammenhangs. Eichendorffs Verse sind volksliedhaft einfach strukturiert: jambisch, vierhebig, Kreuzreim, weibliche und männliche Endungen wechseln. Es ist eine bei Eichendorff häufig zu findende Gestaltungsart. Er verwendet sie z. B. in der *Mondnacht*, die vor allem durch Robert Schumanns Vertonung im *Liederkreis* op. 39 bekannt geworden ist:

Es war als hätt der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müßt.

Draeseke erfand für den Liedbeginn eine schlichte Melodie und hat für ihre Ausführung folgendes gefordert: „Mit einfachem Vortrage, nicht schleppend“. Der Gesang der ersten Strophe ist in einen je viertaktigen Vorder- und Nachsatz gegliedert. Beide sind durch eine Pause deutlich getrennt. Der Vordersatz besteht aus zwei gleich gebauten Hälften. Die Melodie wird in der zweiten und dritten Strophe wiederholt, allerdings mit leichten Veränderungen, durch die Draeseke feinsinnig auf die Worte eingeht.

Vergleicht man im Gesang die beiden Halbsätze der drei Strophen, so kann man eine Steigerung beobachten: In der zweiten Strophe durch ein Herausstellen der Quinte $f^4 - c^2$ (vgl. T. 11 f. mit T. 5 f.) und durch eine Ausweitung der melodischen Linie hinauf zum d^2 (T. 15 f.). Zudem versucht Draeseke, rhythmisch zu differenzieren. Durch die Pause in Takt 12 werden die Verse 2 und 3 – und damit Vorder- und Nachsatz – deutlich voneinander getrennt und das Verb „zieh'n“ betont. Zusammen mit der sich hierdurch ergebenden Beschleunigung durch die zwei Achtelnoten in Takt 13 wird der Bewegung im Textbild entsprochen. Der durchgängige, zuweilen monoton wirkende Versrhythmus ist an dieser Stelle unterbrochen. Die Veränderung in Takt 19 bewirkt ein zweitöniges Melisma auf dem Wort „jauchzen“ und charakterisiert es mit einer ländlerartigen Terzbewegung aufwärts. „So schön ist's auf der Welt“ wird durch eine dynamische Steigerung und eine Weitung des Ambitus sowie eine Punktierung musikalisiert. Draeseke ersetzt das Ausrufungszeichen, das bei Eichendorff nach „Welt“ steht, durch ein Komma, um den Textfluss in diesen drei Anfangstrophen nicht so auffallend zu unterbrechen.

Im Nachsatz der zweiten Strophe sieht man in Takt 15 eine rhythmische Belebung durch eine Punktierung, die „alle Leute“ hervorhebt. Der Tonsaustausch in Takt 17 gegenüber Takt 9 ergibt, dass am Taktbeginn die höhere

Note b^1 steht und somit „niemand“ akzentuiert wird. Beide Varianten hängen zusammen. Sie charakterisieren die Freundlichkeit des Kindes gegenüber allen, auch ihm fremden Leuten, worauf jedoch keiner reagiert.

Die Takte 23 ff. in der dritten Strophe sind am stärksten verändert. Der Ambitus reicht bis zum es^2 , und die Periode ist auf fünf Takte verlängert. Diese Neugestaltungen sind textbezogen: Das Kind würde gerne, wie die anderen Kinder, in der schönen Welt spazieren gehen. Doch es ist müde und krank, und bei einem Laufversuch kommt es ins Stolpern und stürzt. Die Pausen geben dies geradezu tonmalerisch wieder. Draeseke komponiert im instrumentalen Nachspiel der Takte 27f. eine abwärts führende, leise Bewegung vom c^2 zum f^1 und führt damit die Situation nach dem Sturz musikalisch fort. Die Dramatik an dieser Stelle ist durch die Akkordschläge und Pausen im Klaviersatz, die die bislang durchgehende Achtelbewegung für zwei Takte unterbrechen, und durch den dynamischen Kontrast zwischen dem ersten Forte in diesem Lied (T. 25) und dem anschließenden Piano sowie der geforderten Rücknahme des Tempos – „zurückhaltend“ – komponiert. Leise Dynamik (wie hier in Takt 26) verwendet Draeseke häufig zur Charakterisierung des Kindes. So steht in den Takten 9f. ein p/pp zu „ein Kindlein krank und arm“, in den Takten 17 ff. ein pp zu „Niemand sagt ihm Dank“. Und die Takte ab 34 in der vierten und fünften Strophe stehen im p bzw. pp-Bereich.

Auch die Harmonik setzt Draeseke zur Textausdeutung ein. Die Anfangsteile stehen in C-Dur, doch wendet er sich textbedingt nach Moll. Die Schlüsselworte in den drei Strophen, an denen dies geschieht, sind „Schwelle“ (Takt 8), „Leute“ (Takt 16) und „Welt“ (Takt 22). Sie sind neben dem besprochenen „jauchzen“ in Takt 19 als einzige durch zweitönige Melismen im Gesang herausgehoben. Bei und mit ihnen findet ein Bedeutungsumschlag statt. Zu erwarten wäre eine positive musikalische Gestaltung: Das Kind „sonnt sich auf der Schwelle“, es „grüßt alle Leute“ freundlich, „so schön ist’s auf der Welt“. Aber Draeseke beginnt bereits hier mit den Mollwendungen im Blick auf den nachfolgenden Text – „es sonnt sich auf der Schwelle / ein Kindlein krank und arm“; „das Kind grüßt alle Leute, / doch Niemand sagt ihm Dank“; „So schön ist’s auf der Welt, / ging’ auch spazieren gerne, / doch müde stürzt’s in’s Feld!“ Dass gleiche musikalische Gestaltungen in verschiedenen Strophen zur Textausdeutung möglich sind, liegt daran, dass bei Eichendorff häufig, so auch hier, verwandte Bilder an gleichen Positionen in den Strophen stehen.

Die aus dem Sturz resultierende Verzweigung ist am Beginn der vierten Strophe durch Abwärtsgänge im Forte im Rahmen einer *Quinta deficiens* des^2-g^1 , d. h. einer erniedrigten Quinte, der etwas zur vollkommenen, reinen Quinte d^2-g^1 fehlt, komponiert.¹⁷ Damit wird der Hilferuf des Kindes, das als Waisenkind ohne das Behütetsein durch die Eltern aufwachsen muss, eindringlich dargestellt.¹⁸ Der diese Situation erklärende Kommentar in der zweiten Strophenhälfte ist durch den instrumentalen Zwischentakt 33 abgesetzt, um auf ihn besonders aufmerksam zu machen. Die Musik ist „sehr ausdrucksvoll“, die *Quinta deficiens* mehrfach präsent, das Tempo „etwas langsamer“, die dreitönigen Aufwärtsbewegungen im Klavier werden erst zur fünften Strophe hin zu ruhigen Achteln beschleunigt.

Die fünfte Strophe erinnert an den ruhigen Beginn des Liedes. Die Strophenhälften sind im Gesang fast tongleich gestaltet. Er ist rezitativisch gehalten. Das g^1 bildet die Tonachse. Abweichungen heben Worte heraus und artikulieren Seufzersekunden: as^1-g^1 u. a. zu „alleine“ und „keines“, „weine“. Bedeutsamer aber ist die unterschiedliche Gestaltung der Takte 42 f. und 46 bis 48 in der Singstimme. Die Mollwendung mit der abschließenden kleinen Sekunde abwärts, die das kranke, verlassene Kind charakterisiert, steht im Gegensatz zur heilen Welt, in der Eltern ihre Kinder liebevoll umsorgen. Ab Takt 46 nimmt die Singstimme die Tonfolge der Takte 42 f. auf, jetzt aber in Dur. Sie hebt durch auffallende Längungen die Worte „sein’s“ und „lieb“ heraus und verdeutlicht damit den Kontrast zwischen zwei Schicksalen. Die Durauflichtung bleibt auch im Zwischenspiel zur sechsten Strophe. Das Motiv dieser Klavierpassage, die sich vom hohen h^2 hinab senkt, beherrscht die Musik bis zum Ende von Takt 62. Es schließt es im Gesang häufig mit der Oberquinte ab, zu der es im Klavier erklingt. So ist es beständig präsent. „Sehr mild“ setzt die sechste Strophe ein, in einer ruhigen, nachschlagenden und möglicherweise die Abendglocken andeutenden, *espressiv-akkordischen* Musik, und deutet damit bereits auf den folgenden Text Eichendorffs hin: Die anderen Kinder werden zwar von den Eltern geliebt, das kranke Kind aber von den Engeln. Das Motiv erklingt am Anfang der letzten Strophe im Klavier in hoher Lage (T. 57), mit dem höchsten Ton des Liedes c^3 beginnend, und verweist damit auf die Engel, die das Kind ins Paradies mit-

¹⁷Eine verminderte Quinte c^2-fis^1 charakterisiert zuvor in Takt 26 den Sturz.

¹⁸Über ihre Verwendung bei Draeseke siehe im vorliegenden Band: Peter Andraschke, „Denk es, o Seele. Über Draesekes Mörke-Lied op. 81, Nr. 4 und seinen kulturellen Kontext“

nehmen. Danach dunkelt die Musik allmählich ab und beruhigt sich. In den Takten 60 f., zu den Worten „und alles das Kind verließ“, wird sie leiser und etwas langsamer. Der Gesang erreicht mit dem Ton *a* seine unterste Grenze. Eine Mittelstimme im Klavier färbt dazu das Motiv eine Oktave tiefer ein.

„Ziemlich langsam“ und „sehr ausdrucksvoll“ erklingt daraufhin die Musik im neuen 3/2-Metrum. Wie in den Takten 34 ff. wird hier der Tod mit tiefem Klang symbolisiert. Beide Stellen haben zudem die gleiche Vortragsanweisung „sehr ausdrucksvoll“. Danach öffnet sich musikalisch das Paradies. „Sehr zart“ und mit einer angedeuteten choralartigen Akkordwendung weist die Musik in lichtere Höhen. Und durch das tiefe Quintintervall im Klavierbass öffnet sich am Liedende ein großer Klangraum, quasi die Weite zum Himmel.

Draeseke arbeitet mit dem Symbolgehalt der Tongeschlechter abschnittsweise und im Detail. Das Lied steht in C-Dur/Moll. Die friedliche Stimmung des Anfangs ist in Dur gestaltet, Wendungen in Moll erklingen, wenn die Krankheit des Kindes (zuerst T. 8 f.) oder seine Zurücksetzung in der Gesellschaft (T. 16 f.) angesprochen werden. Sein Sturz und die daraus resultierend Hilflosigkeit führen zu einer längeren Mollpartie ab Takt 22, die bis zur sechsten Strophe dauert. Der Wechsel der Tongeschlechter ist mithin für Draeseke ein für die Ausdeutung des Textes wesentliches Ausdrucksmittel.

4. *Mitternacht*

Mitternacht

Friedrich Rückert¹⁹

Abweichungen bei Draeseke

Um Mitternacht
Hab' ich gewacht
Und aufgeblickt zum Himmel;
Kein Stern vom Sterngewimmel
Hat mir gelacht
Um Mitternacht.

Himmel,

Um Mitternacht
Hab' ich gedacht
Hinaus in dunkle Schranken;
Es hat kein Lichtgedanken
Mir Trost gebracht
Um Mitternacht.

Schranken,

Um Mitternacht
 Nahm ich in Acht
 Die Schläge meines Herzens; Herzens,
 Ein einz'ger Puls des Schmerzens
 War angefacht
 Um Mitternacht.

Um Mitternacht
 Kämpft' ich die Schlacht,
 O Menschheit, deiner Leiden; Leiden,
 Nicht konnt' ich sie entscheiden
 Mit meiner Macht
 Um Mitternacht. Mitternacht!

Um Mitternacht
 Hab' ich die Macht
 In deine Hand gegeben: gegeben.
 Herr über Tod und Leben,
 Du hältst die Wacht
 Um Mitternacht. Mitternacht!

Draeseke hat den Wortlaut Rückerts übernommen, lediglich Satzzeichen verändert. Die Semikola am Ende der dritten Verse in den Strophen 1 bis 4 sind durch Kommata ersetzt, um den Sprachfluss nicht zu stark zu hemmen. Andererseits hat er dies musikalisch nicht berücksichtigt und die drei Anfangsverse ohne Pausen miteinander verbunden und erst danach eine Pause gesetzt, ebenso nach dem vierten und fünften Vers. Einfluss auf die Komposition haben hingegen die veränderten Satzzeichen in der letzten Strophe (s. u.).

Mitternacht ist ein variiertes Strophenlied (siehe Notenbeispiel 2). Die Gesangsstimme ist in der ersten und zweiten Strophe gleich, ebenso am Beginn der dritten und fünften Strophe. In diesen Passagen ist auch der Klaviersatz tongetreu beibehalten, mit Ausnahme der letzten Strophe, in der dies lediglich im Anfangstakt 39 der Fall ist.

Die beiden letzten Strophen, die weitgehend neu konzipiert sind, hängen inhaltlich unmittelbar zusammen. Sie sind der Höhepunkt des Gedichts und der Vertonung. Die ersten Veränderungen finden sich im zweiten Halbsatz der dritten Strophe. Die noch deutlich auf die Grundmelodie bezogene Vokal-

¹⁹Rückert, *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 14), S. 234 f.

6. Mitternacht.

F Rückert.

1 *Gemessen und würdig.*

GESANG. 

PIANO. 

5 *zart.*



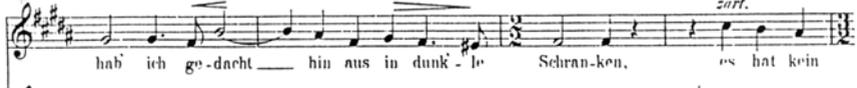


9





13 *zart.*





Notenbeispiel 2a: Draeseke, *Mitternacht*, T. 1-16, mit Eintragungen des Verfassers

17
Licht-ge-dan-ken mir Trost ge-bracht — um Mit-ter-nacht.

24
(3) Um Mit-ternacht nahm ich in Acht — die Schläge mei-nes Her-zen, ein einziger

26
Puls des Schmerzens war an-ge-fucht — um Mit-ter-nacht. —

30
(4) Um Mit-ter-nacht kämpft' ich die Schlacht, — o Menschheit, dei-ner Lei-den,

Notenbeispiel 2b: Draeseke, *Mitternacht*, T. 17–33, mit Eintragungen des Verfassers

34
 nicht konnt' ich sie ent-schei-den mit mei-ner Macht — um Mit-ter-
 nach!

38
 nach! (5) Um Mit-ternacht hab ich die Macht — in dei-ne Hand ge-
 ge- - ben, Herr ü-ber Tod und Le-ben, du hältst —

42
 die Wacht — um Mit-ter-nacht!
 Etwas zurückhaltend.
 Breiter.
 p *espress.*

46
 die Wacht — um Mit-ter-nacht!
 Etwas zurückhaltend.
 Breiter.
 p *espress.*

Notenbeispiel 2c: Draeseke, *Mitternacht*, T. 34–50, mit Eintragungen des Verfassers

stimme in den Takten 26 f. betont das Moment des Schmerzes; anstelle der ursprünglichen großen Sekunde gis^1-fis^1 steht hier die kleine Seufzersekunde g^1-fis^1 , die auf engem Raum jetzt dreimal erklingt. Die nur geringfügigen Änderungen im Klavierpart resultieren zum Teil daraus.

Die Musik der vierten Strophe deutet die Dramatik des Textes aus. Sie steigert sich mit einer aufstrebenden Melodik, die zu Beginn das Quartintervall e^1-h des vorangehenden Schlusses in aufwärts gerichteter Krebsform aufnimmt, mit stetig zunehmender Dynamik bis zum ff. Das resignierende Moment im Text ist ab Takt 34 durch eine Umkehrung der Bewegungsrichtung und eine zum p/pp zurückgenommene Lautstärke wiedergegeben.

Das inhaltliche Resümee in der Schlussstrophe beginnt Draeseke im Gesang mit einer Reminiszenz an den Anfang. Wichtige Hinweise auf die musikalische Textdeutung geben bei ihm häufig die Vortragsanweisungen. So sollen der Beginn der Strophe „mit Weihe“ und die Worte „in deine Hand“ „sehr innig“ gesungen werden. Den Schluss will er „mit Überzeugung“ vortragen haben. Das von Draeseke nach den Versen „du hältst die Wacht / um Mitternacht!“ gesetzte Ausrufungszeichen unterstreicht dies. Auch die vierte Strophe hat er mit einem Ausrufungszeichen abgeschlossen, denn beide Stellen hängen inhaltlich zusammen. Die beiden Satzzeichen deuten jedoch nicht die Musik aus, sondern beziehen sich auf Rückerts Text, denn die Musik verklingt jeweils leise, der Liedschluss zudem „etwas zurückhaltend“ in tiefer Lage. Der Ton a im Takt 47 der Singstimme ist der tiefste im Gesang. Mit ihm erreicht Draeseke den Schlussston h mit Aufwärtsbewegung, und die im Takt 48 im Klavier einsetzende, „breit vorzutragende“ und nach oben gerichtete Klanggeste vom *Subkontra-H* bis zum d^2 unterstreicht klangsymbolisch das Vertrauen auf Erlösung durch die himmlische Macht. Es erinnert an den Anfang des Liedes, wo sich, allerdings nicht so deutlich, die Musik aus der Tiefe entwickelt, auch dort ist der tiefste Ton das *Subkontra-H*.

Der Liedschluss ist eine sehr persönliche Deutung Draesekes, die folgerichtig die von ihm zusammengestellten Texte von Opus 24 in ihrer Gesamtheit reflektiert. Bei aller Hoffnung in Glauben und der Suche nach Trost bleibt doch immer die Trauer. Diese beiden Grundgedanken, die auch im Werktitel stehen, bringt Draeseke somit als Resümee am Ende der sechs Gesänge. Der Zyklus schließt deshalb genauso leise, wie er begonnen hat.

Liest man Rückerts Text für sich, d. h. ohne den Kontext der anderen Gedichte, so liegt für den Schluss eine ganz andere Deutung nahe. Nach einem Doppelpunkt am Ende des dritten Verses, den Draeseke bezeichnenderweise nicht übernimmt, sondern stattdessen ein Komma wählt, steht als

Sentenz der Höhepunkt des Gedichtes: „Herr über Tod und Leben, / du hältst die Wacht / um Mitternacht.“ Es ist eine Vision von religiöser Kraft, für deren Musik sogar ein entsprechender Choralton vorstellbar gewesen wäre. Gustav Mahler (1860–1911) und Hermann Reutter (1900–1985) haben den Text so verstanden und den Schluss als emphatische Kulmination komponiert.²⁰ Ihre Kompositionen stehen übrigens in h-Moll/H-Dur (Mahler) bzw. h-Moll (Reutter), also in einer mit der von Draeseke gleichen bzw. nahe verwandten Tonart. Mahler führt zu den Schlussversen „mit mächtigem Aufschwung“ und „sehr drängend“ hin (siehe Notenbeispiel 3). Die bisherige Tonart h-Moll wird ab Takt 75 durch das verklärende H-Dur abgelöst. Wortwiederholungen und eine Dynamik, die bis zum dreifachen Forte reicht, intensivieren den Klang.

Ähnlich gestaltet Hermann Reutter den Schluss (siehe Notenbeispiel 4): „Ausbrechend“ und im *ff* beginnt er die Worte „Herr über Tod und Leben“ und verstärkt sie durch ein Ausrufungszeichen. Überraschend nimmt er den folgenden Vers „Du hältst die Wacht“ in den *p/pp*-Bereich zurück mit einer Musik, die der mit der Vortragsart „ganz ruhig und innerlich“ verwandt ist (siehe Takt 33), um sie mit Textwiederholungen zum *ff* zu intensivieren.

Diese hermeneutische Interpretation der Lieder sollte zeigen, wie deutlich Draeseke auf den Text eingeht und ihn mit allen ihm zur Verfügung stehenden Parametern ausdeutet. Sie sollte zudem die Aufmerksamkeit auf Details richten, die bei Analysen häufig vernachlässigt werden, wie veränderte Worte und Satzzeichen, Momente die Draeseke bewusst in seinen Kompositionsprozess einbezogen hat. Eine derartige Interpretation ist leider nicht selbstverständlich. Der Abdruck der Gedichte bei Martella Gutiérrez-Denhoff²¹ beispielsweise vermischt die Versionen der Originale und der von Draeseke gewählten Varianten und behindert dadurch das Verstehen von Draesekes schöpferischer Klangumsetzung der Lyrik.

²⁰Gustav Mahlers *Um Mitternacht* erschien 1905 im Verlag C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig (Plattenummer 4479). Im gleichen Verlag und Jahr erschien auch die Erstausgabe der Version für Singstimme und Orchester (Plattenummer 4502). Hermann Reutters *Mitternacht* ist das dritte der *Vier Lieder nach Texten von Rückert* für eine Singstimme mit Klavierbegleitung op. 54, die 1942 bei B. Schott's Söhne in Mainz erschienen (Plattenummer B S S 36314).

²¹Gutiérrez-Denhoff, „Sammlungen oder Zyklen?“ (wie Anm. 5), S. 234–236.

GÜNTER SCHNITZLER

Zu Draeseke's Vertonung der Heine-Ballade *Ritter Olaf*, op. 19, 1–3

I

Draeseke's Vertonung op. 19 setzt sich mit einem Text Heinrich Heines auseinander und nimmt zugleich zu ihm interpretierend Stellung – und dies jedoch als ein neues Kunstwerk, dessen Legitimität sich keineswegs mehr alleine am Maßstab des zu allererst existierenden Gedichtes ablesen lässt. Natürlich bezieht sich die Vertonung auf den zu vertonenden Text, sie muss sich darauf beziehen, denn der Komponist hat in freier Wahl eine Entscheidung für dieses – und eben für kein anderes – Gedicht getroffen. Und deshalb ist die Vertonung selbst immer im Blick auf den zugrunde liegenden Text zu sehen. In der Gegenrichtung gehen wiederum Rückwirkungen von der Vertonung auf das Gedicht aus, das vertont wurde, zeigen sich etwa musikalische Periodenbildungen, dynamische, harmonische, melodische oder rhythmische Besonderheiten in einem eigenen Licht des Mediums Musik, entfalten Wirkungen, Verdichtungen, die das Gedicht als Text durch das Medium Musik verändern. Die Musik muss im letzten Sinne den Text immer verändern, weil er sich – selbst wenn er durch die Musik nur illustriert werden sollte – modifiziert: Er wird musikalisch, und nicht gesprochen oder gelesen, präsentiert. Wie umfassend die Rückwirkungen eine Modifizierung des Textes begünstigen – das liegt, abgesehen von der ohnehin gegenüber der Dichtung größeren Wirkungsmacht der Musik, an der Intention des Komponisten: Er kann sich, wie etwa die Vertreter der Berliner Liedertafel mit der Unterstützung Goethes, auf eine ästhetische Verdopplung im Sinne einer Illustration des Textes einlassen; dann nimmt sich das Medium Musik als eine dienende Kunst zurück. Oder aber der Komponist kann sich herrisch über die Besonderheiten des Textes hinwegsetzen und sich – wie etwa zuweilen Beethoven in seinen Liedern – von den Texten nur angeregt fühlen und eine eigene musikalische Sicht entwerfen, die dann mit dem Gedicht nicht mehr sehr viel zu tun haben muss und im Zweifelsfall auch auf ganz andere Texte angewendet werden kann – so etwa Beethoven mit seinem *Maigesang*, den er auch in der Arie *O welch ein Leben*¹ einem völlig anderen Text zugeordnet

¹WoO 91, Nr. 1, Einlage für das fragmentarische Singspiel *Die schöne Schusterin* von Ignaz Umlauf.

hat. Zwischen diesen beiden Extremen bewegt sich das Lied als Kunstwerk, das aus der produktiven Wechselwirkung zweier unterschiedlicher Medien entsteht. Es ist in jedem einzelnen Falle das Verhältnis der Musik zum Text zu bestimmen und die mögliche produktive Bezüglichkeit beider Medien in diesem neuen Kunstwerk zueinander zu untersuchen, und die ertragreichste Mediensynthese wird sich dann einstellen, wenn die Vertonung noch unbeachtete Möglichkeiten in der Dichtung erschließt, und andererseits die Energien des Textes dazu geeignet sind, auf die Musik und damit deren Erkenntnis vielfältig zurückzuwirken.

Nun gehört Draeseke nicht nur zu den Künstlern, die als Doppelbegabungen, als Komponist und sprachmächtiger Autor und Librettist, mit einer naturgemäß besonderen Sensibilität auch für Texte ausgestattet sind, sondern er hat auch von Anfang an die zu vertonenden Gedichte sehr genau gelesen und darauf geachtet, dass das Lied dem Text nicht nur keine Gewalt antut, sondern dass es der Individualität der Dichtung gerecht wird, ohne freilich die Musik in eine mediale Abhängigkeit zu führen, die etwa deren Autonomie gefährden würde. Oder anders formuliert: Man kann durchaus mit einem hohen Anspruch an Draesekes Lieder herantreten und sich von diesen auch auf der Metaebene, also aus gattungs- wie epochenspezifischen Dimensionen ebenso Aufschlüsse erhoffen wie aus Wesenszügen, die aus der Lyrik wie aus der Komposition abstrahierbar sind. Dies sind mögliche Einsichten, die sich sowohl auf das Gedicht wie auf die Vertonung beziehen können.

Bereits der 20/21-jährige Draeseke achtet in seinen für die *Neue Zeitschrift für Musik* geschriebenen Rezensionen von Liedern immer wieder auf die Deklamation der Texte, betont die Bedeutung der textbezogenen „Hebungen und Senkungen des musikalischen Ausdrucks“, hebt bei den drei Liedern op. 12 des Komponisten Heinrich Sczadrowski den textgemäßen „schönen natürlichen Melodiefluß“ ebenso hervor wie die Emotionalität und lässt in all diesen frühen Lied-Rezensionen erkennen, dass ihm, wie in seinen eigenen Liedern, die Textwahl ungemein wichtig ist. Nachdrücklich sinnfällig wird dies etwa in einer Bemerkung über Lieder von Schumann und Franz, wenn er auf deren „innige Anschmiegung der Musik an die Worte als bedeutende Errungenschaften“ hinweist.² Wichtig für die Deutung von Draesekes Ge-

²Felix Draeseke, *Schriften 1855–1861*, hrsg. von Martella Gutiérrez-Denhoff und Helmut Loos (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 1), Bad Honnef 1987, S. 62–71, hier S. 68.

dichtvertonungen ist aber nicht nur dieser liedästhetische Aspekt, der die Bezugsnähe der Musik zum zugrunde liegenden Text belegt, nicht nur die hier sinnfällig werdende große Bedeutung des Textes, der offenkundig genau wahrgenommen und interpretiert wird und in der Vertonung keinerlei unbeachtete Textänderungen erfahren darf,³ sondern auch eine bemerkenswerte Kenntnis der Dichtung der sogenannten Epoche des ‚Vormärz‘ sowie eine geradezu modern anmutende, indessen auf Goethe rückführbare Sicht auf Dichtung, derzufolge Texte mehrere Lesarten und Deutungsmöglichkeiten freisetzen können, wobei keine allein für sich Gültigkeit zu beanspruchen vermag. Bereits in den frühen Kritiken lässt der 22-jährige Draeseke in seinen Bemerkungen über Heine und in seinem Hinweis auf den Heine-Förderer Karl Lebrecht Immermann, dessen Mythe *Merlin* ihm 1905 zum Vorentwurf einer Oper wurde, eine Vertrautheit mit diesen Autoren erkennen. Ungemein weitsichtig ist darüber hinaus der Hinweis auf die Vielschichtigkeit der Dichtung Heines. 1857 verfasste Draeseke eine Rezension u. a. über von Bülows Lieder op. 5. Zu dieser Werkgruppe zählt die Vertonung des aus Heines *Buch der Lieder* stammenden ‚Fichtenbaum‘-Gedichts. Draeseke sieht ganz genau die unterschiedlichen Lesarten, Bedeutungsdimensionen und die sich aus den verschiedenen möglichen Perspektivierungen des Textes ergebenden Interpretationsaspekte, wenn er ausdrücklich dieses ‚Fichtenbaum‘-Gedicht hervorhebt und ihm zuspricht, „fortwährend zu neuen Compositionen“⁴ anzuregen; dies bedeutet, dass in verschiedenen denkbaren oder tatsächlichen Vertonungen des Heine-Gedichtes immer wieder andere Dimensionen und Bedeutungshorizonte intermedial vergegenwärtigt werden können und müssen. Hier wird zugleich wiederum ein gewichtiges Stück der angedeuteten Liedästhetik Draesekes sinnfällig, die sich eben nicht darauf beschränkt, einen Text im anderen Medium ästhetisch zu verdoppeln oder gar im onomatopoetischen Sinne zu illustrieren, sondern sich von bestimmten Wesenszügen anregen zu lassen, die man niemals auf eine semantische Wort-für-Wort-Bestimmung und -Beziehung beschränken kann.

Angesichts dieser für die Einschätzung der Lieder Draesekes bedeutsamen Hinweise von ihm selbst, ist der Interpret berechtigt, Heines Ballade *Ritter Olaf* nach einigen Wesenszügen zu befragen, die sich in der Abstraktion auf einer Metaebene des im Text vorgestellten Geschehens präsentieren, um dann zu prüfen, von welchen dieser Wesenszüge sich der Liedkomponist

³Vgl. ebd., S. 69.

⁴Ebd., S. 77.

Draeseke hat anregen lassen und wie er diese im intermedialen Bezug in seiner eigenen Kunst der Musik realisiert hat.

Zunächst also zu Heines Ballade, und zu einigen Fakten, auf denen ja jene Wesenszüge aufruhren und in denen sie implizit deutlich werden.

II

Durch die historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke Heines und Manfred Windfuhrs präzisen Aufsatz über editorische Probleme, exemplifiziert an Heines *Ritter Olaf*, sind die Quellen, Entstehung und Fassungen dieser Ballade (oder Romanze) sehr gut dokumentiert. Dies ist jederzeit nachzulesen und deshalb mögen hier knappe Hinweise genügen. Zur Erstpublikation kam es im Juni 1839 im Heft Nr. 105 der *Zeitung für die elegante Welt*; eine überarbeitete Fassung erschien im Juli 1840 in den *Salon IV*, die beinahe identisch ist mit der Fassung, die heute als die bekannteste und auch letztlich gültige gilt: die Version des *Ritter Olaf*, die 1844 im Rahmen der *Neuen Gedichte* als 10. Text in der Gruppe der 24 „Romanzen“ erschienen ist. Insgesamt hat sich Heine mindestens 17 Jahre mit seinem Text, von 1838 bis 1855, d. h. bis etwa ein Jahr vor seinem Tode, intensiv auseinandergesetzt, denn es existieren sechs handschriftliche Versionen und sechs Drucke aus diesem Zeitraum, in dem Heine immer wieder Retuschen an seinem *Ritter Olaf* vorgenommen hat. Noch 1855 entstand unter der Aufsicht Heines eine französische Version *Le chevalier Olaf*, die der Autor in seinen *Poèmes et Légendes* in die Abteilung „Nocturne“ stellte, d. h. Heine hat in dieser Fassung das gespenstisch Nächtliche des Textes in den Vordergrund gerückt.⁵ Alleine schon diese auffallend lange Entstehungs- und Bearbeitungszeit legitimiert Lesarten des Textes, die sich einem unmittelbaren oder gar oberflächlichen Zugang entziehen.

Auf den folgenden Seiten ist der Text im Ganzen wiedergegeben.

⁵Vgl. zur Entstehung: Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von Manfred Windfuhr, Bd. 2: *Neue Gedichte*, Hamburg 1983, S. 569–581. Manfred Windfuhr, „Ritter Olaf. Editorische Aspekte einer Romanze von Heine“, in: *Heine-Jahrbuch* 17 (1978), S. 95–125, hier S. 98–101.

X. Ritter Olaf.

1.

Vor dem Dome stehn zwey Männer,
Tragen beide rothe Röcke,
Und der Eine ist der König
Und der Henker ist der Andre.

Und zum Henker spricht der König: 5
„Am Gesang der Pfaffen merk' ich,
Daß vollendet schon die Trauung –
Halt' bereit dein gutes Richtbeil.“

Glockenklang und Orgelrauschen,
Und das Volk strömt aus der Kirche; 10
Bunter Festzug, in der Mitte
Die geschmückten Neuvermählten.

Leichenblaß und bang und traurig
Schaut die schöne Königstochter;
Keck und heiter schaut Herr Olaf, 15
Und sein rother Mund, der lächelt.

Und mit lächelnd rothem Munde
Spricht er zu dem finstern König:
„Guten Morgen, Schwiegervater,
Heut ist dir mein Haupt verfallen. 20

Sterben soll ich heut –
O, laß mich
Nur bis Mitternacht noch leben,
Daß ich meine Hochzeit fey're
Mit Banquett und Fackeltänzen. 25

Laß mich leben, laß mich leben,
Bis geleert der letzte Becher,
Bis der letzte Tanz getanzt ist –
Laß bis Mitternacht mich leben!“

Und zum Henker spricht der König: 30
 „Unserm Eidam sey gefristet
 Bis um Mitternacht sein Leben –
 Halt' bereit dein gutes Richtbeil.“

2.

Herr Olaf sitzt beim Hochzeitschmaus,
 Er trinkt den letzten Becher aus. 35
 An seine Schulter lehnt sein Weib und stöhnt –
 Der Henker steht vor der Thüre.

Der Reigen beginnt und Herr Olaf erfaßt
 Sein junges Weib, und mit wilder Hast
 Sie tanzen, bey Fackelglanz, 40
 Den letzten Tanz –
 Der Henker steht vor der Thüre.

Die Geigen geben so lustigen Klang,
 Die Flöten seufzen so traurig und bang!
 Wer die beiden tanzen sieht, 45
 Dem erbebt das Gemüth –
 Der Henker steht vor der Thüre.

Und wie sie tanzen, im dröhnenden Saal,
 Herr Olaf flüstert zu seinem Gemahl:
 „Du weißt nicht wie lieb ich dich hab – 50
 So kalt ist das Grab – “
 Der Henker steht vor der Thüre.

3.

Herr Olaf es ist Mitternacht,
 Dein Leben ist verflossen!
 Du hattest eines Fürstenkinds 55
 In freyer Lust genossen.

Die Mönche murmeln das Todtengebet,
 Der Mann im rothen Rocke,
 Er steht mit seinem blanken Beil
 Schon vor dem schwarzen Blocke. 60

Herr Olaf steigt in den Hof hinab,
 Da blinken viel Schwerter und Lichter.
 Es lächelt des Ritters rother Mund,
 Mit lächelndem Munde spricht er:

„Ich segne die Sonne, ich segne den Mond, 65
 Und die Stern', die am Himmel schweifen.
 Ich segne auch die Vögelein,
 Die in den Lüften pfeifen.

Ich segne das Meer, ich segne das Land,
 Und die Blumen auf der Aue. 70
 Ich segne die Veilchen, sie sind so sanft
 Wie die Augen meiner Fraue.

Ihr Veilchenaugen meiner Frau,
 Durch Euch verlier' ich mein Leben!
 Ich segne auch den Hollunderbaum, 75
 Wo du dich mir ergeben.“

Der Text des *Ritter Olaf* ist wie derjenige vieler Balladen und Romanzen Heines – so *Die Wallfahrt nach Kevelaar* – in drei nummerierte, formal, metrisch-rhythmisch, je anders gestaltete Teile gegliedert. Man kann im ersten Teil einen spanischen Romanzenvers ohne Reim erkennen, der sich aus zwei achtsilbigen Halbversen mit vierhebigen Trochäen konstituiert und sich deshalb durch einen schnellen, eilenden Gang charakterisiert. Der zweite Teil ist komplizierter gebaut: Er besteht aus fünfzeiligen Strophen mit einem beschließenden Refrain und zuvor paarweise gereimten Versen; die erste Strophe beginnt jambisch, aber nach der daktylischen Erregtheit im 5. Refrain-Vers überträgt sich diese Unruhe auf die folgenden Strophen in einer Art Steigerung bis zur Atemlosigkeit. Im dritten Teil, in dem nur je die Verse zwei und vier miteinander reimen, erkennt man eine Art Volksliedstrophe, die indessen formal nicht festgelegt ist, weil sie unterschiedliche Hebungszahlen aufweist; deutlich erkennbar ist jedoch die innere Erregtheitssteigerung, die begünstigt wird vom allmählichen Wandel des Jambischen zum Daktylischen.

Trotz dieser formalen Unterschiede zwischen den drei Teilen: Es handelt sich bei Heines *Ritter Olaf* um ein Werk, eine Geschichte, einen dramatischen, ungemein ökonomisch verdichtet gebotenen Zusammenhang – anders

als bei Draeseke, der zu den drei Heine-Teilen drei unterschiedliche, allerdings eng aufeinander bezogene Lieder schreibt. Der erste Balladen-Teil berichtet von der Hochzeit des Ritters Olaf mit der Tochter des vor der Kirche mit dem Henker wartenden Königs. Offenkundig droht Olaf nach seiner Hochzeit der Tod durch das Beil, den er allerdings bis nach der Hochzeitsfeier aufschieben kann. Der zweite Text-Teil schildert das rauschende Hochzeitsfest mit dem als Refrain an jedem Strophenende wiederholten bedrohenden Vers „Der Henker steht vor der Thüre“. Der letzte Teil des Werkes bietet nicht nur die Situation des resümierenden, sich von der Welt verabschiedenden Ritters Olaf vor seiner Hinrichtung, sondern auch die Begründung für diese ganze Geschehensfolge, über die der Leser bisher völlig im Unklaren gelassen wurde. Olaf wird deshalb mit dem Tode bestraft, weil ihm die gesellschaftliche Ordnung das Überschreiten der Standesgrenzen nicht erlaubte, die Königstochter zur Braut zu wählen, oder in Heines Worten: „Dein Leben ist verflossen! / Du hattest eines Fürstenkinds / in freyer Lust genossen.“

Zu Heines Text sind zwei konkrete Quellen nachgewiesen: Zunächst die Gestalt des Ritters Oluf aus den von Wilhelm Grimm 1811 herausgegebenen *Aldänischen Heldenliedern, Balladen und Märchen*, der dort – bei allen Unterschieden in der Thematik und Handlung – auch im Zusammenhang von Hochzeit und Tod erscheint. Sodann ist als noch wichtigere, Heine sehr gut bekannte Quelle die vom jungen Schelling unter dem Pseudonym ‚Bonaventura‘ 1801 veröffentlichte Verserzählung *Die letzten Worte des Pfarrers zu Drottning auf Seeland* zu nennen, in der das Paar wie bei Heine kirchlich getraut, dem Bräutigam aber kein Hochzeitsfest mehr zugestanden, sondern er direkt nach der Eheschließung grausam getötet wird. Die Fragen nach Konvention, Legitimität und Individualrecht werden schon bei Schelling gestellt, doch Heine differenziert diese in seiner Zeit sich noch bedrängender stellenden Probleme.

Neben diesen beiden dezidiert benennbaren Quellen gibt es noch andere Motive, die aus der Heine sehr gut bekannten Volksliedwelt angeregt wurden, wie etwa der Segensspruch des *Ritter Olaf* im 3. Teil und der „Hollunderbaum“ als Ort der genossenen Liebe.⁶ Die Erinnerung daran beschließt den Text. Bei Heine werden diese traditionellen Motive indessen ungemein differenziert eingesetzt und aufgeladen, sie erscheinen in einer vermittelten Unmittelbarkeit als kalkuliert und souverän vergegenwärtigtes Volkstümli-

⁶Zu diesen Quellen ausführlich und verlässlich Heine, *Gesamtausgabe* (wie Anm. 5), S. 581, und Windfuhr, „Ritter Olaf“ (wie Anm. 5), S. 97 f.

ches, das indessen bedacht eine Fülle anderer Bedeutungen angenommen hat.

Heines *Ritter Olaf* ist von der ersten Veröffentlichung an zumeist als besonders hochkarätig gerühmt worden; Heinrich Laube nennt die Ballade gar ‚Taubenei-Diamant‘ und eines der schönsten Gedichte Heines überhaupt.⁷ Es gab indessen auch kritische Stimmen, die sich allerdings eher auf andere Texte aus der Sammlung „Romanzen“ im Rahmen der *Neuen Gedichte* bezogen. Die 1844 vorgelegten 24 „Romanzen“, mit dem *Ritter Olaf* als 10. Romanze, waren ursprünglich nicht als Zyklus geplant, und sie sind letztlich auch kein Zyklus deshalb geworden, weil die schon im Begriff des ‚Zyklus‘ liegende Kreisfigur nicht eingelöst wird. Letztlich ist es ein Florilegium, dessen Zusammenstellung sich erst allmählich entwickelt hat: 1840 kam es zu einer ersten ‚Gruppenbildung‘ unter dem dann gültig bleibenden Titel „Romanzen“, wobei die Mehrzahl der nun zusammengefassten Texte bereits – wie auch der *Ritter Olaf* – publiziert war. Bei der endgültigen Zusammenfassung von 24 Texten unter dem bereits existierenden Titel griff Heine auf weitere bereits bekannte Gedichte zurück – eine Maßnahme, die sogar von Gutzkow ironisch als unproduktive Mehrfachveröffentlichung kritisiert wurde.⁸ Auch wenn die „Romanzen“ von 1844 nicht von vornherein in einer bestimmten Anordnung konzipiert waren, so hat Heine dennoch bedacht ab 1840 immer wieder Umstellungen und Neuaufnahmen von Gedichten vorgenommen, was offenkundig macht, dass dem Autor der Kontext in der Abfolge immer wichtiger wird. Nicht zuletzt durch diese überlegte Zusammenstellung gewinnt die Sammlung trotz der unterschiedlichen Struktur und Stoffe der Texte eine beeindruckend abwechslungsreiche Folge, bietet oft thematisch zugespitzt die Zusammenhänge und Gegensätze zwischen Liebe und Tod, Konvention und Individualrecht, präsentiert sich wohl dosiert und abwechselnd ernst, tragisch, ironisch und sogar komisch, und wird von der Kritik als derart komponierte Sammlung entschieden freundlicher begrüßt als die Einzel- oder Teilveröffentlichungen zuvor. Bezogen auf das Gesamtromanzen- oder Gesamtballadenwerk nimmt diese Sammlung mit dem *Ritter Olaf* eine Mittelstellung zwischen den sehr knappen und verdichteten frühen Romanzen aus dem *Buch der Lieder* und den sehr breiten und episch ausladenden späten Texten aus dem *Romanzero* ein. Ein auch für die Vertonungen wichtiger Unterschied zu den häufig von Schumann aus dem frühen *Lyrischen Inter-*

⁷Vgl. Heine, *Gesamtausgabe* (wie Anm. 5), S. 549.

⁸Vgl. ebd., S. 548.

mezzo genommenen Heine-Texten liegt darin, dass der *Ritter Olaf* und die anderen „Romanzen“ der 1844er Sammlung die Bindung an das zyklische Denken aufgegeben und die dort noch sehr bestimmende petrarkistische und traditionelle Prägung in der Stilisierung des Liebestodes als unbestimmbare dämonischer Kraft, die den einseitig leidenden Mann quält, hinter sich gelassen haben zugunsten einer eher empirisch nachweisbaren und kausal begründbaren Konkretisierung, zumeist im Felde einer erkennbaren Gesellschaftskritik: So natürlich auch im *Ritter Olaf*, in dem ja – ganz im Gegensatz zum *Lyrischen Intermezzo* – auch die Geliebte selbst erscheint und unmittelbar in ihrem zerrissenen Gemütszustand vorgestellt wird.

Heine hat für den *Ritter Olaf* und die ihn umrankenden 23 weiteren Texte die Bezeichnung ‚Romanze‘ gewählt, und dieser Gattung ist er während seines ganzen Lebens verbunden geblieben vom ersten Werk 1817 *Don Ramiro* an. Nur – Heine unterscheidet nicht zwischen Romanze und Ballade, und damit folgt er einer Gepflogenheit des 18. und 19. Jahrhunderts überhaupt, diese beiden Gattungsbegriffe im Prinzip synonym zu verwenden⁹ – wie übrigens noch Gustav Mahler an der Wende zum 20. Jahrhundert. Für beide, seit Goethe und Herder hochgeschätzten Gattungen Ballade und Romanze im Verständnis Heines gilt immer noch jene Besonderheit, dass in dieser Dichtart Episches, Lyrisches und Dramatisches untrennbar verbunden sind, und – mindestens ebenso wichtig –, dass in dieser Gattung sich Mysteriöses ereignet und in ihr eine frühe Form lebendiger Intermedialität deshalb gesehen wird, weil die Ballade gesungen präsentiert wird und sie deshalb immer in sich etwas Musikalisches bergen muss.¹⁰ Der gattungsübergreifenden Schreibart Heines kommt diese Wesensbestimmung der Ballade sehr entgegen, und der Autor kann zudem seine eigenen Intentionen der Volkstümlichkeit und unmittelbaren Wirkung dieser Gattung anverwandeln. Hier liegt der entscheidende Grund für Heine, sich der Ballade oder Romanze zu bedienen: Sie garantiert ihm im Rezeptionsästhetischen Interesse eine un-

⁹Vgl. ebd., S. 543. Bestätigend konkret für den *Ritter Olaf* etwa Hartmut Laufhütte, *Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte*, Heidelberg 1979, S. 334. Walter Hinck, *Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht*, Göttingen 1978, S. 50, der auch die *Wallfahrt nach Kevelaar* als Beispiel für die Grenzzoffenheit oder gar Identität zwischen Romanze und Ballade benennt.

¹⁰Diese Wesensbestimmung stützt sich auf Goethes nach wie vor gültige Aussagen über die Gattung Ballade als ‚Ur-Ei‘ der Dichtung aus dem Jahre 1821 in „Über Kunst und Altertum“, in: Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe*, Abt. I, Bd. 41, hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887, S. 223–227.

mittelbare Ansprache des Lesers durch das Ursprüngliche, Volkstümliche, das in Wahrheit in Heines Sinne konstruiert und kalkuliert ist. Das epische Moment vergegenwärtigt sich in der erzählten Geschichte des *Ritter Olaf*, den nach der Hochzeit und der Feier der Henker erwartet; die Dimension des Dramatischen vergegenwärtigt sich nicht nur durch die an die Sprechbühne gemahnenden direkten Reden Olafs und des Königs, sondern auch durch die kunstvolle dramatische Spannungszuspitzung. Das lyrische Element garantiert die gebundene Form, die sich ungemein kalkuliert, in jedem der drei Teile anderen Regeln gehorchend, präsentiert; dabei wird auch die in einem einfachen Volkslied unübliche, ungemein differenziert eingesetzte Tonmalerei ebenso souverän gestaltend genutzt wie die raffiniert eingesetzten Unregelmäßigkeiten im 3. Teil. Den Bezug zum Lied, und damit zur Musik, garantiert zudem bereits der liedartige Refrain im 2. Teil; und das von Goethe geforderte Mysteriöse, das beim Weimarer Autor sich noch auf die letztlich Unbegründbarkeit des Geschehens bezog, transponiert Heine in die Struktur der Ballade durch das sehr späte Nachholen der Vorgeschichte. Das Geheimnisvolle liegt nun nicht mehr in der Sache selbst, sondern im Akt der dichterischen Vermittlung, und zwar dadurch, dass er bis zum 3. Teil den Leser völlig darüber im Unklaren lässt, weshalb der Ritter hingerichtet werden soll – das Geschehen bleibt bis dahin für den Rezipienten unerklärlich und mysteriös. Und dieser raffinierte Schachzug Heines ist durchaus als bewusstes spannungssteigerndes Mittel eingesetzt: Heine erreicht die bezwingende Wirkung des Unmittelbaren, die indessen einem genauen Kalkül entspringt – eine vermittelte Unmittelbarkeit oder komplizierte Einfachheit also. Diese Übertragung des Mysteriösen vom Geschehen in die Balladenstruktur ist leicht nachweisbar: Heine, der beim Wiederaufgreifen seiner Schelling-Vorlage diesen auch von ihm selbst gestalteten Stoff als ‚mysteriöse‘ charakterisiert, hatte in einer Frühfassung seines *Ritter Olaf* schon in der 1. Strophe des 1. Teils das den gesamten Vorgang begründende Wort der Ehrenrettung für die Königstochter verwendet; dieses streicht er in den späteren Fassungen, so dass damit für den Leser das Rätsel entsteht, dass erst im Schlussteil aufgelöst wird.¹¹

Das Kalkulierte und zugleich Aktualisierende in der Gestaltung dieses nordischen Sagenstoffes schlägt sich auch in der thematischen Zuspitzung nieder: Zwar nimmt Heine im *Ritter Olaf* wie in vielen anderen seiner Balladen

¹¹Vgl. Heine, *Gesamtausgabe* (wie Anm. 5), S. 572. Vgl. auch Windfuhr, „Ritter Olaf“ (wie Anm. 5), S. 97.

einen nordischen Sagen- und Mythenstoff auf, der in seiner volkstümlichen Herkunft eigentlich allgemeine, in der Distanz des Vergangenen sich ereignende, indessen schaurige und zuweilen undurchschaubare Zusammenhänge vorstellt, der aber von Heine in einem Akt der Konkretisierung auf einen Fall seiner sozialen Gegenwart der Restaurationszeit anverwandelt und in unserem Text einem deutlich erkennbaren lyrischen Ich zugeordnet wird, das sich überdies nachdrücklich profiliert in seinem Engagement und seiner Intentionalität.¹² Indem sich die Figuren lebendig vergegenwärtigen, werden sie im wahrsten Sinne ‚gegenwärtig‘, gewinnen sie Profil und inneres Leben in der Gegenwart des Autors und seiner Zeit – und dies gelingt Heine in einem Akt der Revitalisierung der konventionell gewordenen Gattung der Ballade. Es sind sicherlich die Profilierung, Individualisierung und die damit verbundene Betroffenheit des Ritters wie seiner bald zur Witwe werdenden Ehefrau, die den Akt der intensivierenden Aktualisierung begünstigen und damit durch das erkennbare Engagement des lyrischen Ich angesichts des auf Gesamtgesellschaftliches zurückweisenden Einzelfalls die Gegenwart Heines berufen: Auch wenn der Stoff einer alten Sage entnommen ist, so vergegenwärtigt die fiktionale Ausarbeitung das Geschehen der Entstehungszeit des Gedichtes.

Dass es sich hier um eine aktuelle Gesellschaftskritik im Gewand eines Liebesgedichts, einer Ballade, handelt, wird, über jene Betroffenheitsverdichtung hinausgehend, vielleicht noch weit mehr in den deutlichen Anspielungen an Fragen und Themen der Restaurationszeit selbst sinnfällig. Schon Manfred Windfuhr hat einen ersten Hinweis darauf gegeben, als er die Legalität, das vom König verkörperte formale Recht, der individuellen Lebensfreiheit, dem Individualrecht Olafs und seiner Frau, gegenüberstellte und die doppelte Moral der Heine-Zeit in dem Gedicht deshalb angegriffen sieht, weil Kirche und Staat auf der einen Seite gegen Freiheit und Individualität auf der anderen Seite in besonders perfider Weise kämpfen: „Die Beziehung wird zugleich legitimiert und zerstört.“¹³ Diese wichtige Erkenntnis kann jedoch noch auf eine grundsätzliche epochale Besonderheit der Restaurationszeit ausgedehnt werden. Zunächst stehen sich im Gedicht mehrere Legitimitäten gegenüber, Standesinteressen stehen gegen das Recht der Individualität, Kirche und Staat halten eine als legitim von ihnen propagierte Ordnung aufrecht, es gibt eine Legitimität der Ehe, die von der Legitimität

¹²Vgl. Heine, *Gesamtausgabe* (wie Anm. 5), S. 543.

¹³Windfuhr, „Ritter Olaf“ (wie Anm. 5), S. 98.

der Adelsregeln zerstört wird. Dieses vernichtende Spiel der Legitimitäten ist eine deutliche Kritik an der Legitimitätspolitik der Restaurationszeit, die sich ja auf eine einzige Wahrheit in ihrem allein geltenden dynastischen Legitimitätsprinzip stützen wollte. Heine stellt hier viele Wahrheiten, viele Legitimitäten entgegen – eine für diese Schaffensperiode Heines typische scharfe Kritik an der Restauration: *Ritter Olaf* verdichtet in der Revitalisierung eines alten Stoffes eine charakteristische vormärzlich-jungdeutsche Kritik an den politischen und sozialen Systemverhältnissen mit ihrem ausschließlich bestimmenden Legitimitätsdenken. Die Fassungen der Ballade belegen zudem eine Intensivierung der Gesellschaftskritik, wenn etwa aus den ‚Priestern‘ der frühen Fassungen später die als verächtlich zu sehenden ‚Pfaffen‘ werden: Es sind vielleicht sogar dieselben Personen, die zu Beginn die Hochzeitszeremonie feiern und am Ende als ‚Mönche‘ das Totengebet sprechen. Dieser Gesellschaftsbezug ist in der Entstehungszeit des Gedichtes von Anfang auch als konkrete politische Kritik verstanden worden und wurde deshalb als „utopischer Gegenentwurf eines ‚Zukunftsmenschen‘typs“¹⁴ gedeutet; diese Intention hat Heine indessen auch Kritik eingebracht, weil eine idealistisch ausgerichtete Ästhetik keine Zweckgebundenheit der Kunst erlaubt.¹⁵

Und noch mehr wird ein Charakteristikum der Epoche deutlich, das in der Geschichtswissenschaft als ein Zugleich von Beharrung und Bewegung charakterisiert wird. Diese Gegensatzstruktur zeigt sich als eine oxymorische Anlage auf allen Ebenen des Gedichts: Nichts bleibt ohne Gegensatz, dem Dom als Ort des Friedens zu Beginn stehen der König und der Henker als weltliche Macht der Gewalt gegenüber,¹⁶ das Leben dem Tod, der Genuss des Festes der bevorstehenden Hinrichtung, der erfüllte Tanzaugenblick offenbart sich als Todestanz, an die eigentlich ins Künftige weisende Ehe schließt sich unmittelbar der Tod an, der Ritter lächelt im Todesaugenblick, das aktive Prinzip Olaf steht der passiven Braut gegenüber, der lustige Klang der Geigen wird von den traurigen Flöten begleitet – um nur einige wenige Beispiele zu bieten. Und selbst die Gestalten offenbaren sich als widersprüchlich, jede Gestalt ist durch Gegensätze charakterisiert: Sie

¹⁴Heine, *Gesamtausgabe* (wie Anm. 5), S. 570.

¹⁵Vgl. dazu vom Verfasser, „Die Französische Revolution und die Amerikanische Revolution. Folgen für die Ästhetik deutscher Autoren“, in: *Les révolutions du monde moderne*, hrsg. von Alain J. Lemaitre und Rolf G. Renner, Berlin 2006, S. 129–149, hier S. 139.

¹⁶Im dritten Teil kontrastieren die betenden Mönche mit dem das blanke Beil zeigenden Henker.

sind zerrissen wie die Epoche. Niemand ist nur gut oder nur böse – selbst der so vermeintlich nur auf sein individuelles Glück pochende Olaf schwingt sich als todbedrohter Sieger zu einer Art segnendem, kultischem Gottersatz am Ende auf, der zwar vorgeblich damit ein altes Volksliedmotiv aufgreift, der sich in Wahrheit aber in einer Hybris als segnender Gottersatz präsentiert.¹⁷ Und: Er schiebt sogar seiner geliebten Ehefrau, ihrem in den Augen sichtbaren Inneren, die Schuld für seinen Tod in die Schuhe: „Ihr Veilchenaugen meiner Frau, / Durch Euch verlier’ ich mein Leben!“, heißt es in der letzten Strophe. Auch der König offenbart sich ja bei aller Grausamkeit als beinahe mitfühlend, wenn er – ganz im Gegensatz zu Schellings Fassung des Stoffes – Olaf noch die Hochzeitsfeier gönnt; zudem hütet er eine Ordnung, die er als richtig erachtet. Die oxymorische Grundstruktur charakterisiert den dichterischen Text wie die Gestalten und die sich offenbarenden Vorstellungen. Die Gegensätze sind nicht voneinander zu trennen, alles ist gut und böse zugleich, anziehend und abstoßend, bewahrend und verändernd – und dies ist die epochale Grundkennzeichnung des Zugleich von Beharrung und Bewegung sowie der Gestalten als zerrissene. Alle Gegensätze überlagern sich.

III

Von hier aus ist der Weg zur Vertonung Draesekes geebnet. Einige kleine situierende Hinweise: Dank der *Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft*, zumal durch Band 2 der vorgelegten Schriften,¹⁸ sind Umfang, Bedeutung und Schwerpunkte des Liedschaffens von Draeseke gut dokumentiert. Der Komponist hat sich Liedern und Balladen für Sologesang und Klavier von 1859 an in etwa 90 Kompositionen, von *Helges Treue* bis zu Chamissos *Der König im Norden* etwa ein Jahr vor seinem Tode 1912, recht intensiv, einfallsreich und vielschichtig gewidmet. Nicht mitgezählt sind die in der Jugend geschriebenen Lieder, die Draeseke wohl selbst vernichtet hat.

Es gibt drei Schwerpunktzeiten für diese Gattung, aber auch durchaus für die Wahl der Textautoren: Zwischen 1859 und 1861 sind etwa 19 Lieder entstanden, und zwar zumeist auf eher weniger bedeutende Texte von Moritz

¹⁷Mit dieser Segensformel wird die auch in der Legende *Der Tannhäuser* (1836), Vers 123–125, berufene Konstellation von Sonne, Mond und Sternen gesteigert; und dennoch offenbart sich zugleich ein innerer Werkzusammenhang bei Heine.

¹⁸Helga Lühning / Helmut Loos (Hrsg.), *Draeseke und Liszt. Draesekes Liedschaffen. Tagungen 1987 und 1988 in Coburg* (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 2), Bad Honnef 1988.

Strachwitz und Adolf Stern, aber es sind auch je ein Gedicht von Mörike, Heinrich Heine und Freiligrath darunter. Der zweite wichtige Zeitpunkt für die Lieder von Draeseke ist das ‚Liederjahr‘ 1880, in dem etwa 42 Vertonungen entstehen. Auffallend ist die offenkundig bedachtere Reichhaltigkeit der dichterischen Vorlagen, denn Draeseke bevorzugt nun erkennbar hochkarätigere Texte. Auffallend bleibt, dass selbst die zu einer Opuszahl zusammengefassten Liedgruppen innerhalb dieser Gruppen verschiedene Autoren vereinigen: Zyklen, konstruiert aus Texten einer wie auch immer gearteten Gedichtfolge eines einzigen Autors gibt es nicht, wohl aber von Draeseke zusammengestellte Gesänge zu einem bestimmten Thema, die sich indes auf Gedichte verschiedener Autoren stützen – so die *Landschaftsbilder* op. 20 oder *Trauer und Trost* op. 24. Bevorzugt werden in diesem Liederjahr 1880 Lyriker vom Range Heines, Eichendorffs, Novalis', Wilhelm Müllers, Rückerts, Chamisso und auch Goethes. Eine letzte intensivere Liedschaffensphase Draesekes ist dann noch zwischen 1896 und 1901 anzusetzen, diesmal aber eher – mit Ausnahmen freilich – zu schwächeren Texten. 1906 setzt er sich in op. 80 und 81 verstärkt mit Mörike auseinander, am Ende entstehen vier Lieder ohne Opuszahl nach Gedichten seiner Schülerin Margarete Ihle.

Dass Draeseke Heines Dichtung und dessen Restaurations-Schaffensperiode ohne jede Frage sehr gut kannte, wurde ja schon eingangs beim Blick auf die ganz frühen Rezensionen aus seiner Feder deutlich. Er selbst hat Heine insgesamt viermal vertont, und zwar folgende Gedichte: *Still versteckt der Mond sich draußen* aus dem *Buch der Lieder*, aus der *Harzreise* (1824), *Ritter Olaf* sowie *Morgens send ich dir die Veilchen*, bereits 1830 entstanden, aber mit *Ritter Olaf* zusammen in *Neue Gedichte* 1844 veröffentlicht. Diese drei Heine-Vertonungen Draesekes, also auch *Ritter Olaf*, entstehen alle in seinem Liederjahr 1880. Und noch als viertes vertontes Heine-Gedicht ist das aus Schumanns *Dichterliebe* wohlbekannte *Ich will meine Seele tauchen* aus dem *Lyrischen Intermezzo* der frühen zwanziger Jahre anzuführen, dessen Komposition Draeseke bereits 1860 entworfen hatte, das als Lied gedruckt aber erst 1906 vorgelegt wurde. Wenn auch die Zahl der Eichendorff- und Mörike-Vertonungen größer ist, so nimmt Heine mit immerhin vier Gedichtvorlagen einen beachtlichen Platz in Draesekes Liedschaffen ein.

Wie so häufig in seinem Schaffen hat sich Draeseke auch im Falle des *Ritter Olaf* von einem Stoff aus der nordischen Sagenwelt angezogen gefühlt – ein Zug, den er mit seinem großen Vorbild Wagner teilt. Diese Vorliebe für die nordisch-deutsche Sagen- und Mythenwelt ist schon in der ersten Oper

König Sigurd leitend, schreibt sich 1879, kurz vor Entstehen des *Ritter Olaf*, in der Oper *Dietrich von Bern* fort, zeigt sich auch in *Gudrun* von 1883 und in dem auf Immermann zurückgehenden Werk *Merlin* von 1905. Freilich ist diese wagnernahe Themenwahl auch ein Grund für die Vereinnahmung Draesekes durch die Nationalsozialisten gewesen. Wagner bleibt für Draeseke auch noch nach seiner sogenannten ‚konservativen‘ Wende um 1876 bis zu seinem Ende bedeutsam – eine für *Ritter Olaf* wichtige Einsicht, die Draeseke selbst durch den Hinweis bestätigt, dass er die Moderne Wagners und Liszts mit der Klassik versöhnen wollte.¹⁹ Dass Wagner für die Komposition des *Ritter Olaf* wichtig sein muss, hat nicht nur die minutiöse Analyse des harmonischen und motivischen Aufbaus von Harald Krebs²⁰ gezeigt, sondern implizit macht es Draeseke selbst deutlich. Er hat seinen Olaf-Liedern eine Widmung vorangestellt: „Herrn Kammersänger Eugen Gura“, und diese Widmung ist kein Zufall; vielmehr erinnert sie in ihrer Bedeutung an die Funktion eines expositionsartigen Mottos in der Literatur. Denn: Eugen Gura war der wohl bedeutendste Wagner-Sänger seiner Zeit, und deshalb wird mit dem Widmungsträger sogleich die Welt Wagners aufgerufen. Damit reißt die als Exposition fungierende Widmung einen Bedeutungshorizont auf, der sofort die Welt Wagners und damit dessen Motiv- und Harmonietechnik der Moderne beruft und sogleich wird diese Welt Wagners im Lichte des nun folgenden Textautors Heinrich Heine berufen – und auch das hat eine weisende Funktion, denn Wagner hat nicht nur über eine genaue Kenntnis des Schaffens von Heine verfügt, sondern er hat es – wie jetzt Draeseke – auch konkret benutzt: Der Erlösungsgedanke im *Fliegenden Holländer* geht auf Heine zurück (bei Coleridge gibt es diese Erlösungsmöglichkeit nicht!), und Wagner hat diese Heine-Modifikation 1843 vom Autor Heine in seinem gleichnamigen Werk übernommen. Auch Wagners *Tannhäuser* ist von Heines Version des Stoffes nicht zu trennen. Draeseke stellt sich selbst also mit seiner Widmung, aber auch mit der Stoffwahl und erst recht mit dem systematischen Einsatz der harmonischen und motivischen Bezugsstruktur in das Beziehungsnetz Wagner und Heine, und damit bietet er im Grunde eine Vorausinterpretation des eigenen Liedes und bestätigt die Expositionsfunktion seiner Gura-Widmung.

¹⁹Vgl. Draesekes Aussage gegenüber Kurt Mey: Kurt Mey, „Felix Draeseke“, in: *Die Musik* 5 (1905), Heft 17, S. 116–126, hier S. 117.

²⁰Harald Krebs, „Thema, Tonart und Text in Draesekes *Ritter Olaf-Cyklus*“, in: Lühnig / Loos (Hrsg.), *Draeseke und Liszt. Draesekes Liedschaffen* (wie Anm. 18), S. 241–245.

Helga Lühning hat mit guten Gründen darauf verwiesen, dass die Balladen Draesekes deshalb als Gattung für den Komponisten sehr geeignet sind, weil sie Dramatisches und Episches vereinigen, während das Lyrische dem Komponisten eher ferner stand,²¹ und die Ballade vom *Ritter Olaf* bietet im Text wie in der Komposition vornehmlich dramatische Zuspitzungen und innere beinahe nervöse Bewegtheiten an, die – sicherlich nicht in der gebundenen Form des Gedichts – am ehesten das lyrische Moment in der Vertonung zurückstellen können. Diese Neigung zur Ballade erhält sich im Schaffen Draesekes, der sich von der dort möglichen opernnahe und sprechenden musikalischen Gestik in der Synthese von wagnernahem Epischen und Dramatischen, einer Art spezifischer, beinahe schon visuell wahrnehmbarer Theatralität und Performanz, angezogen fühlte.

Die Lieder präsentieren sich in einer gegenüber Heine verstärkten Autonomie der drei Teile, was ja alleine schon in der Zählung Op. 19, 1–3 und im Druckbild deutlich wird; es ist indessen kein wirklicher Liederzyklus, wie mehrfach betont wurde, weil die dem Zyklusbegriff inhärente Kreisstruktur nicht nachgewiesen werden kann. Es gibt indessen eine Fülle von Bezügen zwischen den drei dennoch recht selbständig bleibenden Liedern.

Auffallend ist die Textnähe der Vertonungen, die sorgsame Beachtung der schon vom jungen Draeseke als wichtig erachteten Deklamation, die in der musikalischen Gestik präzise in der rhythmischen Aussagekraft, den Betonungen, im Steigen und Fallen des Bewegungszugs, im Tempo und der Dynamik ebenso unterstützt wird wie in den Tonhöhen; der jambische, daktylische und trochäische Charakter bleibt je kongruent weitestgehend gewahrt: Draeseke geht also, seine Ehrfurcht vor der Lyrik bezeugend, sehr genau auf die Textvorlagen ein und dies begünstigen auch die am Text orientierten Ausdruckssteigerungen – so etwa in der letzten Refrainwiederholung im 2. Lied, die nun erstmals in a-Moll geboten wird und das bis dahin in der Vertonung von „Thüre“ gewahrte syllabische Prinzip verlässt (siehe Notenbeispiel 1).

Entsprechend marginal sind die wenigen Textveränderungen, die bis auf die intensivierende Wiederholung des beschließenden Verses „wo du dich mir ergeben“ kaum mehr als der Eleganz und Sanglichkeit dienen.

Die innere Erregtheit, die die Lieder vergegenwärtigen, wird durch unheim subtil eingesetzte Taktwechsel gefördert: Schon zu Beginn zeigt sich in

²¹Vgl. Helga Lühning, „Warum schrieb Draeseke Lieder?“, in: Ebd., S. 125–134, hier S. 125.

56

Grab der Henker steht vor der Thüre.

Notenbeispiel 1: Draeseke, *Ritter Olaf*, op. 19, Nr. 2, T. 56–61

Mässig rasch.

Gesang.

Pianoforte.

Felix Draeseke, Op. 19.

Vor dem Po-sterlein zwei Män-ner

Notenbeispiel 2: Draeseke, *Ritter Olaf*, op. 19, Nr. 1, T. 1–4

der kalkulierten Verunsicherung des musikalischen Metrums und Taktes ein ausdruckssteigernder Umgang mit dem lyrischen Metrum und damit eine Verstärkung der Bewegtheit im Wandel vom 2/4- zum 3/4-Takt, der sich im Lied sehr häufig wiederholt (siehe Notenbeispiel 2). Diese sich hier zeigenden Taktwechsel und auch die Verwendung eher unüblicher Taktarten hat Röder schon an der frühen Liedersammlung op. 2 als eine Besonderheit Draesekes hervorgehoben.²²

Dabei wirkt der musikalische Ablauf eher wie selbstverständlich, so dass man einer durchaus heinenahen vermeintlichen Schlichtheit begegnet, die in Wahrheit höchst raffiniert, differenziert und kalkuliert aufgeladen ist, – eine

²²Thomas Röder, „Zum Klaviersatz in Felix Draesekes Liedern“, in: Ebd., S. 171–182, hier S. 174.

komplizierte, aber einfach scheinende Materialbearbeitung Draeseke's durch rhythmisch-metrische und auch harmonische Feinheiten.²³

Der bereits angesprochene, vom Komponisten durch die Widmung selbst berufene Bezug zu Wagner wird besonders in den Zuordnungen einer ausgeklügelten Intervallstruktur und in den schillernd verwendeten Tonarten und Tongeschlechtern deutlich, die zuweilen ambivalent und unentschieden sich eindeutigen Zuordnungen zu entziehen scheinen – eine Auffälligkeit in diesem Lied, die Harald Krebs präzise beschrieben hat und die deshalb hier nur in den Voraussetzungen und auf Heine bezogenen Folgerungen bedacht werden soll. Sicherlich gibt es schon vor Wagner musikalische Wendungen, Tonarten oder Motive und Intervalle, die bestimmten Gestalten oder Sindrimensionen zugeschrieben werden, aber Draeseke hat diese sublimen Bezüge in ihrer „princi piellen“ Systematik selbst bei Wagner, ihn prägend, hervorgehoben.²⁴

Krebs hat auf die durchgehenden, differenzierten Terzen- und Quartenmotive in den drei Liedern aufmerksam gemacht, die nicht nur je bestimmten Personen oder Vorstellungen zugeordnet sind, sondern die darüber hinaus eine innere Bezüglichkeit der drei Lieder garantieren und auch dann im Sinne einer Vergegenwärtigung des Abwesenden eingesetzt werden, wenn etwa die Person, der ein bestimmtes Motiv zugeordnet ist, im Text gar nicht anwesend ist. So vergegenwärtigt etwa das Hinrichtungsquartenmotiv Abwesendes, es beruft den Tod oder den Henker auch dann, wenn von ihnen nicht die Rede ist: So etwa zur Textstelle, die die Braut als „leichenblaß und bang und traurig“ beschreibt (siehe Notenbeispiel 3). Die Musik weiß mehr als der Rezipient, sie interpretiert voraus, denn der Leser erfährt ja erst im 3. Teil des Textes in seiner Mysterioso-Struktur vom Grund für den Tod im Nachholen der Vorgeschichte.

Zudem gehen sogar das Olaf zugeordnete Terzmotiv und das dem Henker und der Hinrichtung zugeordnete Quartenmotiv Verbindungen ein, wodurch das Oxy morische sinnfällig wird. Im 3. Lied, das durch das Quartenmotiv geprägt ist, ‚hängen‘ die Terzen geradezu am Quartenmotiv; damit überlagern sich beide Motivgruppen und sind in ihren gegensätzlichen Bedeutungen zugleich anwesend. Besonders deutlich zeigt sich das in der Vertonung der Textstelle „Ich segne die Sonne [...]“, in der sich der in seiner Hybris als

²³Vgl. dazu Krebs, „Thema, Tonart und Text“ (wie Anm. 20), S. 243–244, der die harmonischen Zusammenhänge präzise beschreibt.

²⁴Draeseke, *Schriften 1855–1861* (wie Anm. 2), S. 120, 127.

pp
Iei-chenblass und bang und trau - rig

Notenbeispiel 3: Draeseke, *Ritter Olaf*, op. 19, Nr. 1, T. 25–26

Gott gebärdende, zerrissene Olaf unmittelbar vor der Hinrichtung präsentiert (siehe Notenbeispiel 4).

Auch die Tonarten sind systematisch zugeordnet; am auffallendsten ist dabei die Zuschreibung von a-Moll und C-Dur für Olaf – eine Besonderheit, die die oxymorische Struktur der Gestalt in den ihr zugeschriebenen beiden

28 *Mit Ekstase.*
segne die Son - ne ich segne den Mond und die Stern' die am Himmel schweifen ich
Etwas rascher die Halben
p
Ich

Notenbeispiel 4: Draeseke, *Ritter Olaf*, op. 19, Nr. 3, T. 27–31

45

re und wie sie tan-zen im dröhnen-den Saal Herr O - laf flüstert zu seinem Ge-

50 *auf:*

mahl du

Notenbeispiel 5: Draeseke, *Ritter Olaf*, op. 19, Nr. 2, T. 45–60

Tongeschlechtern deutlich macht, die im 2. Lied noch verdichtet wird und damit die Gegensatzstruktur sinnfällig werden lässt: Olaf ist auch musikalisch ein Zerrissener wie alle Gestalten und Vorstellungen in Heines Gedicht. Das Gegensatzprinzip mit sich durchkreuzenden Polaritäten zeigt sich in der Tonartensystematik Draesekes sogar noch umfassender in jenem bei Heine aufgespürten Sinne, dass sich alle Gegensätze überlagern: Die der Henkerwelt und der Hinrichtung zugeordneten Tonarten vergegenwärtigen sich am Ende des zweiten Liedes in der Welt des Olaf, wie dessen Tonarten nun auch die Welt durchdringen, die ihn zu töten trachtet.

Harald Krebs hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Olaf zugeordneten Takte 45–50 (siehe Notenbeispiel 5) in der eigentlich für den Henker und seine Welt vorgesehenen Cis-Dur-Tonart gesetzt sind, während die letzte Refrainwiederholung (ebd. Takte 57–61, vgl. Notenbeispiel 1) mit dem Hinweis auf den bedrohend wartenden Henker in jenem für Olaf reservierten a-Moll notiert ist: „Diese Abweichungen von den vorher festgelegten Funktionen der zwei Tonarten sind keineswegs aus Versehen entstanden“, sondern zeigen im Medium der Musik das Zugleich und das sich Überlagern aller Gegensätze,

was Heines Text bereits auf einer Metaebene, die die Epoche kennzeichnet, charakterisiert hat.²⁵

Am Ende des 3. Liedes siegen die Feindestonarten und künden damit die Auslöschung Olafs an. Zugleich zeigt dies aber auch, dass Draeseke den Text und seine Lieder – wie Heine seine Ballade – teleologisch-final als Geschichte mit Anfang und Ende, und eben nicht zyklisch als Kreis angelegt hat – auch wenn die engen Bezüge zwischen den drei Liedern durch Intervallik, Harmonik und Tonarten dennoch hergestellt werden.

Insgesamt ist Draeseke eine Vertonung gelungen, die sich einerseits eng an den Text in der Deklamation und auch den Vorstellungen anlehnt, die zugleich aber auch sich von zwei wesentlichen Metaebenen des Textes hat anregen lassen: Zum einen von der kalkulierten Einfachheit, vermittelten Unmittelbarkeit, die besonders in der schlicht klingenden raffinierten Metrik deutlich wird. Und zum anderen in der oxymorischen Grundstruktur, die kein eindeutiges Entweder-Oder etwa in den Intervall- und Tongeschlechtszuordnungen mehr kennt: Draeseke schafft einerseits also eine enge Anlehnung an die Struktur und die Semantik des Textes und zugleich vermag er es, auf der Metaebene des Unausgesprochenen des Textes transmedial zu agieren und damit Abstraktionsmöglichkeiten der Dichtung im Zeichensystem der Musik eigenständig und autonom zu realisieren. Dass es natürlich noch andere Lesarten des Textes gibt und andere Anregungen für eine Vertonung von ihm ausgehen können – das hat Draeseke ja schon selbst sehr früh erkannt und in Bezug auf den ‚Fichtenbaum‘ Heines in von Bülow's Vertonung hervorgehoben.

²⁵Krebs, „Thema, Tonart und Text“ (wie Anm. 20), S. 244.

PETER ANDRASCHKE

***Denk es, o Seele.* Über Draesekes Mörrike-Lied op. 81, Nr. 4 und seinen kulturellen Kontext**

Von Felix Draeseke (1835–1913) existieren sieben Mörrike-Vertonungen. Es sind ausschließlich Klavierlieder:

- *Frage und Antwort* („Fragst du mich“) WoO 5 (1860/61?)
- *Das verlassene Mägdlein* („Früh, wenn die Hähne krähn“) op. 2, Nr. 11 (1861)
- *Die traurige Krönung* („Es war ein König Milesint“), Ballade op. 80 (1906)
- *Vier Lieder* op. 81 (1906): 1. *Die Schwestern* („Wir Schwestern zwei, wir schönen“), 2. *Agnes* („Rosenzeit wie schnell vorbei“), 3. *Ritterliche Werbung* („Wo gehst du hin, du schönes Kind“), 4. *Denk es, o Seele* („Ein Tännlein grünert wo“)

Sie entstanden im Abstand von 45 Jahren und dokumentieren sein frühes und sein spätes Schaffen. 1861 war Draesekes letztes Leipziger Jahr, bevor er für 15 Jahre in die Schweiz ging. Er hatte sich seit seinem Studium am Leipziger Konservatorium engagiert für Franz Liszt und seinen Kreis eingesetzt, auch als Musikschriftsteller. 1906, als er die Lieder Opus 80 und 81 komponierte, wirkte er in Dresden, wo er sich 1876 niedergelassen hatte und seit 1884 am Konservatorium unterrichtete. 1905 war er anlässlich seines 70. Geburtstages hoch geehrt worden. 1906 erschien in Stuttgart seine vielbeachtete Schrift *Die Konfusion in der Musik. Ein Mahnruf*, in der er verbittert die angeblichen Verirrungen der zeitgenössischen Musik anprangerte.¹

Denk es, o Seele ist das Schlusslied des Mörrike-Zyklus op. 81. Das Gedicht gehört zu den bekanntesten Schöpfungen des Dichters und wurde häufig vertont – Hans-Joachim Erwe nennt in seiner Hamburger Dissertation 45 Kompositionen. Sie stammen zum Großteil von heute kaum noch bekannten

¹Susanne Shigihara (Hrsg.), „*Die Konfusion in der Musik*“. *Felix Draesekes Kampfschrift von 1906 und ihre Folgen* (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 4), Bonn 1990.

Komponisten, was auf ein breites Interesse an diesem Text schließen lässt.² 2004, zum 200. Geburtstag von Eduard Mörike (1804–1875) gab die Deutsche Post eine 55-Cent-Briefmarke mit der Abbildung von Dokumenten aus dem Besitz des Schiller-Nationalmuseums und Deutschen Literaturarchivs in Marbach heraus: Dem handschriftlichen Autograph des Gedichtes, der Feder, dem Tintenfass und der Brille Mörikes.

Der schwäbische Dichter Eduard Mörike hatte evangelische Theologie studiert und war zuletzt, von 1834 bis 1843, Landpfarrer im Dorf Cleversulzbach im schwäbischen Unterland. Er ließ sich bereits mit 39 Jahren pensionieren, da ihm eine geregelte Arbeit fremd blieb, ihn anstrengte und krank machte. Wichtiger war ihm immer das Dichten, dem er sich von da an trotz finanzieller Einschränkungen ausschließlich widmen konnte.

		<i>Denk es, o Seele</i>		
		Text bei Mörike	Silbenzahl Abweichungen bei Draeseke	
I	1	Ein Tännlein grünet wo,	6	
	2	Wer weiß, im Walde,	5	wer weiß, im Walde
	3	Ein Rosenstrauch, wer sagt,		
	4	in welchem Garten?		
	5	Sie sind erlesen schon,		schon –
	6	Denk es, o Seele,		
	7	Auf deinem Grab zu wurzeln	7	
	8	Und zu wachsen.	4	wachsen!
II	1	Zwei schwarze Rößlein weiden	7	
	2	Auf der Wiese,	4	auf der Weide.
	3	Sie kehren heim zur Stadt		
	4	In muntern Sprüngen.		mit munteren Sprüngen.
	5	Sie werden schrittweis gehn		
	6	Mit deiner Leiche;		Leiche,
	7	Vielleicht, vielleicht noch eh'		eh
	8	An ihren Hufen		von ihren Hufen
	9	Das Eisen los wird,	5	
	10	Das ich blitzen sehe!	6	sehe.

²Hans-Joachim Erwe, *Musik nach Eduard Mörike* (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 35), Hamburg 1987. Auflistung in Teil 2, S. 176.

Beim Lesen des Gedichtes entsteht der Eindruck, dass manche Zeilenlängen nicht zwingend sind. Beispielsweise könnte der Vers I/3 mit „Rosenstrauch“ enden. In diesem Fall würden sich „wer sagt“ und „wer weiß“ als Versanfänge deutlicher aufeinander beziehen. Es existiert jedoch eine übergeordnete Struktur, die optisch nicht wahrnehmbar ist. Je zwei aufeinanderfolgende Verse ergeben eine Langzeile von 11 Silben. Die häufigsten Abfolgen sind 6 und 5 Silben, in den Versen II/9–10 umgekehrt: 5 und 6 Silben. Eine Ausnahme mit 7 und 4 Silben bilden die aufeinanderfolgenden Verse I/7–8 und II/1–2; sie verbinden beide Strophen. Die jambischen Langzeilen umfassen häufig Sinneinheiten. Sie beginnen jeweils unbetont, was nach der weiblichen Endung zuvor jedesmal den rhythmischen Fluss unterbricht und ein erneutes Einsetzen des jambischen Rhythmus markiert: „Ein Tännlein grúnét wó, / Wer wéiß, im Wálde, / Ein Rósenstráuch, wer ságt“.

Draeseke und Hugo Wolf, dessen Vertonung zum Vergleich analysiert wird, haben dies in unterschiedlicher Weise beachtet, desgleichen Hans Pfitzner (1869–1949)³, der die Langzeilen phrasiert und die Kurzverse Mörikes meist durch Pausen absetzt, Hugo Distler (1908–1942)⁴ durch gliedernde Suspensionszeichen. Eine Besonderheit zeigt der Vers I/6. Das hier stehende Motto des Gedichtes ist zwar in den jambischen Fluss eingebettet: „Sie sínd erlésen schón, Denk és, o Séele“. Für sich alleine gelesen ergibt sich jedoch ein anderer Versrhythmus, der diese Zeile bedeutungsvoll heraushebt, ein Daktylus: „Dénk es, o Séele“ bzw., wie Draeseke und Wolf es auffassen, ein Trochäus: „Dénk és, o Séele“.

Draeseke hat den Text an einigen Stellen geändert. Nicht immer ist zu entscheiden, ob dies mit Absicht geschah. Die meisten Unterschiede bedeuten keine eigene Interpretation gegenüber Mörrike und haben keinen Einfluss auf die musikalische Gestaltung. Das Fehlen eines Satzzeichens am Ende von I/2 ist ein Versehen. Dagegen hebt der Gedankenstrich am Ende von I/5, zusammen mit der anschließenden Viertel-Generalpause, die nachfolgende Quintessenz „Denk es, o Seele“ heraus. Draesekes Ausrufungszeichen am Ende der ersten Strophe bekräftigt das. Andererseits verzichtet er auf das Ausrufungszeichen am Schluss des Gedichtes, das bei Mörrike die beständige Präsenz des Todes betont. Die Verlängerung um eine Silbe von „muntern“ zu

³Hans Pfitzner, „Vier Lieder für eine Singstimme und Klavier op. 30, Nr. 2“, in: ders., *Sämtliche Lieder mit Klavierbegleitung*, hrsg. von Hans Rectanus, Bd. 2, Mainz u. a. 1983, S. 132 f.

⁴Hugo Distler, *Mörrike-Chorliederbuch* op. 19, 1. Teil, Nr. 21 (1939) für gemischten Chor.

„munteren Sprüngen“ hängt musikalisch mit dem wortausdeutenden Melisma zusammen. Die Änderung von „Wiese“ zu „Weide“ ist nicht gut überlegt, denn sie bewirkt eine zeitlich nahe Wortwiederholung.

In einer ersten Fassung vom September 1851 erschien das Gedicht mit der Überschrift *Grabgedanken* 1852 in der Stuttgarter *Frauen-Zeitung für Hauswesen, weibliche Arbeiten und Moden*.⁵

Grabgedanken

- I 1 Ein *Tännchen* grünet wo,
 2 Wer weiß, im Walde,
 3 Ein Rosenstrauch, wer sagt,
 4 in welchem Garten?
 5 *Von beiden ist gewiß*
 6 *Ein Reis* erlesen
 7 Auf *meinem* Grab zu wurzeln
 8 Und zu wachsen.
- II 1 Zwei schwarze Rößlein weiden
 2 Auf der Wiese,
 3 Sie *tummeln sich* zur Stadt
 4 In muntern Sprüngen.
 5 Sie werden schrittweis gehn
 6 Mit *meiner* Leiche;
 7 Vielleicht, vielleicht noch eh'
 8 An ihren Hufen
 9 Das Eisen los wird, *das* 6
 10 *Ich* blitzen sehe! 5

Mörrike formuliert hier noch seine persönliche Betroffenheit mit den Worten „mein Grab“ und „meine Leiche“. Damit hängt zusammen, dass er das „Ich“ als Beginn der Schlusszeile optisch heraushebt und damit das Persönliche stärker betont. Die Zeile „Denke es, o Seele“, als Memento mori an die Leser gerichtet, fehlt deshalb noch. Die Verlängern der beiden letzten Zeilen entsprechen mit 6 und 5 Silben noch der häufigsten Abfolge im Gedicht.

⁵ *Frauen-Zeitung für Hauswesen, weibliche Arbeiten und Moden*, Stuttgart 1852, Nr. 14 vom 1. Juli; Faksimile der Handschrift bei Karl Pörnbacher, *Eduard Mörrike. Mozart auf der Reise nach Prag. Erläuterungen und Dokumente* (Reclams Universal-Bibliothek 8135), Stuttgart 1985, S. 37. Abweichungen von der oben zitierten Fassung sind hier kursiv gesetzt.

Mörrike hat später den neuen Zeilenfall und die damit verbundene Unregelmäßigkeit gewählt, um das „Ich“ nicht mehr so dominant am Versbeginn zu positionieren.

Ohne Titel und mit zum Teil wesentlichen Unterschieden bildet das Gedicht den Schluss der Novelle *Mozart auf der Reise nach Prag* (1856)⁶ und wurde danach mit der Überschrift *Denk es, o Seele* 1856 in die dritte, vermehrte Auflage der Gedichte aufgenommen.⁷ Es ist die Textgrundlage der Vertonungen.

Mörrike hat das Gedicht mit gängigen Bildern und schlichten Worten gestaltet. Es ist aber kunstvoll konzipiert. Das Vokabular mit den Verkleinerungsformen könnte auch in Volksliedern stehen: Tännlein, Rösslein, Rosenstrauch, Wald, Garten und Wiese. Einen volkstümlichen Eindruck sollen möglicherweise die kurzen Versumfänge vermitteln. In der Novelle führt Mörrike das Gedicht als „böhmisches Volksliedchen“ ein, das Eugenie in einer älteren Abschrift zufällig in einem Liederheft findet. Der Hinweis auf eine orale Tradition mit dem auf die Erzählung bezogenen Lokalkolorit soll seine Verbreitung suggerieren. Ihre Freundin Franziska „und auch wohl sie selbst [hatten es früher] manchmal gesungen“. Dieser Hinweis auf eine Melodie betont den Volksliedcharakter. Eugenie hatte bei ihrer Begegnung mit Mozart am Vortag dessen Todesnähe verspürt, und Mörrike reflektiert ihre Gemütsverfassung nach dessen Weiterreise:

In einer Stimmung wie die ihrige wird der natürlichste Zufall leicht zum Orakel. Wie sie es aber auch verstehen wollte, der Inhalt [des Liedes] war der Art, daß ihr, indem sie die einfachen Verse wieder durchlas, heiße Tränen entfielen.

Heitere Geselligkeit und Tod begegnen sich in der Erzählung. Diese Kontraste bestimmen auch das Gedicht, ohne dass Mörrike dabei ein düsteres, von Ängsten bestimmtes Bild zeichnet, vielmehr in gelöster Stimmung die Endlichkeit des Lebens in Erinnerung ruft.

Die Verse 1 bis 4 der zweiteiligen Strophen bringen jeweils zwei lebensbejahende Bilder im regelmäßigen Umfang von jeweils zwei Versen. Erst danach wird ein veränderter Blick auf die unbeschwerte Situation geworfen. Diese zweiten Strophenteile hat Mörrike artifiziell gestaltet. In der ersten Strophe

⁶Erschienen im J. G. Cotta'schen Verlag, Stuttgart und Augsburg, bereits im November 1855, wurde wohl wegen Mozarts 100. Geburtstag am 27. Januar 1856 in der Ausgabe auf das Jahr 1856 datiert.

⁷Eduard Mörrike, *Gedichte*, 3. vermehrte Aufl., Stuttgart-Augsburg (Cotta) 1856.

sind diese vier Zeilen (I/5–8) inhaltlich nicht mehr geschlossen und auch unregelmäßig gegliedert, da der Vers „Denk es, o Seele“ eingeschoben ist. In der zweiten Strophe ist der gedankliche Umbruch auf sechs Verse (II/5–10) erweitert. Es fällt die Häufung von schärferen i-Lauten auf. Am Schluss wird die Mahnung durch eine persönliche Bezugnahme intensiviert: „Vielleicht, vielleicht noch eh' [...] ich blitzen sehe!“. Danach steht das einzige Ausrufungszeichen.

Das *Memento mori* richtet der Theologe Mörike ausdrücklich an die Seele und bezieht damit einen moralischen Aspekt ein. Der gläubige Mensch hat darauf zu achten, dass er nach den Richtlinien des christlichen Glaubens lebt, damit die Seele unbeschadet bleibt, denn der Tod ist stets gegenwärtig.

Draeseke: *Denk es, o Seele* op. 81, Nr. 4

Das Klaviervorspiel in Draesekes Lied (siehe Notenbeispiel 1) ist als Motto deutlich abgesetzt, auch durch den Wechsel des Metrums vom 3/2- zum 2/2-Takt. Es symbolisiert die Endlichkeit des Lebens. Der tief klingende akkordische Satz in langen Notenwerten und im *Forte* soll „gewichtig (*Grave*)“ vorgetragen werden. Er beginnt mit einem Quint-Oktavklang über dem Ton *e*. Die für das Tongeschlecht entscheidende Terz *g* bzw. *gis* erklingt in der Einleitung dazu nicht direkt. Ein *gis* steht zwar am Beginn von Takt 2 im Bass, ist aber wegen der verschlungenen Satzstruktur kaum hörbar darauf zu beziehen. Der dreitaktige Umfang der Einleitung ist eine Ausnahme in dem von gerader Periodik gestalteten Lied. Die Dreizahl ist Symbol für etwas Abgeschlossenes, Endgültiges: Aller guten Dinge sind drei. In der Magie müssen Rituale dreimal bzw. 3×3 -mal durchgeführt werden, um zu wirken. In der christlichen Religion gibt es den dreieinigen Gott (Vater, Sohn und Heiliger Geist). Christus ist am dritten Tage von den Toten auferstanden usw.

Dieses dreitaktige Motto ist Draeseke wichtig. Es erklingt insgesamt dreimal. In den Takten 22–24 wird es, trotz der Überlappung mit der um einen Takt erweiterten Gesangsperiodik in den Takten 20–22, im Klavier in seinem dreitaktigen Umfang tongetreu übernommen und durch den dynamischen Wechsel zum *sf* und *f* als Einheit vermittelt. Es bestimmt mit einer geringfügigen Variante am Beginn das Nachspiel (T. 45–47) und ist wiederum dynamisch herausgehoben. Das Motto schließt hier nicht mehr im Einklang, sondern wie am Beginn mit einem Quintoktavklang, dieses Mal über *a*, der aufgrund des Verlaufs zuvor als a-Moll empfunden wird. Von ihm aus wird

Herrn Viktor Porth gewidmet.

4. Denk es, o Seele.

(Ed. Mörrike.)

Felix Draeseke, Op. 81.

I Motto
Gewichtig (Grave.)

II Etwas leichter
p

Gesang. (4) Ein Tann-lein grü-net wo,
wer weiss im Wal-de ein Ro-sen-strauch, wer sagt, in wel-chem Gar-ten?

Piano.
ausdrucksvoll p
gewichtig f

12 **I** gewichtig f
Siesind er-le-sen-schon - Denk es o See-le, auf
ausdrucksvoll p
gewichtig f

18 Melisma Motto 24
dei-nem Grab zu wurzeln und zu wach-sen!

Notenbeispiel 1a: Draeseke, Denk es, o Seele, T. 1–24, mit Eintragungen des Verfassers

15 *Etwas leichter*

(1) Zwei schwarze Rösslein wei - den auf der Wei - de. Sie kehren heim zur Stadt mit

31 *gewichtig*

mun - teren Sprün-gen. Sie wer - den schrittweis gehn

37 *f*

39 *II* *etwas leichter*

mit dei - ner Lei - che, viel-leicht, viel-leicht noch eh von ih-ren Hu - fen das Ei-sen

42 *wieder gewichtig*

los wird, das ich blit - zen so - he.

45 46 47 48 *Motto*

Notenbeispiel 1b: Draeseke, Denk es, o Seele, T. 25–48, mit Eintragungen des Verfassers

der Schlussakkord erreicht. Mit dieser plagalen Wendung zur Tonika E-Dur assoziiert Draeseke eine kirchentonale, d. h. sakrale Aura. Der letzte Akkord steht im pp und ist nach Dur aufgehellt. Mit dem Arpeggio und der leisen Dynamik lenkt die Musik den Blick ins Jenseits.

Denk es, o Seele hat Draeseke als variiertes Strophenlied vertont und, dem Text entsprechend, mit zwei gegensätzlichen musikalischen Charakteren gestaltet, die er im Metrum, im Vortrag und in der Dynamik differenziert:

I: 3/2, „Gewichtig (Grave)“, forte: Takt 1–3, [12], 13–24, 33–39, 42–47;

II: 2/2, „Etwas leichter“, piano: Takt 4–11, 25–32, 40 f.

Die Unterschiede bei der Wiederaufnahme einzelner Partien in diesem Lied vermeiden zum einen reine Wiederholungen, sie sind vor allem aber textlich bedingt. Draeseke ist die Verdeutlichung der poetischen Struktur wichtig. Das zeigt ein Vergleich der ersten Teilstrophen im Gesang. Er komponiert den Beginn der Langzeilen (T. 4 f., 8 f., 25 f. und 29 f.) ähnlich, desgleichen ihre Schlusswendungen (T. 7, 11, 28 und 32). Dass die Takte 29 ff. um eine kleine Sekunde höher gesetzt sind als die entsprechenden zuvor, hängt mit der melismatischen Ausschmückung in Takt 31 zusammen, die das lebendige Bild der Rösslein tonmalerisch deutet. Ein längeres Melisma musikalisiert nur noch das Wort „wachsen“ (T. 20 f.), ein zweitöniges artikuliert bedeutsam das Wort „Seele“ im Memento mori; ein Basstremolo drückt dabei eine Gefühlsbewegung aus. Draeseke berührt am Ende von „wachsen“ mit der Quinte abwärts zum Ton e^1 die Untergrenze des Gesangs und färbt damit die an sich optimistische Geste des Textbildes dunkel.

Das düstere Vorspiel bestimmt den Charakter der gesamten Vertonung. Dem 71-jährigen Draeseke lagen Gedanken an das Sterben näher als lebensfrohe, leichte Bilder. Das macht sogleich die erste Anweisung für den Gesang deutlich. Die Verse Mörikes von dem grünenden Tännlein und dem Rosenstrauch sollen nur „etwas leichter“ vorgetragen werden als das gewichtige Grave zuvor.

Hugo Wolf: *Denk' es, o Seele!*

Wolf hat Mörikes Gedicht 1888 vertont.⁸ Es erschien bereits im folgenden Jahr im Wiener Verlag Emanuel Wetzler innerhalb der Liederfolge *Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier*. Sicher kannte Draeseke die Vertonung. Selbstbewusst hat er einmal geäußert, er habe sich „keines-

⁸Hugo Wolf, „Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier, Nr. 39“, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 1, Wien 1963, S. 137–139.

wegs abhalten lassen“, Mörike zu vertonen, auch wenn „geistreiche Kritiker“ Hugo Wolf „Mörike als Domäne zuweisen wollten“.⁹ In der folgenden Analyse soll nicht die kompositorische Qualität im Vergleich zu Draeseke bewertet, sondern der Unterschied in der Deutung herausgearbeitet werden.

Auch Wolf komponierte den Text als variiertes Strophenlied (siehe Notenbeispiel 2). Er änderte nichts am Wortlaut und vertonte das Gedicht syllabisch (mit den geringfügigen Ausnahmen von „wer weiß“ und entsprechend „auf der Wiese“). Deutlich und differenzierter als Draeseke arbeitete er die beiden inhaltlichen Kontraste heraus.

Im leise gehaltenen Vorspiel werden wesentliche musikalische Elemente des Liedes vorgestellt. Es enthält zwei Gedanken im Umfang von zwei und drei Takten, die durch Pausen getrennt sind und wiederholt werden. Das Klavier beginnt mit tiefen Oktaven in einem „mäßigen“ Tempo, das für die ganze erste Strophe gilt. Das rhythmische Motiv im 6/8-Takt ist abtaktig und entspricht damit dem trochäischen Versmaß, mit dem Wolf „Denk es, o Seele“ in den Takten 21 f. gestaltet. Es steht im Gegensatz zu den jambischen Rhythmen des einsetzenden Gesangs. Nachdem die Bewegung im Takt 2 innegehalten hat, gleichsam zum Nachdenken für den Hörer verweilt, erklingen nach einer Pause „ausdrucksvoll“ klagende Wendungen in hoher Lage mit an- und abschwellender Dynamik. Sie enthalten zahlreiche, abwärts gerichtete kleine Sekunden. Die Musik endet in den Takten 5 und 10 offen, und zwar mit einem Septakkord, der nicht direkt aufgelöst wird, und mit anschließender Pause. Auch in Wolfs Einleitung ist ein elegischer Ton unverkennbar, allerdings nicht so gedankenschwer wie bei Draeseke.

Wolf arbeitet stark mit Verwandlungen und Neudeutungen von zuvor exponierten Strukturen, womit er vor allem im Instrument neue musikalische Charaktere erschließt. So wird der „sehr leise“ einsetzende Gesang von den abtaktigen Rhythmen der Anfangstakte begleitet, deren staccato getupfte Dreiklänge im *pp* jetzt einen tänzerischen Duktus haben und sich in den Takten 13 ff. zur ersten Frage steigern. Sie geben dem ursprünglichen Rhythmus einen neuen, dem Text entsprechenden Sinn. Die Staccati enden in Takt 16. Ein Crescendo unterstreicht die zweite Frage am Ende der ersten Halbstrophe in Takt 18, an die sich eine „lange“ Fermate anschließt. Der Septakkord wird wiederum nicht direkt nach G-Dur/g-Moll aufgelöst. Es erklingt viel-

⁹Zitiert nach Juliane Wandel, „Felix Draeseke. Ein Suchender zwischen Tradition und Moderne“, in: Booklet zur CD *Felix Draeseke. Lieder*, Georgsmarienhütte (Classic Production Osnabrück) 2007, S. 10.

Denk' es, o Seele!

39. *Mässig.* *(ausdrucksvoll)* *pp* *p* *pp* *5*

7 *pp* *11 (sehr leise)*
Ein Tännlein grü - net wo,

13 *Melisma* *pp* *15*
wer weiss, im Wal - de, ein Ro - senstrauch, wer sagt, in wel - chem

18 *pp* *(lange)* *21 Quinta deficiens*
Gar - ten? Sie sind er - le - sen schon, denk es, o See - le,

Detailed description: The image shows a page of a musical score for the song 'Denk' es, o Seele!'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into four systems. The first system (measures 1-6) is marked 'Mässig.' and '(ausdrucksvoll)'. The piano part has dynamics 'pp', 'p', and 'pp'. A fermata is placed over the fifth measure. The second system (measures 7-12) includes the lyrics 'Ein Tännlein grü - net wo,'. The piano part has dynamics 'pp' and 'pp'. The third system (measures 13-17) includes the lyrics 'wer weiss, im Wal - de, ein Ro - senstrauch, wer sagt, in wel - chem'. A 'Melisma' is indicated above measure 14. The piano part has dynamics 'pp'. The fourth system (measures 18-22) includes the lyrics 'Gar - ten? Sie sind er - le - sen schon, denk es, o See - le,'. A '(lange)' marking is above measure 19. The piano part has dynamics 'pp'. The score ends with a 'Quinta deficiens' marking above measure 21.

Notenbeispiel 2a: Wolf, *Denk es, o Seele*, T. 1–22, mit Eintragungen des Verfassers

23

auf dei-nem Grab zu wur-zeln und zu wach-sen.

pp *dim.* *p* (*ausdrucksvoll*)

28 Etwas

(2) Zwei

34 *bewegter.* *Melisma* ↘

schwar-ze Röss-lein wei-den auf der Wie-se, sie keh-ren heim zur

39 40 ↘

Stadt in mun-tern Sprün-gen. Sie

cresc. *f*

Notenbeispiel 2b: Wolf, *Denk es, o Seele*, T. 23–42, mit Eintragungen des Verfassers

43 *etwas zurückhaltend* (im Vortrag gesteigert)
wer-den schrittweis gehn mit dei-ner Lei-che; viel-leicht,

(schwer)
p *cresc.*

48 51 *zurückhaltend*
— viel-leicht noch eh' an ih-ren Hu-fen das El-sen los wird, das ich

53 55
rit. *a tempo* *a tempo*
dim. *ppp* *p rit.* *ppp*
Red. *Red.*

58 59 62
ppp *ppp* *ppp*

Notenbeispiel 2c: Wolf, *Denk es, o Seele*, T. 43–62, mit Eintragungen des Verfassers

mehr der mediantische Oktavklang *Es/es*, der sich im folgenden Takt als Quinte von *as*-Moll erweist. Die Musik wechselt zur zweiten Halbstrophe in Takt 19 in eine tiefere Lage und nimmt den Rhythmus des Beginns auf, in den die Sentenz „Denk es, o Seele“ trochäisch eingebunden wird.

Die Singstimme ist in der tänzerisch lockeren Musik der ersten Strophen-teile rezitativisch gehalten. Die repetierenden Töne *a*¹ (ab T. 11) und *c*² (ab T. 15) sind nur in den Wendungen zum abschließenden Quartfall belebt, die beim ersten Mal (T. 13, entsprechend T. 35) mit der Wechselnote das einzige Melisma im Lied enthalten. In der ersten Strophe ist die Verbindung zwischen Gesang und Instrument verzahnter als in der zweiten. Das jambische Versmaß im Gesang und der trochäische Rhythmus im Klavier ergänzen sich in den Takten 11 ff. zu einer durchgehenden trochäischen Bewegung Viertel–Achtel. In der zweiten Hälfte von Takt 11 führt die Singstimme den Rhythmus fort, während das Klavier anhält, danach ist es umgekehrt. In den Takten 15 ff. wechselt dabei die Melodie in die Begleitung und dann zurück in den Gesang. Indem Wolf die auftaktigen jambischen Rhythmen des Textes mit den abtaktigen trochäischen im Klavier verbindet, gelingt es ihm, das trochäisch aufgefasste „Denk es, o Seele“ in den Takten 19 ff. musikalisch nahtlos einzubinden. Zugleich ist die Todesmahnung durch ihren Rhythmus auch in dieser Anfangspartie beständig anwesend.

Im zweiten Teil der ersten Strophe (T. 19 ff.) ist die Hinführung zum *Memento mori* als klangliche Umdeutung der Musik zuvor komponiert und nimmt damit die Stimmung des Liedbeginns auf. Der 6/8-Grundrhythmus bleibt. An Stelle der leichten Staccato-Akkorde in hoher Lage erklingen nun sich aufbauende, zwei- bis fünftönige schwere Klänge. Der Beginn des „Denk es, o Seele“ im Gesang ist akzentuiert und in der Begleitung durch die ansteigende und abnehmende Dynamik geschlossen. Der Gang über eine verminderte Quinte abwärts, vom *ces*² zum *f*¹, hebt sie heraus und deutet sie. Es ist eine *Quinta deficiens*, d. h. eine Quinte, der ein Halbton zur reinen Quinte *c*² zum *f*¹ fehlt.¹⁰ Sie mahnt, dass das irdische Leben nicht ewig währt bzw. ist als Hinweis darauf zu verstehen, dass möglicherweise noch etwas zur vollkommen, reinen Seele fehlt, um das man sich noch rechtzeitig bemühen sollte. Ein dichter Satz mit ausdrucksvoll schweren Akkorden und

¹⁰Zum semantischen Umfeld der *Quinta deficiens* siehe die Analyse des Mörike-Liedes *Seufzer* von Hugo Wolf in Hartmut Krones, „Zur Tradition der musikalischen Rhetorik im Œuvre Hugo Wolfs“, in: *Musicologia Austriaca* 26 (2007), S. 77–100. Zur Verwendung der *Quinta deficiens* bei Draeseke siehe den Beitrag des Verfassers: „*Trauer und Trost*. Über Klavierlieder von Felix Draeseke“ im vorliegenden Band.

abwärtsführenden, chromatisch gefärbten Stimmen umreißt danach immer intensiver eine Grabesstimmung.

In der Musik der zweiten Strophe entfaltet Wolf eine geradezu szenische Dimension. Singstimme und Begleitung sind jetzt deutlicher unterschieden. Der Klavierpart lotet fortan den Text aus. In den Takten 33 ff. deutet er „etwas bewegter“ und mit einer unregelmäßigen metrischen Gliederung die übermütigen Sprünge der Rösslein an. Nach dieser Passage mit ihren vitalen Rhythmen im *pp* verändert sich die Musik im Takt 43 grundlegend. Ein Crescendo im Klavier zum *f* baut zuvor Spannung auf. Die plötzliche Rückung zum *p*, verbunden mit den Anweisungen „etwas zurückhaltend“ für den Gesang und „schwer“ für das Klavier, charakterisiert die neue Situation. Sie wird wesentlich durch das neue Metrum $2/4$ bestimmt, das bis zum Schluss bleibt. Nach der tänzerischen Bewegung erklingt ab dem Takt 43 ein feierlich schreitender Pavane-Rhythmus im Instrument. Der Klavierpart kulminiert in einem dramatischen Ausbruch mit Tremolos im *ff*, die abrupt zum *p* abfallen, noch weiter zurückgehen und sich verlangsamen. Der Gesang hingegen bleibt dazu weiterhin rezitativisch und „etwas zurückhaltend“, wird zwar „im Vortrag gesteigert“, aber nicht in der Dynamik, und hat am Höhepunkt der instrumentalen Steigerung die Anweisung „zurückhaltend“. Die Emotionen werden im Instrument, gleichsam im Inneren des Protagonisten, ausgelebt.

Das Nachspiel nimmt stark verändert Bezug auf die Einleitung, behält aber deren wesentliche musikalische Momente bei. Die Unterschiede sind vor allem durch das neue $2/4$ -Metrum bedingt, in dem sich der ursprünglich tänzerische Charakter des Bassmotivs im $6/8$ -Rhythmus verändert und es jetzt konduktartig wirkt. Dies wird durch die Sechzehntel-Pausen verschärft. Das Motiv wechselt taktweise mit Varianten der klagenden Wendungen. Das Lied endet *ppp*. Über den Rhythmen, die ab Takt 59 durch die Unterquarte in ihrem trauermarschartigen Duktus verdeutlicht werden, erklingen aufwärtsgerichtete Klanggesten. Der Bassrhythmus erklingt, mit Punktierung anstelle der Pause, zuvor im Gesang (T. 51), bezeichnend zu der Situation, als sich das Eisen von den Hufen löst, wodurch die Rösslein in ihrer Vitalität behindert werden. Der übermäßige Dreiklang am Ende von Takt 58 löst sich zunächst in die Oktave *D/d* auf, die immer deutlicher als *d*-Moll artikuliert wird. Die Tonika ist am Liedende mit einer Fermate und anschließender Pause mit Fermate unbestimmt verlängert: Ein Nachsinnen über das Lebensende?

FRIEDBERT STRELLER

Bebilderte Sagengeschichte statt ‚Mythus‘. Draesekes Oper *Gudrun*

Seit Felix Draeseke 1852 durch das ‚Pfungsterlebnis‘, die Weimarer Aufführung des *Lohengrin* unter Leitung Franz Liszts, zu Wagner bekehrt wurde, galt sein Streben, dem großen Meister nachzueifern. Er fühle sich – wie er in einem Brief an seine Tante Julie Köpke nach Berlin schrieb – „von der Kunstrichtung, die die Wagner’sche Musik eröffnet hat, außerordentlich angezogen. Diese Musik“, heißt es weiter, „welche mit dem poetischsten aller Operntexte so ganz verschmilzt, daß die Oper aus einem Guß ist, läßt einen solchen Eindruck beim Ausgang, daß man für den Augenblick wenigstens wünscht, sonst weiter nichts zu hören.“¹

Sofort war er inspiriert, sich selbst in ein Opernvorhaben zu stürzen. Emanuel Geibels 1846 herausgekommenes Epos *König Sigurds Brautfahrt* bot ihm dafür eine stoffliche Grundlage. Nach Wagners Vorbild gestaltete er selbst ein Textbuch. Das erneute Erlebnis des *Lohengrin* und ein neues mit dem *Tannhäuser* in Leipzig, wo er sich 1852 als Musikstudent eingeschrieben hatte, vertiefte den operdramatischen Drang. Nachdem seine Tante Therese ihm den Klavierauszug des *Tannhäuser* geschenkt und ihn damit zu eigenen Akkordkombinationen angeregt hatte, entstand die Ouvertüre zu *Sigurd*, wie er nun die Oper nannte. Hans von Bülow, den Lisztschüler, der zwei Jahre vor Draeseke durch den *Lohengrin* zum Wagnerianer wurde, lernte er 1853 in Berlin kennen und stellte das Werk dem neu gewonnenen Freund vor, der ihm attestierte: „Die Ouvertüre ist zwar nicht frei, sondern augenfällig unter Wagners Einfluß verabfaßt.“²

Wagner wird grundlegend für Draesekes Verhältnis zur Opernform. In den Jahren 1855/1856 setzte er sich auch musikkritisch in Brendels *Neuer Zeitschrift für Musik* mit Wagner auseinander.³ In dem mehrteiligen Beitrag

¹Erich Roeder, *Felix Draeseke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters*, Bd. 1, Dresden 1932, S. 49.

²Ebd., S. 55.

³Vgl. Felix Draeseke, „Ein Operntext betrachtet von einem Musiker“ und „Der Dichter und der Componist in ihrem zukünftigen künstlerischen Zusammenwirken“, in: ders., *Schriften 1855–1861*, hrsg. von Martella Gutiérrez-Denhoff und Helmut Loos (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 1), Bad Honnef 1987.

„Richard Wagner, der Componist. Eine Betrachtung vom rein musikalischen Standpuncte aus“ bekennt er sich explizit zu den beiden Werken *Tannhäuser* und *Lohengrin*, die bekannter seien „als Holländer und Rienzi, ferner aber auch die musikalische Individualität Wagner’s in diesen Werken sich am freiesten zeigt, in diesen Werken der Meister am meisten mit der alten Form gebrochen, der Idee des musikalischen Dramas sich am meisten genähert hat [...]“. ⁴ Inwieweit Draeseke dabei bereits wagnersche Schriften wie *Die Kunst und die Revolution* von 1849, *Das Kunstwerk der Zukunft* aus dem gleichen Jahr oder *Oper und Drama* von 1851 herangezogen hat, ist den Ausführungen nur schwer zu entnehmen.

Wagners Opern sind ein Grundstock für Draesekes Opernvorstellungen. Die andere Basis ist mehr stofflich-inhaltlicher Art. Geibels Epos inspirierte ihn. Die durch Bülow initiierte Begegnung mit Liszt bestärkte ihn, sich in diesem Stoffkreis der ‚Reckenoper‘ zu entfalten. Die Ballade *Helges Treue*, sein Opus 1 von 1859, nachdem bereits die *Sigurd*-Oper 1857 vollendet und 1858 auf Bitten Liszts in Weimar im engen Kreise vorgestellt worden war, hatte den berühmten Virtuosen in der Goethestadt so begeistert, dass der Komponist ihm das Werk widmete und Liszt wiederum die Ballade zu einem Melodram bearbeitete. Und als sich Draeseke im Juli 1859 auf den Weg zu Wagner nach Luzern begab, empfahl der Weimarer Meister den jungen Komponisten als einen „prächtigen Menschen. In unserem ganz kleinen Kreise von Vertrauten wird er ‚der Recke‘ genannt. Hat er dir seine Ballade ‚König Helge‘ gezeigt? Es ist ein herrlich Ding.“ ⁵

Draeseke traf Wagner, als dieser gerade die letzten Takte des *Tristan* niederschrieb. Nach anfänglicher Zurückhaltung sollte der Meister ihn – wie Wagner sich später erinnerte – „bald lieb gewinnen; und für längere Zeit, bis kurz vor meinem Fortgange von Luzern, bildete er meinen täglichen Umgang, an welchem ich, da ich es mit einem sehr begabten und nicht ungebildeten Musiker zu tun hatte, viel Freude gewann“. ⁶ Bei den Spaziergängen soll der junge Komponist manches über „Kunst, Philosophie, Politik und Religion“ erfahren haben. In einem Aufsatz erinnert er sich, dass die Begegnung mit Wagner „Aufklärung über Melodie“ gebracht habe, „die meine musikalische Anschauung gänzlich verändert und mir mehr Nutzen gewährt hat, als der

⁴Felix Draeseke, „Richard Wagner, der Componist. Eine Betrachtung vom rein musikalischen Standpuncte aus“, in: ebd., S. 112–144, hier S. 113.

⁵Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 1 (wie Anm. 1), S. 106.

⁶Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München 1983, S. 603.

gesamte Unterricht, den ich an dem Leipziger Konservatorium genossen habe.“⁷ Erich Roeder überliefert – wohl nach Draesekes Lebenserinnerungen –, Wagner habe ihm häufig aus Beethovens 8. Symphonie, aus seiner *Walküre* und dem *Tristan* vorgespielt, sich bei der Vorführung eigener Werke singend selbst am Klavier begleitet, und das so engagiert und „dramatisch, daß er z. B. beim Liebesfluch im ‚Tristan‘ das Klavier schließlich nur noch mit den Fäusten prügelte.“⁸

Von *Sigurd*, den der Komponist dem Meister vorspielte, „war er nicht durchweg begeistert“. Erstaunlich ist und bleibt, dass der 23-Jährige nichts von der Neuartigkeit der Harmonik, vom Musikhistorie verändernden *Tristan*-Akkord vermeldet. Auch wird kaum etwas von Wagners kühner Idee des Zyklus vom *Ring des Nibelungen* erwähnt, jenes ‚Mythus‘, wie er ihn aus der Sage als *Entwurf zu einem Drama* schon im Oktober 1848 verfasste. Damit nahm Wagner doch deutlich Abstand von der im gleichen Sommer vorgelegten Untersuchung *Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage* mit noch realhistorischer Thematik, die den Kaiser Rotbart als Sinnbild des Urkönigtums in einer weitausladenden, etwas diffusen Verarbeitung darstellt. Dabei war er schon auf Siegfried und die Nibelungen als „Erbeigentum des fränkischen Stammes“ gestoßen und stellte fest, dass „wir ein Wachsen des religiösen Mythus bis zur historisch gestalteten Stammesgeschichte nirgends bei den übrigen deutschen Stämmen wahrzunehmen vermögen: ganz in dem Verhältnis als diese in tätiger Geschichtsentwicklung zurückblieben, blieb auch ihre Stammesgeschichte im religiösen Mythus haften (wie vorzüglich bei den Skandinaven), oder sie ging unvollständig entwickelt beim Anstoß mit lebhafteren Geschichtsvölkern in unvollständigen Trümmern verloren.“ Der Emphase entkleidet, heißt das nichts anderes, als dass historisch geschichtliches Betrachten zu eng ist im „Zurückbleiben in tätiger Geschichtsentwicklung“, und erst der verallgemeinernde ‚Mythus‘ tiefer greift; dass es nicht nur um die Fabelebene geht, sondern darum, die vielen Subschichten zu entdecken, die sich darunter verbergen.

Der Entwurf von *Siegfrieds Tod* und das Rückgehen auf die neu gesichtete Nibelungengeschichte ist die Folge. Aber Wagner hat schon immer hinter die Sagen-Stoffe geschaut, ob sie denn auch über den engen Rahmen überlieferter Erzählung hinausweisen. Heute sehen wir im *Holländer* nicht eine Sagenbebilderung, sondern ein operndramatisches Porträt des getriebenen

⁷Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 1 (wie Anm. 1), S. 106.

⁸Ebd., S. 105.

Menschen, des Künstlers, von Wagner selbst. Im *Tannhäuser* erkennen wir den gegen spießbürgerliche, biedermeierliche Konventionen aufbegehrenden Sänger, im *Lohengrin* den ungefragt verstanden und bewundert sein wollenden Ausnahmemenschen usw. Aber all das geschieht noch in historisch fassbaren Umständen. Die Opern sind Schritte zum ‚Mythus‘, wie Wagner die aus der Geschichtlichkeit gelösten Vorgänge in Lebensbilder ganzer Gesellschaftsformen fasst, im *Ring* sogar die Machtwirtschaft durch Gold oder – heute gesehen – Geld, Kapital. Thomas Mann hat gleichsam im modernen Blick diese Erscheinung in seinem Vortrag *Leiden und Größe Richard Wagners* 1933 klar erfasst:

Wagner als Mythiker, als Entdecker des Mythus [. . .]: er hat sich selbst gefunden, als er von der historischen Oper zum Mythus fand [. . .]. Ob dieser als Bote aus reiner Sphäre erscheint, der Unschuld zu Hilfe gesandt, und leider, da der Glaube nicht standhält, dahin zurückkehren muß, woher er kam der Fahrt; oder als singendes, sagendes Wissen von der Welt Anfang und Ende, als kosmogonische Märchenphilosophie, – immer ist sein Geist, sein Wesen, sein Laut mit einer Sicherheit und wahlverwandtschaftlicher Intension getroffen.⁹

Das war das eigentlich Neue bei Wagner.

Dies zu begreifen, war für die damalige Zeit und ihre Kunstdimensionen unmöglich, die Intention unbegreiflich. Wagners Dresdner Freund Karl Devrient vermerkt deshalb zum Plan des ‚Nibelungenmythus‘:

Er will eine Oper daraus bilden, das wird nichts, fürchte ich. Die nordische Mythe findet wenig Sympathie, schon weil sie unbekannt ist [. . .]. Auch holt Wagner immer zu weit aus und knetet seine modernen Anschauungen ein.¹⁰

Draeseke, wie seine Zeitgenossen, vermittelt in seinen Opern nichts von solch erhabenen Gedankenflügen, er bleibt musikalisch erdverhaftet, schwört nach seiner Wagnerbegegnung von 1859 nur auf die Melodie als Lernobjekt, von der Harmonik des *Tristan*-Komponisten ist weder Rede noch Klang abzulesen. Nun ja – die Generation Brahms/Draeseke (geb. 1833 bzw. 1835) spürt nichts von den Klangexpressionen und dem Rütteln an den harmonischen Konventionen durch den *Tristan*, nimmt sie nicht an. Das bleibt der Generation Debussy/Reger/Schönberg (geb. 1862/1873/1874) vorbehalten.

⁹Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Berlin-Weimar 1965, S. 54.

¹⁰Karl Devrient, *Tagebücher*, Bd. 1, Weimar 1964, S. 450.

Als Opernkomponist greift Draeseke – unwissend oder absichtsvoll? – nicht zu Wagners Neuformung des Musiktheaters, realisiert zwar auf seine Weise das Musikdrama wagnerscher Provenienz, erstrebt aber nicht eine Darstellung umfassender Geschehnisse eines Stoffes, sondern bleibt – wie eigentlich viele seiner Zeitgenossen – unmittelbar an der Geschichte, bebildert sie, setzt sie unmittelbar, nicht zum ‚Mythus‘ reflektiert, musiktheatralisch um.

Wagners Impuls, Sagenstoffe nordischen Ursprungs aufzugreifen, nahm aber auch Draeseke an. Mit *Sigurd* – vom *Lohengrin*-Erlebnis ausgelöst – verding er sich zeitgebunden im Germanenkult und wurde von Liszt ob seiner ‚Reckenhaftigkeit‘ gerühmt. Der berühmte Weimarer Meister bemerkte nicht unkritisch zur *Sigurd*-Oper, dass sie ihm „ein wenig zu stark gewesen, zu rüpelhaft, reckenhaft und viehmäßig unverschämt“ geworden sei, aber „ihm gefiel der ganze courageuse Schwindel“. ¹¹ So stand Draeseke in der Zeit Tendenz des Anspruchs jener Dichter des Vormärz, die sich der alten Zeit zuwandten – nicht wie die Romantiker Novalis oder die Gebrüder Schlegel als Sinnbild einer geschlossenen Welt, einer Utopie der Erfüllung, sondern um das Historische zu nutzen als Bild der nationalen Position, einer Haltung, die Einheit im zerspaltenen Lande irgendwie, auch mit republikanisch-revolutionären Zielen zu erkämpfen. Viele Kleist-Vertonungen, wie die Ode *Germania an ihre Kinder* oder die *Schauspielmusik zur Hermannsschlacht*, deuten Draesekes innere Bindung an diese nationale Gesinnung an, die sich in den Jahren der Napoleonischen Kriege ausbildete, in denen Ludwig Uhland sich um mittelalterliche Dichtungen bemühte. Ab 1827 setzte sie dann Karl Simrock mit der Ausgabe des *Nibelungenliedes* und zwischen 1828 und 1843 des *Amelungenliedes* fort. Wie der Übersetzer und Bearbeiter in der Einleitung vermerkt, zielt diese Arbeit des „Hervorziehens unserer alten Poesie [...] aus dem Schutt der Jahrhunderte [...] auf das Herz der Nation, [...] dann wird die Schlacht geschlagen, die auch die letzte der verlorenen Provinzen an Deutschland zurückbringt.“ ¹²

Wagner hat hier ausgewählt und gewertet. Die Zeitgenossen griffen oft aus patriotischen Gründen zu diesen Stoffgebieten. Draeseke nahm hieraus die Dietrich-von-Bern-Story, aus der er seine Textbücher 1877 zu *Dietrich von Bern* und 1879 zur *Herrat*-Oper gewann, die 1890 in Dresden uraufgeführt

¹¹Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 1 (wie Anm. 1), S. 76.

¹²*Karl Simrock's ausgewählte Werke in 12 Bänden*, Bd. 3, hrsg. von Gotthold Klee, Leipzig 1907, S. 3.

wurde.¹³ Und die 1858 von Simrock herausgegebene Gudrun-Saga inspirierte ihn 1879 zum Entwurf seiner Oper *Gudrun*.

Inzwischen hatte Draeseke 1875 in Bayreuth eine Probe und 1876 die Uraufführung von Wagners *Ring* erlebt. Zwar nennt er den Schluss von *Siegfried* „das Herrlichste, das ich von Wagner gehört“,¹⁴ aber fünf Jahre später äußert er sich skeptisch. Er habe in der *Ring*-Uraufführung „nicht das seinerzeit von der Vollendung dieses Werkes erhoffte Ideal erblicken“ können und halte den neueren Wagner „für eine bedenkliche Richtung nach dem musikalischen Reiz und Erfindungslosen hin“.¹⁵ Dadurch verbaute er sich den bei Wagner nicht erkannten Zwang zu einer tieferen Sicht in die aufgenommenen Stoffe.

Er stellt sich gar Wagner gegenüber, so z. B. 1879, indem er bemerkt, dass es ihm mit *Herrat* darum ginge, „mit einer Reckenoper Wagner zuvorzukommen, dessen ‚Ring‘ noch nicht freigegeben war“. Und der Biograph Roeder kritisiert deutschnational, „dass man zwar bis dahin die verschiedensten Gestalten aus der Frühzeit unseres Volkes auf die Bühne gestellt“ habe, „nur nicht den würdigsten und vorbildlichsten der deutschen Sagenhelden: Dietrich von Bern!“¹⁶ Für Wagner wäre gerade das aber ein Rückfall in historische Stofflichkeit, nicht mythische Vertiefung.

Nationale Sage zu heroisieren, nicht in einen umfassenderen ‚Mythus‘ zu fassen, war offensichtlich Draesekes Vorstellung. Er hatte Unverständnis gegenüber Wagners großer Konzeption, wollte eine Bebilderung der Sagengeschichte erreichen statt einer tieferen, symbolhaften Mythisierung, die weitere Horizonte öffnet. Ähnlich sah Draeseke sich auch beim Stoff der *Gudrun* als Gegenpol des Bayreuther Meisters. Als er 1883 hörte – er hatte gerade im Frühjahr die Partitur der *Gudrun* fertiggestellt –, dass Kaiser Wilhelm seine Einwilligung gegeben hätte, den *Ring* zu erwerben, sah er (nach Roeder) klar, dass ihm durch das Freiwerden der wagnerschen Dramen „Konkurren-

¹³Vgl. Friedbert Streller, „Nibelungentreue in Draesekescher Sicht. Wagneradaption des Dresdner Meisters“, in: *Deutsche Oper zwischen Wagner und Strauss. Tagungsbericht Dresden 1993 mit einem Anhang von der Draeseke-Tagung Coburg 1996*, hrsg. von Sieghart Döhring u. a. (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 6), Chemnitz 1998, S. 83–94.

¹⁴Erich Roeder, *Felix Draeseke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters*, Bd. 2, Berlin 1937, S. 28.

¹⁵Ebd., S. 130.

¹⁶Ebd., S. 49.

ten mächtiger Art“ entstanden, und klagte: „Hoffentlich wird dieser sonst so lobenswerte kaiserliche Entschluß nicht das Grab meiner Hoffnungen.“¹⁷

Draesekes Hoffnung wird nicht wegen Wagners *Ring*, sondern wegen der Unaufgeschlossenheit der Opernhäuser lange nicht erfüllt. Man erkannte nichts Besonderes an Draesekes hehren Helden. Ablehnungen der Dresdner Hofoper, auch von München, schlugen ihn nieder. Aus verzweifelmtem Trotz oder – wie er seiner Schwester Sophie im Oktober 1879 schreibt – um „seine Mißstimmung zu überwinden“, habe er sich „in eine fürchterliche Arbeit gestürzt“.¹⁸ Es war der Textentwurf zur Oper *Gudrun*.

Entstand er zufällig oder aus innerer Notwendigkeit der künstlerischen Entwicklung? Nun, erstmals regierte der Zufall. Nach dem Pflingstfest 1882 nahm der Komponist Sommerquartier in der Lößnitz (einem Teil von Radebeul-Ost), wo auch der Dresdner Hofkapellmeister Ernst Schuch sich angesiedelt hatte. Gerade war er wegen Querelen Franz Wüllner als Kapellmeisterkollegen losgeworden, da wurde er wieder bedrängt durch den aus Köthen stammenden, in Dresden ausgebildeten August Klughardt, der nach Engagements in Posen, Lübeck, Weimar und Neustrelitz sich in der Elbestadt bewarb. Das wurde von Schuch keinesfalls unterstützt. Der als Komponist einiger Opern bekannt gewordene Klughardt machte gerade mit einer in Neustrelitz uraufgeführten *Gudrun*-Oper von sich Reden. Das ärgerte den Kapellmeister der Sächsischen Hofoper. Um Klughardts Oper ein Dresdner Stück entgegen zu stellen, unterstützte er das ihm durch ein Gespräch bekannt gewordene Vorhaben Draesekes, den gleichen Stoff zu verarbeiten. Der Entwurf von 1877 lag vor. Das Interesse Schuchs machte Hoffnung. Und in kürzester Frist, in acht Tagen und Nächten schrieb Draeseke eine elfminütige Ouvertüre zu *Gudrun* – in der Voraussicht, dass Schuch dann dem ganzen Werk seine Gunst erweisen würde. Aber mit Klughardts Rückzug (er wurde 1882 Hofkapellmeister in Dessau) war das Interesse erloschen. Die Ouvertüre fand zwar im Januar 1883 ihre Uraufführung, die Oper aber, die sofort ausgearbeitet und nach zehnmonatiger Arbeit im Frühjahr 1883 vollendet wurde, konnte erst im November 1884 aufgeführt werden, und zwar nicht in Dresden, sondern bei seinem über Liszt und Bülow bekannten, fünf Jahre jüngeren Freund Hans von Bronsart in Hannover, wo letzterer seit 1867 Intendant war.

¹⁷Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 2 (wie Anm. 14), S. 118.

¹⁸Ebd., S. 64.

Felix Draeseke war also nicht der Einzige, der diesen Stoff aufnahm. Alan H. Krueck, der sich mit den *Gudrun*-Opern des 19. Jahrhunderts auseinandergesetzt hat, verweist auf sechs Opern.¹⁹ Nur zu der Fassung von August Klughardt gibt es Bemerkungen Draesekes. Alle haben sich in kleinen Varianten an jenen Teil der Hegelingen-Saga gehalten, in dem die Gudrun-Historie nur ein, allerdings größter Teil war (Abenteuer 9 bis 32).

Die Einstellung zum *Gudrunlied* – wie die Sage kurz bezeichnet wird – war zweifellos die gleiche wie bei der Neuausgabe von 1907, in der der Herausgeber in der Einleitung bemerkt:

Unter den volkstümlichen deutschen Epen des Mittelalters, in denen nach dem großen Vorbild des Nibelungenliedes Gegenstände aus den nationalen Heldensagen zu umfangreichen, zusammenhängenden Erzählungen abgerundet und ausgestaltet wurden, steht jenem Muster keines an künstlerischem Wert näher, keines aber zugleich dem behandelten Stoffkreis ferner als das Gedicht von Gudrun.²⁰

Damit ist wohl gemeint, dass die Sagen vom Untergang des Burgunderreichs, von Siegfried und Hagen, von Dietrich von Bern und Attila/Etzel eng verbunden und im binnenländischen Bereich zwischen Rhein und Donau angesiedelt sind, die Hegelingen um Gudrun aber im Gebiet der Nordsee. Es gibt also keine Berührungspunkte.

Wenn Richard Wagner die Nibelungen-Siegfried-Geschichte wie eine familien-weltgeschichtliche Kosmogonie, also zu einem ‚Mythus‘ weitete, so blieb Draeseke wie seine Themen-Konkurrenten verhalten an der engen Gudrun-Passion. Die familiengeschichtlichen Vorgänger wurden weitgehend außerhalb gelassen, d. h. selbst Gudruns Mutter Hilde wird bei Draeseke nicht benannt und gar ihr Vater Hagen bleibt außer Sicht. Die ganze Hegelingsage greift aber so weit und beginnt mit dem Abenteuer Hagens (Abenteuer 1 bis 4), der zwar nicht der Grimme der Nibelungensage ist, aber auch einen besonderen Lebensweg begehen musste. Er wurde von Greifen entführt und wie der Dschungelheld Tarzan von den Tieren großgezogen, fiel aus dem Nest und wurde von Schiffern aufgenommen. Er kehrte zu Vater und Mutter zurück und wurde schließlich mit „Hild von India“ verheiratet. Daraus hervor ging Hilde, die Mutter Gudruns. Wobei die „Hild von India“ – nach Aussage

¹⁹Alan Henry Krueck, „Die Gudrun-Opern des 19. Jahrhunderts: Textgestaltungen und Textvergleiche“, in: Döhning u. a. (Hrsg.), *Deutsche Oper zwischen Wagner und Strauss* (wie Anm. 13), S. 95–114.

²⁰Karl Simrock's *ausgewählte Werke*, Bd. 3 (wie Anm. 12).

des Herausgebers – aus der Verschmelzung der Hegelingengeschichte mit der Hildesage (dem möglichen Niederschlag eines Walküren-Mythos) entstanden zu sein scheint. Die Abenteuer 5 bis 8 erzählen von Hagens Tochter Hilde, die nach listiger Entführung per Schiff für Hettel, den „von seiner Frau verwaisten“ König der Hegelingen, vom Vater Hagen kriegerisch zurückgeholt werden sollte. Aber „Hilde aus Irland“ bekennt sich zu Hettel, versöhnt die „Kämpen“ und „ward gekrönt von dem hehren König: den Hegelingen schien ihr Land verschönt“.

Gudrun nun ist die Tochter Hildes. Ihr Schicksal prägt den Hauptteil (23 von 32 Abenteuern) des *Gudrunliedes*. Inwieweit aus dieser Vorgeschichte mit Greifenklau des Hagen und Walkürenfigur Hilde sich eine umfassendere *Gudrun* nach Wagners Vorbild der *Nibelungen* hätte gestalten lassen, muss der Fantasie der Nutzer dieses Sagenkreises überlassen bleiben. Sie beschränkten sich auf Gudruns Erlebnisse nach der Entführung ins Normannenreich König Ludwigs und seines Thronfolgers Hartmuth. So auch Draeseke. Nachdem er sich 1879 an dem Stoff entzündete, stürzte er sich (s. o.), „um Mißstimmung zu überwinden“ gleichsam kopfüber in das Exposé eines Opensujets und begann nach Schuchs Impuls vom Sommer 1882 unmittelbar nach der Ouvertüre „mit heißem Herzen“ (denn daneben entsteht noch nach Hauffs Märchen *Das kalte Herz* ein Singspiel *Der Waldschatzhauser*) mit der Arbeit an der Oper. Im November schon heißt es bei Draeseke: „Gudrun zum vorläufigen Abschluß gebracht.“²¹ Die Partitur liegt im Frühjahr 1883 vor. Das Werk schickt er dann im Herbst dem Intendanten nach Hannover. Dieser empfängt Draeseke im Oktober, und der Komponist dichtet voller Hoffnung: „Traurig bin ich hergekommen, Herzliches hab ich vernommen.“²²

Dennoch musste er einsehen, dass Änderungen unerlässlich waren, starke Kürzungen, die ein Umkomponieren nötig machten. Diese Forderungen weisen darauf, dass Draeseke in emotionalem Rausch komponierte – zülig, allein, ohne Beratung und eigentlich ohne tieferes Eingehen auf inhaltliche Hintergründe. Er nimmt offensichtlich die Geschichte pur, ringt um unmittelbare textliche und kompositorische Bewältigung solange der Schaffensrausch anhält. Das Tempo ist bewundernswert, Hochachtung abnötigend, aber: Gehört zu künstlerischer Gestaltung nicht auch Reflektion des zu Gestaltenden? Draeseke nahm sich offensichtlich dazu nicht die Zeit. Als er die

²¹Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 2 (wie Anm. 14), S. 208.

²²Ebd., S. 119.

Oper bei Bronsart vorlegte, bei „Freiherr Hans Bronsart von Schellendorf“, dem er dann auch „in alter Freundschaft, Verehrung und Dankbarkeit“ das Werk widmete, ging es nur noch um das Vorliegende, um Kürzungen, Änderungen, die an der Konzeption nichts mehr ändern konnten. Und als er Ende 1883 die redigierte Oper zurückschickte, schrieb er, dass er allen Wünschen tunlichst Rechnung getragen habe, „auch die Warnung vor Begleittriolen ist an mehreren Stellen berücksichtigt worden. Möge das radikal umgestaltete Werk Dir nun einen ganz vertrauenerweckenden Eindruck machen!“²³

Die Uraufführung fand nach dreitägiger Verschiebung wegen der indisponierten Sängerin der Hildburg, der viel eingesetzten Freundin Gudruns, am 5. November 1884 statt. Die Presse – soweit bei Roeder zugänglich – war freundlich. Die Berliner *Vossische Zeitung* meint, „hier walte ein neuer Geist, Draeseke sei erfolgreich von Wagner abgewichen, denn der Schwerpunkt liege nicht im Orchester, sondern auf der Bühne, die Singstimmen seien so trefflich behandelt, daß besondere Aufmerksamkeit dazu gehört, das Orchester mit seinen geistvollen Details zu verfolgen“. Kritik ist hier deutlich zu erkennen. Die *Neue Zeitschrift für Musik* rühmt vor allem:

Die Oper ist etwas für Schau- und Hörlustige, die Totenfeier, die Winterlandschaft am Nordseestrand, das Erscheinen der Meerminne und die Szene der brennenden Stadt im Hintergrund gehörten zum Schönsten, was man außerhalb Bayreuths sehen kann.²⁴

Vier Aufführungen gab es in Hannover und noch zwei Wiederholungen im Januar 1886. Kein anderes Theater nahm sich des Werkes an. Zufall? Auch Wagner und Verdi waren damals durchaus noch nicht so fest im Repertoire. Aber sie kamen allmählich über Rossini, Donizetti, Bellinis *Norma*, Bizets *Carmen*, Lortzings komisch Opern und Strauß-Operetten hinweg. Draeseke nicht, trotz Roeders emphatischer Akklamationen, dass das *Gudrun*-Textbuch „turmhoch über allen Bühnenbearbeitungen der alten Sage“ und an den Höhepunkten „zum Bedeutendsten zählt, was romantische Heldendichtung hervorgebracht“ hat. Und dieses Gegenstück zu *Herrat*, zur Dietrich-von-Bern-Saga, sei ein „erneutes Hohelied auf die deutsche Treue“, „ein Gesamtkunstwerk eigenster Art“. „Von Wagner angeregt“, sei es doch wieder „ein geglückter Versuch früher Wagnerüberwindung“, man habe „in ihr die entscheidende große neudeutsche Oper zu erblicken“.²⁵

²³Ebd., S. 120.

²⁴Ebd., S. 146 bzw. 150.

²⁵Ebd., S. 129.

Das war sie dann doch nicht, weder musikalisch noch in der stofflich-inhaltlichen Ausstaffierung mit germanisch-modischen Sagenhelden, obwohl sie doch so ‚in‘ waren. Selbst auf Reklame-Plakaten bis hin zu Nippsachen und bedrucktem Einpack- und Klopapier mit markigen Sprüchen – solches in einem Hinterzimmer in der Bayreuther Wahnfriedvilla zu besichtigen – wurden die Helden propagiert. ‚Markig‘ – das war das Wort, das auch Heinrich Mann in seinem Roman *Der Untertan* bei der Beschreibung einer *Lohengrin*-Aufführung verwendete, wie sie der kaisertreue Nationalist Heßling (mit dem germanischen Helden nachempfundenen Vornamen Diederich) erlebt und sie „vom nationalen Standpunkt aus zu begrüßen“ fand; denn: „Des Reiches Ehr zu wahren, ob Ost, ob West!“, heißt es da: „Bravo! Sooft König Heinrich das Wort ‚deutsch‘ sang, reckte er die Hand hinaus, und die Musik bekräftigte es ihrerseits. Auch sonst unterstrich sie markig, was man hören sollte. Markig, das war das Wort“. Und überhaupt fühlte sich Heßling „in dieser Oper sogleich wie zu Hause [...]. Schilder und Schwerter, viel rasseldes Blech, kaisertreue Gesinnung, Ha und heil und hochgehaltene Banner und die deutsche Eiche: man hätte mitspielen können.“²⁶

Aber eben diese Interpretation, vor dem 1. Weltkrieg vom Dichter ironisch kritisch nachempfunden, offenbart nur eine Seite der wagnerschen Oper. Man weiß – da gibt es noch die andere *Lohengrin*-Zuordnung als *Parsifal*-Abkömmling und Nothelfer. Davon war schon die Rede. Die Geschichte der Gudrun, vom Komponisten pur erzählt, ohne Subschichten zu suchen und aufzudecken, öffnet in den Schlachtenszenen und der Totenfeier um König Hettel ebensolche heroischen Aspekte, weniger deutsch als germanisch, kontra räuberische Normannen unter Ludwig, dessen Sohn Gudrun von den Hegelingen entführt, sie zur Braut zwingen will und sie, da sie nicht willens ist, zur Fronarbeit des Waschens an eisigem Meeresstrand zwingt, bis „ein Vogel geschwommen“ kommt. Das ist zwar kein *Lohengrin*-Schwan, aber ein „hehrer Engel Gottes“ als Bote baldiger Befreiung. Draeske macht daraus eine ‚Meerminne‘ (Meerjungfrau), „eine leuchtende, phantastische Erscheinung, aus dem Wasser auftauchend [...]. Ihr Wesen hat etwas cherubartiges, [...] vom Sonnenglanz überstrahlt“ – heißt es in der Regieanweisung. Ansonsten erlebt man reales Geschehen um Gudrun und ihre Freundinnen aus dem Hegelingenstamme, um den Raub durch Hartmuth und die Normannen an einem nordischen Meeresstrand. Da Gudrun die Treue zu ihrem Verlobten Herwig, dem König von Seeland, bekennt,

²⁶Heinrich Mann, *Der Untertan*, Frankfurt a. M. 10²⁰⁰¹, S. 347 f.

stößt sie der Normannenkönig Ludwig, der vorher den Hegelingenfürsten Hettel im Kampf erschlug, ins Meer. Hartmuth springt ihr nach, rettet sie und fährt mit ihr auf den Normannenschiffen davon. Die zurückgebliebenen Hegelingen richten die Totenfeier für Hettel aus und schwören Rache. Das ist die gradlinige Handlungsführung des ersten Aktes. Der zweite läßt auch wenig Raum für umfassendere Thematik, wenn man nicht den Götterboten als weiterreichenden Eingriff betrachtet; aber in welchem Auftrag kommt er? Bei Draeseke ist die ‚Meerminne‘, mit Harfenrauschen emporsteigend, nur ein ‚Deus ex machina‘, dramaturgisch kaum sinntragend, nur eine hübsche, märchen-theatralische Erscheinung; ein Effekt, nicht mehr. Nun – er kündigt Rettung an, die sowieso kommen musste. Und die Retter erscheinen dann auch, deren zwei sogar: Ortwin, Hettels Sohn und Bruder Gudruns sowie der Verlobte der Titelheldin, Herwig. Draeseke läßt sich in musikalisch breiter Form diese ‚Erkennungsszene‘ nicht entgehen, die laut Roeder „wohl das Vorbild“ für die entsprechende Szene in Strauss’ *Elektra* war (?).²⁷ Aber da die beiden allein die Rettung nicht vollziehen können, ziehen sie sich wieder zurück und erscheinen samt Hegelingenmacht erst wieder im dritten Akt der Oper.

Dieser beginnt – der Befreiung gewiss – mit Gudruns scheinbarer Einwilligung, Hartmuth zu ehelichen. Ein Hochzeitsfest mit Tanz und Spiel wird aufgegeben, das aber Gudrun jäh abbricht. Sie zieht sich zurück und bereitet sich mit den Hegelingenmädchen und ihrer Freundin Hildburg auf das Auftauchen der Befreier vor. Sie stürmen die Burg. Ludwig wird erschlagen, dessen Frau Gerlind, die Mutter Hartmuths, die Peinigerin Gudruns und – um mit *Lohengrin* zu vergleichen – die Ortrud des Spiels, versucht noch die Hegelintochter mit dem Beil zu erschlagen. Aber Hartmuth, der Entführer, der Gudrun liebt, geht dazwischen. Der schwer Verwundete entreißt ihr das Beil. Sie stürzt in die Flammen der brennenden Burg (*Rienzi* lässt grüßen!), Hartmuth stirbt nach einer letzten Liebeserklärung in Gudruns Armen. Die Hegelingen feiern den Sieg, während Herwig und Gudrun sich liebend in die Arme fallen.

Das ist die am Ende in gruseligen Schlachtenbildern entartende Gudrun-Geschichte, wie Draeseke sie auf seine Weise und operngemäß nacherzählt, ohne Subschichten markant offenzulegen, die eigentlich greifbar sind; denn im Original des *Gudrunliedes* endet die Sage anders. Zwar sterben Ludwig (im Kampf) und Gerlind (von einem der Krieger erschlagen), nicht aber die

²⁷Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 2 (wie Anm. 14), S. 138.

Normannenmädchen, die Gudrun schützen, weil sie sie oft schützten. Auch Hartmuth stirbt nicht. Er wird mit Gudruns Leidensgenossin Hildburg aus Portugal vermählt, so wie seine Schwester Ortrun, die Gudrun gegen Gerlind unterstützte, aber in der Oper nicht vorkommt, mit Gudruns Bruder Ortwin, auf „daß aller Haß auf immer unterbleibe“, wie es im Epos heißt. Und so bittet Gudrun ihre Mutter Hilde (die in der Oper auch ausgelassen ist), allen zu verzeihen: „Niemand soll mit Bösem fremdem Hasse lohnen“. Denn so heißt es im Epos: „Ortwin und Herwig schwuren da gesamt Einander feste Treue, daß sie Ihr Fürstenamt der hohen Väter würdig stets in Ehren trügen“.

Damit erhält das Geschehen eine ganz andere Akzentuierung, die einer ‚Reckenoper‘ nun beileibe nicht mehr hätte entsprechen können. Draeseke hatte aber daraufhin das Libretto gestaltet, ‚markig‘ – wie auch Heinrich Mann die *Lohengrin*-Interpretation Diederich Heßlings kennzeichnete:

So war denn die Musik an ihrem Teil der männlichen Wonne voll,
war heldisch, wenn sie üppig war, und kaisertreu noch in der Brunst.
Wer widerstand da? Tausend Aufführungen einer solchen Oper, und
es gibt niemand mehr, der nicht national war! Diederich sprach es aus:
„Das Theater ist auch eine Waffe“ [...].²⁸

Das hätte sich vielleicht auch Draeseke gewünscht. Aber bei Wagner ist das eine, wenn auch fragwürdige, Rezeption eines Werkes, das eigentlich auf Anderes, Mythisches zielt, dem Nationalistische nur Beiwerk, dem Symbolbild des Künstlers hintergründiger ‚Mythus‘ ist. Wohin zielte Draeseke, wenn er nur die Geschichte pur theatraalisierte, direkt und ohne Hintersinn, es sei denn, er wollte das Schicksal von geraubten Mädchen anklagen? Aber da ist zu viel Recken-Rache. Etwa im Gesang der zur Schlacht schreitenden Hegelingen:

Tag dämmert dem Lande
Da der Hegelingen Volk erstand,
Da zu rächen alte Schande
Wir betreten den Normannenstrand!
Mitleid flieht aus unserm Auge,
Stürmen wir die Burg von Cassian.
Alles, was zur Rache taugt
Häuften wir nun um Matelan

²⁸Mann, *Der Untertan* (wie Anm. 26), S. 347 f.

Lache Gudrun, Deine Bande
 Fallen ab, wenn unsre Schwerter nah'n!

Das ist die reckenhaft mörderische Poesie von Schwert und Rache. Und die Musik? Sie sucht tiefere Bezüge wenigstens in der Ausgestaltung der Charaktere, die motivisch wesentlich von Gudrun- und Hartmuth-Motivprägungen getragen sind, wenn nicht szenische Forderungen zu Genremitteln wie Trauermarsch, Rachegefang, Hochzeitsmusik mit Mädchen-Reigen, Waffen-Tanz, Solochoreographie und Siegeschor zwingen.

Schon die Ouvertüre, die – wie bereits geschildert – zwar weit vor der Oper entstanden ist, deutet wesentliche Momente des Handlungsverlaufes an. Am Beginn steht die Motivik der Bedrückungen Gudruns als Wäscherin am eiskalten Strand: „Schneelandschaft am Meer“ heißt es in der Regieanweisung dieser Szene, die am Beginn des 2. Aktes aufgenommen wird. Auch in anderen Szenen der Not Gudruns klingt sie wieder auf, geprägt von leerer Quintintervallik und chromatisch absinkenden Sextpassagen: Leere, Verlassenheit und Leid, Klagen ist hier gezeichnet. „Mäßig bewegt, ein wenig schleppend“, ist die Einleitung überschrieben, aber auch jenes Motiv, das dann präziser gefasst und vergrößert als Motiv der Meerminne, also als Hoffnungsträger fungieren wird, klingt an, das dann im ersten Themenkomplex des „Sehr lebhaft“ gehaltenen Sonatensatzes das Geschehen vorantreibt. Ansonsten wird es im Wesentlichen von thematischen Gebilden getragen, die Hartmuths Liebe (zweites Thema) musikalisch kennzeichnen. Eigentlich sind diese ‚Liebesthemen‘, sowohl Hartmuth als auch Gudrun betreffend, ineinander verschlossen. Als Kontrast treten dann solche Themen auf, die die Racheschwüre der Hegelingen in motivischen Varianten aufnehmen; etwa in der Einleitung:

Einst dämmert der Tag dem Lande,
 Da der Hegelingen Volk ersteht,
 Da zu rächen alte Schande
 Frischer Osterwind um die Segel bläht.

Da haben wir sie, die Melodik der ‚Reckenoper‘, von der Liszt so schwärmte. Auch die finale Thematik der Ouvertüre, sich dann sogar noch von Moll nach Dur entwickelnd, ist davon monumental geprägt. Nachdem die Durchführung mit dieser Motivik einen Fugensatz an den Anfang stellt (an Wagners *Meistersinger*-Ouvertüre angelehnt), erscheint am Ende der Reprise, nach kurzer Rekapitulation der Anfangsepisode der Kälte und Verlassenheit, in

frischer Monumentalität, in vollem Blechsatz und schließlich in hymnischer Durfassung dieses Thema in Reckengeste hochgetrieben.

Die genaue Betrachtung der Partitur ergibt eine ganz eigene Durcharbeitung mit einer Grundthematik. Sie ist in der melodischen Gestaltung von konstitutiven Septsprüngen getragen, die in der Partie der Gudrun wesentlich hervortreten, und von akzentuierenden Synkopierungen aus Hartmuths musikalischer Profilierung, die oft sogar in fast Tschaikowski'schem Dialog der Stimmen geführt ist. Aber im Sinne von Leitmotiven wie bei Wagner sind sie nicht eigentlich verwendet. Selbst Gudruns Treuebekenntnis zu ihrem Verlobten Herwig findet ständige Verwandlung. So entsteht ein relativ geschlossener musikalischer Ablauf aus der Grundsubstanz der Gudrun- und Hartmuth-Melodik und der von der Meerminne abgeleiteten Befreiungshoffnung, die immer wieder satzbindend eingeflochten wird. Kontrastierend unterwandert wird diese Thematik gelegentlich von punktierter Rhythmik (beim Auftreten der ‚Bösen‘, der Normannen von Hartmuth bis Gerlind) und von szenenbezogenen Charakterisierungen (Motivik der im Eise waschenden Freundinnen Gudrun und Hildburg, Harfenrauschen beim Auftreten der Meerminne, kriegerische oder hochzeitliche Klänge bzw. Jubelrausch der finalen Sieges-Hymne). So entsteht ein durchweg fließender, Rezitatives und Arioses bruchlos verbindender Ablauf, der genauso wie die szenische Abfolge die Sagengeschichte abrollend zeigt, ohne zu verallgemeinernder Vertiefung im Sinne des wagnerschen ‚Mythus‘ vordringen zu wollen oder vielleicht gar nicht zu können.

‚Mythos‘ wird im Sinne einer engen Bezeichnung definiert als „Erzählung von Göttern, Heroen und anderer Gestalten und Geschehnissen aus vorgeschichtlicher Zeit, auch Bezeichnung für die sich darin aussprechende Weltdeutung eines früheren (mythischen) Bewußtseins“. ²⁹ In diesem Sinne trifft der Begriff des Mythos zu. Aber schon die „Weltdeutung eines früheren mythischen Bewußtseins“, wie die wagnersche ‚Mythus‘-Verwendung verstanden werden muss, ist bei Draeseke nicht abzulesen. Und im weiteren Sinn, von dem es im Lexikon zu ‚Mythos‘ heißt, wird erklärt, er sei „das Resultat einer sich auch in der Moderne noch vollziehenden Mythisierung im Sinne einer Verklärung von Personen, Sachen, Ereignissen oder Ideen zu einem Faszinosum von bildhaftem Symbolcharakter“. Was Heinrich Mann bei Diederich Heßling im *Untertan* von Wagners *Lohengrin* an bildhaftem Symbolcharakter zeitbezogen aufdecken konnte, das bleibt bei Draesekes

²⁹ *Meyers Taschenlexikon*, Bd. 8, Leipzig u. a. 1996, S. 2325.

Guðrun in bebildeter Sagengeschichte befangen, allenfalls wurden Emotionen von Verfolgung, bedrückender Gefangenschaft und befreiender Lösung relativ mythenfern im Beschauer lebendig. Im Prinzip ging es nur um die Fabelebene, nicht aber um das Entdecken der vielen Subschichten, die sich darunter verbergen und die zeitbezogene Brisanz eines Stoffes auch für spätere Generationen aufbereitbar machen. Das heißt, das Stück müsste aus der Wirkungsabsicht des Komponisten herauslösbar sein, die damals durchaus aktuell sein konnte, aber durch heutige ersetzbar sein müsste, wenn sie einen Zugang ermöglichen soll. Und da greift Draeseke einfach zu kurz.

MICHAEL HEINEMANN

Märchen statt Mythen. Zu Felix Draesekes *Der Waldschatzhauser*

Das hartnäckige Insistieren Felix Draesekes auf dem Genre der Helden- und Reckenoper, vielfältig belegt in seinem Bemühen, eigene Werke auf der Bühne der Semperoper herauszubringen, irritiert umso mehr, da der arrivierte Komponist übersah, was er als junger Mann – selbst aktiver Teilnehmer eines Diskurses um neue Musik und die Zukunft des Musiktheaters – moniert hatte: Ein Festhalten an überkommenen Lösungen könne keine Perspektiven mehr eröffnen. Dass Draeseke mit seinen leicht als epigonal zu disqualifizierenden Opern ins Abseits geriet und sich bemühte, noch nach der Wende zum 20. Jahrhundert und selbst angesichts des Sensationserfolgs von Richard Strauss' *Salome* seine großen Opern nach germanischen Sujets an der Dresdner Hofoper zu plazieren, mag einen tragischen Zug seiner Biographie bezeichnen. Beim Blick auf seine Werke dieser Gattung erscheint weniger sein Scheitern unverständlich, sondern das unbeirrte Festhalten an ästhetischen Konzepten, deren schwindende Virulenz kaum hätte übersehen werden können.

So leicht es fällt, im Nachhinein Gründe für den geringen Erfolg von Draesekes Ambitionen auf dem Gebiet des Musiktheaters zu nennen, so müßig wäre es auch. Ungleich aufschlussreicher dürfte es sein, zumindest ansatzweise die Fragestellung zu rekonstruieren, die einen Komponisten, der sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Avantgarde zählte (und dies wohl kaum zu Unrecht), bei der Planung von Bühnenwerken leitete. Denn dass einerseits an die romantischen Opern Richard Wagners anzuschließen war, andererseits hier zugleich ein Sujet wie auch eine musikalische Sprache in der Adaption jener Verfahrensweisen, die in den Pariser Bühnenwerken Giacomo Meyerbeers paradigmatisch für die Opernkonzeption geworden waren, eine Grenze gefunden hatte, bildete den Nukleus einer Diskussion der 1850er Jahre, die in Wagners Programmschriften ihren Niederschlag fand, bevor dessen konsequente Umsetzung im Musikdrama ein neues Zeitalter der Komposition für das Theater begründete.

Bereits Draesekes erster Opernentwurf, entstanden unmittelbar nach dem ‚Pfungsterlebnis‘ (dem Besuch einer Aufführung des *Lohengrin* in Weimar), ist nicht bloß eine simple Kopie Wagnerscher Vorlagen: Zwar sind mittelalter-

liche Ritterwelt und Seefahrer-Sujet deutliche Anleihen an Wagners romantische Opern, doch ist die Konzentration auf die Hauptfigur des vergeblich um Alfsonne werbenden Recken Sigurd und dessen bühlenwirksam inszenierter Selbstmord auf einem Schiff, das brennend auf die hohe See hinausfährt, zumindest der Versuch, neben Historie und Epos verstärkt auch die Sage als Ausgangspunkt für die Gestaltung von Opern zu requirieren. Denn in dieser literarischen Gattung, so Draeseke in „Der Dichter und der Componist in ihrem künstlerischen Zusammenwirken“, einer seiner Programmschriften dieser Jahre, „kommen die rein menschlichen Leidenschaften und die aus denselben entstehenden Conflict [. . .] am reinsten zur Anschauung; in ihr fallen alle jene kleinlichen Einzelheiten hinweg, die besonders in der Politik von solcher Wichtigkeit, im recitirenden Drama mit solchem Erfolge anzuwenden sind, den Charakter der Handelnden aber meist dem rein Menschlichen entfremden und, was die Hauptsache ist, die musikalische Behandlung nicht im mindesten vertragen.“ Freilich könne man die Einzelheiten streichen und die Geschichte korrigieren; „aber wozu das, da dies Alles in der Sage nicht nöthig ist und die Geschichte nach diesen Aenderungen auch dessen, was sie eben zur Geschichte macht, der Wahrheit im einzelnen entbehrt! In der Sage fehlt auch fast stets die Reflexion, findet sich fast stets das geforderte romantische Element, dessen die Operndichtung bedarf, um die musikalische Behandlung des Gegenstandes zu rechtfertigen. In den Stoffen der Sage herrscht ferner gewöhnlich eine weit einfachere Verwicklung und Handlung, als dies bei den meisten geschichtlichen auch nur möglich ist, eine Eigenschaft, die aber der Operndichtung nicht mangeln darf, soll dieselbe nicht zu einer ungebührlichen Länge ausgedehnt werden. Die Sage endlich ist reich an Stoffen und die Beschränkung auf dieselben wird dem Dichter noch eine ungemeine Auswahl lassen und kaum als Beschränkung empfunden werden.“¹

Dieser Idee vermochte Draeseke mit *Sigurd* gerecht zu werden, wie nicht zuletzt Franz Liszt erkannte, der das Werk für eine Weimarer Premiere annahm. Dass die Uraufführung im Gefolge des Skandals um Peter Cornelius' *Barbier von Bagdad* nicht mehr zustande kam, bezeichnet, so sehr die Absetzung der Aufführung auch von einer Laune der Geschichte bestimmt war, einen erheblichen Einschnitt in Draesekes kompositorischer Biographie. Mit

¹Felix Draeseke, „Der Dichter und der Componist in ihrem künstlerischen Zusammenwirken (Betrachtet von einem Musiker)“, in: ders., *Schriften 1855–1861*, hrsg. von Martella Gutiérrez-Denhoff und Helmut Loos (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 1), Bad Honnef 1987, S. 104–112, hier S. 108 f.

dem reduzierten Einsatz Liszts für neue Bühnenwerke und dessen Übersiedlung nach Rom verlor Draeseke seine Bezugspunkte, nicht allein ästhetisch. Dass er sich nach Vevey in der Schweiz wandte, entsprach zwar elterlichen Wünschen, den mittlerweile Siebenundzwanzigjährigen nun in einer beruflich sicheren Position zu wissen, dürfte indes kaum weniger den Umständen geschuldet sein, dass der Impetus einer Zukunftsmusik in Mitteldeutschland fürs Erste erschöpft war. Und Draesekes subjektive Empfindung, sein Dutzend Schweizer Jahre müsse als verlorene Zeit bilanziert werden, mag zwar keine Entsprechung beim Blick auf das keineswegs schmale Corpus von Werken finden, das in diesem Lebensabschnitt entstand, scheint aber insofern berechtigt, als er an der Diskussion um Bedingungen und Möglichkeiten von Werken fürs Musiktheater allenfalls peripher beteiligt war. Wagners Wendung zum Nibelungen-Stoff hatte Draeseke noch begleiten können: Das Amelungen-Polyptychon korrespondiert mit dem *Ring*-Projekt in zahlreichen Einzelheiten, und der Hinweis auf die unsichere Quellenlage und eine mutwillige Kompilation der Stoffe träfe auch Wagner in ähnlichem Maße. Doch war Draeseke weniger geschickt, aus den mittelalterlichen Vorlagen Stoffe zu kondensieren, die eine ganze Weltanschauung hätten fundieren können. Aus den Sagen Mythen zu gewinnen, gelang ihm nicht – abgesehen von dramaturgischen Schwächen und einer eher konventionellen kompositorischen Gestaltung, die er seinen Opern verlieh.² Diese Desiderata allein können jedoch den ausbleibenden Erfolg Draesekes auf der Opernbühne kaum erklären, orientierte sich doch die Mehrzahl der Produktionen seiner Zeitgenossen musikalisch nicht weniger am Musikdrama wagnerscher Ausprägung. Denn dass Draeseke nach seiner Rückkehr nach Deutschland sich erneut mit Helden- und Reckenoperen einen Namen machen wollte, ist noch keineswegs ein Indiz für Borniertheit. Konnte es ihm doch – in Kenntnis des *Ring*-Projekts – nicht nur opportun, sondern auch durchaus zeitgemäß erscheinen, ein Sujet zu bedienen, mit dem Richard Wagner, ehemals und noch immer sein kompositorisches Vorbild, eine Entwicklung der Oper befördern wollte. Was Draeseke indes vermutlich übersah, war nicht allein die Tatsache, dass Wagners Konzept des musikalischen Dramas nicht nur eine neue poetologische Qualität des Librettos erforderte, sondern auch eine fundamental andere Form musikalischen Theaters. Den Paradigmenwechsel, den zumal

²Vgl. zu *König Sigurd*: Otto zur Nedden, *Die Opern und Oratorien Felix Draesekes und ihre geschichtliche Stellung. Ein Beitrag zur neueren Geschichte der Oper und des Oratoriums*, Diss. Marburg 1925, S. 21–43.

Wagners *Tristan* in der Geschichte der Oper bezeichnet, erkannte Draeseke ebensowenig wie vierzig Jahre später das innovative Potential der *Salome*. Vielmehr glaubte er, mit der Konzeption von Helden- und Reckenoperen – ein Genre, dessen Anfang sein *Sigurd* bezeichnet – eine wegweisende Lösung für die Weiterführung der Idee einer (neu-)deutschen Nationaloper geboten zu haben. So aktuell das Sujet auch sein mochte, so wenig avanciert war die musikalische Fassung, die Draeseke ihm verlieh. Doch sah er sich stets noch im Gefolge Wagners – und im Hinblick auf die Werke seiner Zeitgenossen, die keineswegs originellere Opern vorlegten, konnte er durchaus beanspruchen, zum Fortschritt der Gattung beizutragen. Freilich geriet er im Beharren auf seiner Konzeption des Heldengenres rasch in die Defensive, bevor er sich mit seinen Invektiven gegen Richard Strauss gänzlich isolierte.

Zu Beginn der 1870er Jahre, jener Zeit, in der Draeseke mit seiner Übersiedlung nach Dresden wieder Anschluss an den aktuellen ästhetischen Diskurs zu gewinnen suchte, indem er eigene Werke fürs Musiktheater vorlegte, waren seine Beiträge durchaus diskussionsfähig. Die Spannweite dessen, was er nicht nur einer näheren Erörterung, sondern auch einer Ausarbeitung für wert erachtete, zeigt sich zwar in einer Fülle von Entwürfen, die im Rückblick gelegentlich kaum mehr als kurios wirken – indes spiegelt der Blick auf die Vielfalt von Ansätzen, die Komponisten seines Ranges vorlegten, die Offenheit eines Diskurses, den die Zahl der letztlich erfolgreichen Werke im Rückblick noch mehr reduziert als die Menge der immerhin ausgeführten – wengleich nicht aufgeführten – Werke. Draeseke setzte einseitig und ausschließlich auf das Genre der Reckenoper. Dabei verkannte er allerdings, wie antiquiert das Sujet binnen kürzestem wurde – was einerseits ein Moment von Tragik in der Biographie des Komponisten bezeichnen mag, zugleich aber auch – mit Draeseke – dem Weltgeist, der sich in einer veränderten Publikumserwartung und dessen Unterhaltungsanspruch manifestiert, als schnöde Ungerechtigkeit vorgeworfen werden kann. Diese Sichtweise, durchaus stimmig beim Blick auf die kompositorische Biographie Draesekes, lässt jedoch jene Werke außer Acht, die alternative Lösungen des Versuchs bezeichnen, neue Werke für das Musiktheater zu schreiben, jedoch nicht weiter verfolgt wurden und – wiewohl gegebenenfalls vollständig ausgearbeitet – Solitäre im Œuvre des Komponisten blieben. Ihre unterbliebene öffentliche Präsentation lässt sie erst recht zu Parerga werden, und doch offenbart ihre Konzeption gegebenenfalls weit mehr als jene Opern, deren Aufführung Draeseke mit mehr oder minder großem Erfolg forcierte, nämlich die Probleme, die sich seinerzeit mit der Komposition von Bühnenwerken verbanden.

Denn zeitgleich mit *Dietrich von Bern/Herrat* (1877–1879) und *Gudrun* (1879, 1882–1884), jenen Werken, die repräsentativ für Draesekes Opernschaffen gelten, entstand 1876 das Libretto eines „Volksstücks mit Gesang“ – *Der Waldschatzhauser*. Der Abschluss der Arbeiten an der Partitur lässt sich in den Herbst des Jahres 1882 datieren.³

Die Vorlage bildet *Das kalte Herz*, ein Märchen von Wilhelm Hauff, und bereits der Rückgriff auf dieses literarische Genre bezeichnet ein seinerzeit durchaus kluges Kalkül, neben Sage und Mythos eine weitere, der Volkstümlichkeit und dem Wunsch nach nationalen Stoffen entgegenkommende Textsorte für das Musiktheater zu requirieren. Über die Eignung des Märchens von Wilhelm Hauff als Opernlibretto lässt sich gewiss streiten. Die Geschichte von Peter Munk, einem armen Köhler aus dem Schwarzwald, bietet viele Gelegenheiten, allerhand dämonische Klänge und Zauberszenarie zu disponieren:

Munk darf sich vom Glasmännlein, einem freundlichen Waldgeist, drei Wünsche erbitten, die ihm jedoch nur kurzfristig zum Vorteil gereichen, da sie lediglich auf äußeren Wohlstand und nicht auf Klugheit und Vernunft zielen. Später wendet sich der Protagonist zusammen mit dem Holländermichel an finstere Mächte, um sich wiederum finanzielles Glück zu sichern. Auch ist die Pointe des Märchens nicht ohne Reiz: Munk hatte als Gegenleistung für den unermesslichen Reichtum, den ihm der Holländermichel versprach, sein Herz gegen einen Stein in der Brust tauschen müssen, der ihn im wörtlichen Sinne zu äußerster Hartherzigkeit gegenüber seiner Mutter wie auch der eigenen Frau führt. Deren Barmherzigkeit zu einem armen alten Mann, niemand anderes als das verkleidete Glasmännlein, bringt jedoch den reich und zugleich geizig gewordenen Peter Munk so in Rage, dass er seine Ehefrau erschlägt. Der dritte und letzte Wunsch, dessen Erfüllung das Glasmännlein ehemals klug und weitsichtig verweigerte, bewirkt schlussendlich die Überlistung der finsternen Mächte. Peter Munk bezichtigt den Holländermichel des Betrugs, da es doch für ihn unmöglich sei, ein Herz auszutauschen. Außerdem provoziert er den bösen Geist dazu, für einen Moment den Marmorstein gegen das alte, lebendige Organ zu wechseln. Doch des ‚kalten Herzens‘ nun ledig, bietet Munk dem Holländermichel, der auf Einhaltung des Vertrags und Rückforderung des Organs dringt, die Stirn. Vor dem Kruzifix, das ihm entgegengehalten wird, kapituliert die dunkle Macht. Vergeht mit ihr zwar

³Vgl. die Partitur in der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.

auch der gesamte Reichtum, so sind doch auf Initiative des Glasmännleins Frau und Mutter am Ende wiedergewonnen.

Wie unschwer zu erkennen ist, proklamiert das Märchen eine vergleichsweise schlichte Moral, die kaum schon als Transposition zentraler Motive von Wagners *Rings des Nibelungen* ins Genre des Populären zu werten ist: Reichtum ohne Klugheit bringt noch keinen Gewinn. Wohlstand aber, der um den Preis einer Verweigerung von Humanität und Mitmenschlichkeit erworben ist, führt in den Ruin. Daneben bietet Hauffs Vorlage ein Lob von Bodenständigkeit und Rechtschaffenheit, eine heimattümelnde Schwarzwaldidylle, in der die finstere Gestalt des Holländermichels, kaum zufällig ein Ausländer, mit seinem unermesslichen, unredlich erworbenen Reichtum Unheil anrichtet. Wahres Glück, so die quietistische, kleinbürgerliche Botschaft, bietet sich nur dem, der sich immer redlich bemüht, Familie und handwerkliche Ehrbarkeit als Basis des Sozialwesens respektiert und sich von Stammtisch und Glücksspiel fern hält.

Ungeachtet dieser leicht zu vermittelnden Intention ist Hauffs Vorlage in mancherlei Hinsicht wenig schlüssig: Zwar mag der maßlose Reichtum des Holländermichels noch mit dem Verweis auf sein kaufmännisches Geschick zu begründen sein, doch warum und um welches eigenen Vorteils willen er sich der Herzen ausgewählter Menschen versichert, die er als Gegenleistung an seinem Vermögen teilhaben lässt, bleibt gänzlich unklar. Denn allenfalls zu ahnen ist auch in Hauffs Märchen, dass die Verpfändung des eigenen Herzens zu Gunsten materiellen Wohlstands einer Preisgabe der Seele und des ewigen Heils gleichkommt. Doch explizit ist von einem solchen Pakt nirgends die Rede, so mephistophelische Züge der Holländermichel auch annimmt und so sehr Peter Munk als Karikatur eines Fausts erscheint – auf finanzielle Unabhängigkeit reduziert, jedoch freud- und lieblos und kaum an der sinnlichen Zerstreuung Vergnügen findend. Weder will er den glücklichen Augenblick zur Ewigkeit verlängert sehen noch ist ihm die Liebe ein erstrebenswertes Ziel. Bereits in Hauffs Märchen ist die entscheidende Szene wenig plausibel, als der reich gewordene Peter Munk seine almosengebende Frau erschlägt und vom Glasmännlein zu Buße, Reue und Umkehr genötigt wird, da hier gerade an jene Barmherzigkeit appelliert wird, die dem Mann mit ‚kaltem‘ Herzen doch notwendigerweise fehlen muss (es sei denn, man konzidierte einer bedingungslos liebenden Gattin die Fähigkeit, das petrifizierte Organ zu erweichen).

Diese dramaturgischen Schwächen des Märchens mussten bei einer Umformung zum Opernlibretto einem Theatermann wie Draeseke unmittelbar

deutlich werden; seine Bearbeitung des Stoffes zeigt offenkundig die Erfahrung romantischer Opern seit dem *Freischütz*. So beginnt Draesekes Stück mit einem Dialog Munks mit Ezechiel (in Hauffs Vorlage als reicher, verschwenderischer Zechkumpan eine Orientierungsgröße wie später eine Vertrauensperson für den Protagonisten), der ebenfalls sein Herz gegen einen Stein eingetauscht hatte. Ezechiel versucht eine Begegnung des sich hartnäckig sträubenden Peter Munk mit dem Holländermichel herbeizuführen, offenkundig um des eigenen Vorteils willen: Die Konstellation Max–Kaspar–Samiel ist unübersehbar. Unklar freilich bleiben schon jetzt die Beweggründe, die einerseits Ezechiel bewegen, den Freund der schwarzen Macht auszuliefern, andererseits Peter überhaupt motivieren, sich zu dieser Nachtgestalt zu begeben. Doch ist auf diese Weise ein wirkungsvoller Kontrast geschaffen zu Peters anschließendem Treffen mit dem Glasmännlein, der als Waldschatzhauser dem Volksstück den Namen gibt und dem Märchen analog dem Protagonisten zwei Wünsche erfüllt, den dritten aber verwirft.

Der zweite Akt rückt nun mit einer Szene im Wirtshaus – Gelegenheit, einen ausgedehnten Walzer zu disponieren – die Decouvrierung Peters in den Mittelpunkt. Sein Wunsch, immer gleich viel Geld in der Tasche zu haben wie besagter Ezechiel, offenbart seine verhängnisvolle Kehrseite, indem das ihm spielerisch abgewonnene Vermögen nun zwangsläufig auch im Beutel des siegreichen Mitspielers verschwunden ist. Der Hexerei bezichtigt, soll Peter verbrannt werden – ein Motiv, das Draeseke einführt, um eine neuerliche Begegnung mit dem Holländermichel zu begründen. Der Gang in die Hütte des vermeintlichen Retters in der Not wird musikalisch zur Höllenfahrt, und auch im Folgenden ist die Nähe zum Faust-Stoff immer weniger zu verkennen. Mephistopheles-Michel bietet eine Illusion von Neapel sowie ein „Zauberbild verführerischer Weiber“ auf, um Peter für den Austausch des Herzens zu gewinnen. Und sein erfolgreiches Werben kommentiert der teuflische Verführer dann auch mit einer bei Hauff fehlenden Eindeutigkeit: „Gelungen ist's, wieder 'ne Seele mehr.“

Der dritte Akt zeigt, dass sich Peter, der seiner Frau Lisbeth das Almo-sengeben verbietet und sie schließlich erschlägt, als sie sich verleiten lässt, dennoch eines alten Mannes (das verkleidete Glasmännlein) erbarmen kann. Drohend erhebt nun letzterer seine Stimme und ruft wie weiland Don Giovanni Komtur zur Umkehr binnen acht Tagen auf, da den Reulosen sonst die Strafe der Hölle treffe – ebenfalls dramaturgische Zuspitzungen, die bei Hauff fehlen, doch ihre Herkunft aus der Operngeschichte kaum verhehlen können.

Im Mittelpunkt des vierten Aktes steht die Überlistung des Holländermichels. Mit dem Untergang des Unholds findet Peter Frau und Mutter wieder. Gemeinsam stimmen sie ein Loblied auf den Waldschatzhauser an.

Sind die Einflüsse aus anderen erfolgreichen Opern des 19. Jahrhunderts im Libretto bereits unverkennbar, so werden sie beim Blick in die Partitur noch deutlicher. Die Musik von Wolfsschlucht und Komturszene klingt an, die Erscheinung des Glasmännleins ist in der Disposition hoher, mehrfach geteilter Streicher am Auftritt Lohengrins orientiert; und dass die Phantasmagorie liebebreizender Damen ihre Vorbilder in Venusberg-Klängen hat, überrascht kaum. Weber und Wagner sind für Draeseke Leitbilder bei der Komposition einer romantischen Oper.

Fast könnte es scheinen, als versuche er, mit dem Bezug auf die Werke dieser beiden Kollegen ein Stück Operngeschichte kompositorisch einzuholen und – zu Beginn seines neuerlichen Engagements in diesem Genre – gleichsam aufzuarbeiten. Doch reicht seine Tonsprache allenfalls bis zu einem Standard, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts gewonnen war. Die konzise Technik leitmotivischer Arbeit und eines symphonischen Gewebes zeigt diese Partitur nirgends – ungeachtet aller, meist prägnant formulierter Motive, die den Auftritt einzelner Figuren kennzeichnen. Eine unmittelbare Wagner-Nachfolge hingegen scheint Draeseke in diesem Werk bewusst vermeiden zu wollen, und das schon durch die Wahl des Sujets. Vielmehr verweist bereits der Untertitel des *Waldschatzhausers* – „Volksstück mit Gesang“ – auf ein alternatives Konzept. Weite Teile des Librettos werden lediglich gesprochen, andere rezitierte Passagen begleitet das Orchester nach Art eines Melodrams – einer Technik, die niemals ganz unaktuell geworden war, sondern auch von Franz Liszt (wie von Draeseke) zeitweise kultiviert wurde, bevor sie in Engelbert Humperdincks *Königskindern* (1897) eine neue Ausprägung erhielt.

Gesungene Partien beschränken sich in Draesekes *Waldschatzhauser* auf einige wenige Lieder, nicht selten von Randfiguren vorgetragen; ferner die Anrufung des Glasmännleins in einer ebenfalls schlichten, volksliedhaften Melodik. Hochfahrende musikalische Rede freilich wäre dem Sujet ebenso wenig angemessen wie den Protagonisten. Auch insofern kommt die Darstellung auf der Bühne einem Ideal nach Wahrheit und Wahrscheinlichkeit durchaus entgegen. Der Gesang auf dem Theater bedarf der Motivation durch das Libretto, und eine Vertonung mit jenen avancierten Mitteln, die Wagner für die Komposition des Musikdramas bereitgestellt hatte, wäre dem Sujet kaum angemessen gewesen.

In der Hinwendung zum Märchen und der Suche nach einer dem naiven Stoff angemessenen musikalischen Fassung aber ist ein wertvoller Beitrag Draesekes zu einer Diskussion um die Entwicklung der Oper zu sehen, der erst zur Fußnote in seiner Biographie wurde, als er ohne Pendant und Nachfolge blieb. Indem Draeseke freilich das hier erprobte Konzept nicht weiter verfolgte, sondern auf einen von Wagner vorgezeichneten Weg ‚großer‘ Stoffe und des ‚hohen Stils‘ einschwenkte, geriet er, schlechterdings in diesem Metier nicht konkurrenzfähig, zum Epigonen. So gab er eine Idee preis, die erfolgreicher hätte sein können. Engelbert Humperdinck sollte nur wenige Jahre später mit *Hänsel und Gretel* eine Märchenoper vorlegen, die nicht allein deshalb einen dauerhaften Platz im Spielbetrieb einnehmen konnte, weil sie auf ein volkstümliches Sujet zurückgreift, sondern auch, da hier neben und nach Wagner eine neue, individuelle Tonsprache formuliert wurde. Eine ganz ähnliche Position hätte Draeseke mit seinem *Waldschatzhauser* auch einnehmen können. Er suchte jedoch den Erfolg in einem Metier, von dem bereits Wagner erkannt hatte, dass es kaum mehr fortzuführen war. Sein Hinweis an die Kollegen, im Genre der Märchenoper ihr Glück zu versuchen, war nichts weniger als der Versuch, Mythos und Geschichte für sein eigenes Werk exklusiv zu reklamieren – ein Hinweis, den sein Sohn Siegfried ebenso ernst nahm wie Humperdinck. Und auch Draeseke hatte für einen Moment verstanden, wo tragfähige und perspektivenreiche Strukturen musikalischen Theaters zu finden waren. Es bezeichnet nicht die geringste tragische Episode seiner Biographie, dass er diesen Weg, ‚nach‘ Wagner Opern und Operngeschichte zu schreiben, nicht konsequenter weiterverfolgte.

HELMUT LOOS

Felix Draesekes kleinere Werke für Soli, Chor und Orchester

Für Soli, Chor und Orchester schreiben Komponisten seit der Barockzeit Werke höchsten Anspruchs, Kirchenmusik einschließlich Oratorien und Repräsentationsmusik einschließlich Opern. Geistliche und weltliche Sphäre sind dabei klar unterschieden, wenn auch musikalisch einige Übereinstimmung besteht, wie etwa das Parodieverfahren Bachscher Kantaten beweist. Mit Aufkommen der bürgerlichen Bewegung wuchs dem Chor erhöhte Aufmerksamkeit zu, er wurde zum Repräsentanten bürgerlicher Emanzipation. Da Musik in dieser Funktion im Sinne romantischer Musikanschauung religiös überhöht wurde, kirchliche Traditionen gleichzeitig breite Ablehnung erfuhren, setzte auch in der Musik ein Phänomen ein, das als Säkularisierungstheorem bezeichnet wird: Kirchenmusik fand im Konzertsaal Platz, Konzertmusik wurde sakralisiert. Dies wird an der Aufführung von Messen und Oratorien im Konzertsaal sichtbar und deutlicher noch an der Entstehung eines weltlichen Oratoriums. Nach einigen Vorläufern bei Händel sind die beiden Oratorien Haydns zu nennen und dann vor allem die Werke Robert Schumanns: *Das Paradies und die Peri*, *Szenen aus Goethes „Faust“*, *Manfred* und *Der Rose Pilgerfahrt*. Es blieb nicht bei der großen, zeitaufwendigen Form. Entsprechend zu kürzeren, aber zu bestimmten Anlässen ebenfalls groß besetzten kirchenmusikalischen Formen wie dem *Te Deum laudamus* oder den Marianischen Antiphonen wurden auch für den Konzertsaal zeitlich begrenzte Stücke mit großer Besetzung für Soli, Chor und Orchester geschaffen. Schumann entwickelte die Chorballade. Als Städtischer Musikdirektor von Düsseldorf schuf er vier dieser Werke und hatte damit großen Erfolg, der über seine Lebenszeit hinaus anhielt: *Der Königssohn. Ballade nach Ludwig Uhland für Soli, Chor und Orchester* op.116, *Des Sängers Fluch. Ballade nach Ludwig Uhland für Soli, Chor und Orchester* op.139, *Vom Pagen und der Königtochter. Vier Balladen von Emanuel Geibel für Solostimmen, Chor und Orchester* op.140 und *Das Glück von Edenhall. Ballade nach Ludwig Uhland für Männerstimmen (Soli und Chor) und Orchester* op. 143. Diese auch als „kleine Opern“ bezeichneten Stücke bildeten für Schumann nicht nur gewissermaßen einen Ersatz für den ausbleibenden Opernerfolg, sie bereicherten auch den Konzertsaal um ein dramatisches

Genre, das bürgerliche Ideale in besonderer Weise auszudrücken vermochte. Weitere Erfolgsstücke der Gattung waren *Erlkönigs Tochter* op. 30 von Nils Gade und *Schön Ellen* op. 24 von Max Bruch.

Die Chorballade bildet nur einen speziellen Typus kleinerer weltlicher Werke für Soli, Chor und Orchester, wie sie im 19. Jahrhundert populär wurden. Zu nennen wären bereits die *Chorphantasie* op. 80 sowie *Meeresstille und Glückliche Fahrt* op. 112 von Ludwig van Beethoven oder *Die Glocke* von Andreas Romberg oder *Die erste Walpurgisnacht* von Felix Mendelssohn Bartholdy, um aus der Vielzahl der Werke heute noch bekannte herauszugreifen. Die Bandbreite des Repertoires reicht von Liedern bis zu Kantaten, doch Benennung und Gattungszugehörigkeit wurden zunehmend unpräziser und schwammiger, ihre Bedeutung trat vor der übergreifenden Aufgabe der Erbauung und moralischen Stärkung im Konzertsaal zurück. Johannes Brahms hat dazu gewichtige Stücke beigesteuert, sie laufen unter den Bezeichnungen Kantate, Lied, Rhapsodie und Gesang: *Rinaldo* (Kantate für Tenor solo, Männerchor und Orchester op. 50), *Rhapsodie* (für Alt solo, Männerchor und Orchester op. 53), *Schicksalslied* (für gemischten Chor und Orchester op. 54), *Triumphlied* (für achtstimmigen Chor und Orchester op. 55), *Nänie* (für gemischten Chor und Orchester op. 82) und *Gesang der Parzen* (für sechstimmigen Chor und Orchester op. 89). So stark sich diese Stücke von ihrer Gestaltungsweise her der Tradition geistlicher Musik bedienen, so eindeutig sind sie von ihrer Textaussage her der weltlichen Sphäre zuzuordnen (dies gilt übrigens auch für *Ein deutsches Requiem* op. 45). Als Frühwerke aus den Jahren 1858 und 1860 sind noch ein *Ave Maria* für Frauenchor und Orchester oder Orgel op. 12, ein *Begräbnisgesang* für gemischten Chor und Blasinstrumente op. 13 sowie *Vier Gesänge* für Frauenchor, zwei Hörner und Harfe op. 17 hinzuzuzählen.

Felix Draeseke hat etwa zur gleichen Zeit wie Brahms die ersten groß besetzten Gesangswerke komponiert; „vollendet am Tage der 100jährigen Geburtstagsfeier Schillers, den 10. Nov. 1859“ vermerkt Draeseke auf der Partitur seiner *Germania-Ode* für Sopran, Männerchor und Orchester WoO 3a. Die patriotische Begeisterung, die mit diesem Jubiläum verbunden war, hatte breite Bevölkerungsschichten, insbesondere auch die Burschenschaften ergriffen. Heinrich von Kleist wurde als vaterländischer Dichter rezipiert, der deutsches Selbstbewusstsein stärke und zur Verteidigung legitimer Interessen aufgerufen habe. Der Text der Ode *Germania an ihre Kinder*, stammt von Heinrich von Kleist, ein Aufruf an die Deutschen zum Kampf gegen die Franken. Die vierte Strophe lautet:

Alle Plätze, Trift' und Stätten,
 Färbt mit ihren Knochen weiß;
 Welchen Rab und Fuchs verschmähten,
 Gebet ihn den Fischen preis;
 Dämmt den Rhein mit ihren Leichen;
 Laßt, gestäubt von ihrem Bein,
 Schäumend um die Pfalz ihn weichen,
 Und ihn dann die Grenze sein!

[Chor]

Eine Lustjagd, wie wenn Schützen
 Auf die Spur dem Wolfe sitzen!
 Schlagt ihn tot! Das Weltgericht
 Fragt euch nach den Gründen nicht!¹

Dieser Text, mit kirchenmusikalischer Besetzung und Inbrunst gesungen, lässt leicht die Assoziation einer Hasspredigt aufkommen und ist mit dem Anspruch der Musik, ein völkerverbindendes Medium darzustellen, nicht vereinbar. Draeseke's Komposition ist nach einer Umarbeitung im Jahre 1871 erstmals 1876 von August Langert in Weimar aufgeführt worden; sie ist nicht gedruckt worden, sondern existiert nur als Manuskript. Im selben Jahr 1859 wie die Kleistsche Ode hat Draeseke ein Gedicht *Germania* von Moritz Graf von Strachwitz als Kantate für Sopran, Männerchor und Orchester WoO 3b vertont. Sie ist während der Tonkünstlerversammlung vom 4. bis 7. August 1861 in Weimar unter der Leitung des Komponisten aufgeführt worden, das Notenmaterial ist aber komplett verloren gegangen. Der Text von Strachwitz ist weniger martialisch als der von Kleist, er zielt auf die Ablehnung revolutionären Umsturzes und die nationale Einheit der deutschen Stämme ab:

Daß sich Fürst und Volk vertraue,
 Dir kein Pfaff das Licht verbaue,
 Daß kein Marat
 Dich verführe
 Und dich dann septembrisiere,
 Denn die Marats sind schon da,
 Wahre dich, Germania!²

¹Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1, München 1977, S. 26 f.

²Zitiert nach Ralf-Dietrich Ritter, *Die Deutsche Gedichte-Bibliothek. Gesamtverzeichnis deutschsprachiger Gedichte* <http://www.gedichte.xbib.de/Strachwitz_gedicht_

Auch das dritte Frühwerk Draesekes fügt sich in diese Reihe emphatisch vaterländischer Textvertonungen ein: *Schwur im Rütli* für Männerchor, Sopran-Solo und großes Orchester WoO 9. Draeseke hat Text und Musik in der ersten Zeit seines Schweizer Exils geschrieben, die Partitur trägt die Aufschrift: „Schwur im Rütli Yverdon 1862/63“. Der Entwurf wurde 1868 fertiggestellt, Franz Liszt hat einen Klavierauszug des ersten Teils angefertigt, der von Draeseke unterzeichnet ist: „Finis. Lausanne Juni 73.“ Doch nur ein Teil des Stücks, das „Gebet“, wurde zu Draesekes Lebzeiten in Genf aufgeführt. Das Anliegen des Werkes ist wie in Strachwitz' *Germania* die nationale Einheit, wie sie Friedrich Schiller in seinem Drama *Wilhelm Tell* (2. Aufzug, am Schluss der 2. Szene) mit der Formulierung „ein einzig Volk von Brüdern“ sprichwörtlich gemacht hat. Die Rolle des Chores als Volksvertreter wird in der entsprechenden Szene überdeutlich, man kann wohl von einer Identifikation des Chores mit der Nation sprechen.

Noch ein weiteres Werk hat Draeseke 1863 gleich im Anschluss an den *Schwur im Rütli* in Angriff genommen: *Osterszene nach Goethes „Faust“* für Bariton-Solo, gemischten Chor und Orchester op. 39.³ Doch der jugendliche Elan erlahmte, das Stück blieb unvollendet liegen, Draeseke nahm es erst in seiner Dresdener Zeit wieder auf und stellte es 1887 fertig (UA 1889).

Mit dem Umzug von Lausanne nach Genf im Jahre 1875 löste sich Draeseke aus einer jahrelangen schöpferischen Agonie und wandte sich wieder engagiert der Komposition zu. Neben einem *Symphonischen Andante* für Violoncello und großes Orchester WoO 11 und nach einem *Lacrimosa* für Chor- und Soloquartett op. 10 (1865) komponierte er sein erstes groß besetztes geistliches Werk, das *Adventlied* für Chor, Soloquartett und Orchester op. 30. Von Friedrich Rückert, zu dem in der Coburger Zeit familiäre Beziehungen bestanden, stammt der Text, er ist in den *Gesammelten Gedichten Friedrich Rückerts* erstmals 1834 im Druck erschienen. Es ist der einzige Text Rückerts, der Eingang in das Liedgut der Evangelischen Kirche gefunden hat, die Melodie dazu ist 1853 von Johannes Zahn geschaffen worden.⁴ Populär wie viele Texte Rückerts wurde das *Adventlied* bereits 1848 von

Germania.htm>, 11.05.2011. Angespielt wird auf die Revolutionshetze des Publizisten Jean-Paul Marat und die Septembermassaker von 1792.

³Erich Roeder, *Felix Draeseke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters*, Bd. 2, Berlin 1937, S. 470, ordnet es fälschlicherweise unter den geistlichen Chorwerken ein.

⁴Vgl. Wikipedia-Artikel „Dein König kommt in niedern Hüllen“, <http://de.wikipedia.org/wiki/Dein_König_kommt_in_niedern_Hüllen>, 10.07.2011.

Robert Schumann für Sopran, Chor und Orchester als op. 71 vertont. Es handelte sich ähnlich wie bei Draeseke um Schumanns erste Annäherung an die geistliche Musik, allerdings im Alter von 38 Jahren als gestandener Komponist, während Draeseke mit 30 Jahren noch am Anfang seiner Komponistenlaufbahn stand. Schumann stammte im Unterschied zum Pfarrerssohn Draeseke aus einem liberalen Elternhaus.

Die Struktur des Gedichts hat Rückert ganz konsequent angelegt, die sechs Strophen bestehen aus jeweils sechs Zeilen, die durch das Reimschema *aabccb* wiederum in zwei mal drei Zeilen unterteilt sind. Grammatikalisch und inhaltlich fügt sich der Text dieser Einteilung bruchlos, nach jeweils drei Zeilen sind die einzelnen Sätze und ihre Aussage abgeschlossen. Nur die letzte Strophe macht davon grammatikalisch eine Ausnahme bei zwei direkt aufeinander bezogenen Aussagen.

1. Dein König kommt in niedern Hüllen,
[Allegro moderato, C, $\frac{4}{4}$, p, B-Solo, Seite 3]
 ihn trägt der lastbar'n Eselin Füllen,
[Wdh. Chor, „König“ Oktavsprung]
 empfang' ihn froh, Jerusalem!
 Trag' ihm entgegen Friedenspalmen, [A, p, Chor]
 bestreu' den Pfad mit grünen Halmen,
 so ists dem Herren angenehm.
2. O grosser Herrscher ohne Heere,⁵
[Piú lento, F, p, Soli, Dreiklang abw., S. 12]
 gewalt'ger Kämpfer ohne Speere,
[B/Des/A]
 o Friedefürst von grosser Macht!
 Es wollen dir der Erde Herren [Chor, imitatorisch, f]
 den Weg zu deinem Throne sperren!
 Doch du gewinnst ihn ohne Schlacht.
[Soli, imitatorisch, p, Thema Herrscher]
3. Dein Reich ist nicht von dieser Erden, [Soli, imitatorisch, p, S. 18]
 doch aller Erde Reiche werden [piú agitato, Chor, ff, None aufwärts]
 dem, das du gründest, unterthan.
 Bewaffnet mit des Glaubens Worten
[Allegro marziale, $\frac{3}{2}$, $\frac{2}{2}$, F/Es/C/Es, f/ff]
 zieht deine Schar nach den vier Orten⁶

⁵Original: „O mächt'ger Herrscher ohne Heere“. Hier werden nur Wortveränderungen bei Draeseke, keine Satzzeichen etc., berücksichtigt.

⁶Original: „zieht deine Schar nach allen Orten“.

- der Welt hinaus und macht dir Bahn. [Oktave abwärts]
4. Und wo du kommst hergezogen,⁷
 [Andantino con moto, c, $3/2$, Chor, p, S. 26]
 da ebnen sich des Meeres Wogen,
 es schweigt der Sturm, von dir bedroht.
 Du kommst, auf den empörten Triften⁸
 [Tempo primo, C, Chor, p (2. Teil), S. 3=27]
 des Lebens neuen Bund zu stiften,⁹
 und schlägst in Fessel Sünd und Tod.
 [Langer Ton, Generalpausen, pp]
5. O Herr von großer Huld und Treue,
 [Larghetto, C, B-Solo, Soli, S. 12=31=35]
 o komme du auch jetzt aufs neue [Wdh. Chor]
 zu uns, die wir sind schwer verstört.
 Noth ist es, dass du selbst hienieden [quasi Choral]
 kommst, zu erneuen deinen Frieden,
 dagegen sich die Welt empört.
6. O lass dein Licht auf Erden siegen,
 [Andantino con moto, S-Solo, ff, S. 39]
 die Macht der Finsternis erliegen [Soli, f, Wdh. Chor]
 und lösche der Zwietracht Glimmen aus,
 dass wir, die Völker und die Thronen,
 vereint als Brüder wieder wohnen
 in deines grossen Vaters Haus.¹⁰ [fff, Oktav aufwärts, S. 3=27=49]

Draeseke vertont den Text gewissermaßen motettisch, jeder Satz erhält seine eigene musikalische Gestalt, die sich als stark textbezogen erweist. Eine Gliederung schafft Draeseke durch übergreifende Bezüge. Den Rahmen und einen Einschnitt in der Mitte des Stücks erreicht er durch Aufgreifen der Anfangsthematik (Takt 4 ff.) in der vierten Zeile der vierten Strophe und in den letzten dreizehn Takten vor dem „Amen“.¹¹ Das Werk teilt sich so in einen dramatischeren ersten und einen getragenen zweiten Teil. Dreimal ver-

⁷Original: „Und wo du kommst herangezogen“.

⁸Original: „Du kommst, daß auf empörter Erde“.

⁹Original: „der neue Bund gestiftet werde“.

¹⁰Felix Draeseke, *Adventlied (Dichtung von Fr. Rückert) für Solostimmen, Chor und Orchester op. 30*, Leipzig (Fr. Kistner) o. J., Reprint München (Musikproduktion Höflich) 2004.

¹¹Ebd., S. 3, 27 und 49.

wendet Draeseke eine prononciert mit langen Tönen gesungene Dreiklangsbrechung abwärts zur Apostrophierung: „O grosser Herrscher ohne Heere“ und zweimal „O Herr von großer Huld und Treue“.¹² Der imperiale Gestus der Melodik wird gemäß der in sich widersprüchlichen Aussage der ersten Textstelle *dolce espressivo*, *piano* und solistisch vorgetragen, ganz ähnlich beim ersten Vortrag der zweiten Textstelle, erst bei ihrer Wiederholung in den Männerstimmen des Chors *fortissimo* mit voller Orchesterunterstützung. Derartige emphatisch überhöhte Wiederholungen des Textes durch den Chor nach vorangegangenem solistischem Vortrag kommen mehrfach vor. Als responsorische Vortragstechnik entspricht sie nach der Terminologie der musikalischen Rhetorik der *Paronomasia*. Musikalisch-rhetorische Figuren finden sich in Draeseke's *Adventlied* häufig: Eine Dreiklangsbrechung wie an der genannten Stellen kommt wieder beim Wort „Herren“ in der ersten Strophe vor, dort auch ein Oktavsprung zum Wort „König“, und am Ende zu „Vaters“; diese Passage „in deines grossen Vaters Haus“ wird außerdem mit aufsteigenden Skalen von einer Oktave und darüber hinausgehend ausgezeichnet, die im *Fortissimo* zu dem Spitzenton c^3 hinleiten, dies sind die Figuren der *Anabasis* mit *Hyperbole*; ein Oktavabstieg (*Katabasis*) dagegen findet sich als Abschluss der dritten Strophe, wenn Gottes Schar in die Welt hinauszieht. Ganz traditionell wird das Wort „Tod“ von Draeseke am Ende der vierten Strophe mit Pausenfiguren (*Tmesis*) und tiefen, leisen Tönen gestaltet. Allgemeiner auf bestimmte Satztypen greift Draeseke in der zweiten Hälfte der dritten Strophe zurück, „Bewaffnet“ provoziert ihn zu einem *Allegro marziale*, „Huld und Treue“ (fünfte Strophe) dagegen zu einem *Larghetto*. Spezifisch kirchenmusikalische Vorstellungen seiner Zeit verwendet Draeseke kaum. Nur zweimal in der fünften Strophe zu den Zeilen „Noth ist es, dass du selbst hienieden / kommst, zu erneuen deinen Frieden“ erklingen sechs Takte eines choralähnlichen Kantionalsatzes, sogleich kontrastiert von einem kontrapunktischen Satz zu „dagegen sich die Welt empört“. Doch so wenig Draeseke's Kantionalsatz mit Streicherunterstützung (nicht genau *colla parte*) dem kirchenmusikalischen *A-cappella*-Ideal zu entsprechen vermag, so wenig orthodox kirchenmusikalisch setzt Draeseke in seinem *Adventlied* Kontrapunktik nach Bach'schem Vorbild ein, wie sie in seinen späteren geistlichen Werken, speziell im *Christus* häufig zu finden ist.

Genau darin unterscheidet sich Draeseke's *Adventlied* von dem Werk Schumann's, das ganz anders als Draeseke's Vertonung aufgebaut ist. Schumann

¹²Ebd., S. 12, 31 und 35.

teilt den Text relativ unsystematisch in sieben, miteinander verbundene Sätze ein. Den vierten Satz zum Text der ersten Hälfte der fünften Strophe gestaltet Schumann demonstrativ als Kantionalsatz, er gibt dem Werk damit gewissermaßen eine kirchenmusikalische Mitte. Darum herum gruppiert er weitere Sätze geistlicher Prägung einschließlich einer großen Fuge zum Herrscherlob bis hin zu einem allgemein religiösen Tonfall,¹³ wie er seine fast ausnahmslos weltlichen Chorwerke (a cappella)¹⁴ zur moralischen Aufrüstung der bürgerlichen Gesellschaft durchgängig prägt.¹⁵ Die Messe und das Requiem, die Schumann danach überraschenderweise noch geschrieben hat, greifen die kirchenmusikalischen Kompositionsmittel in sehr viel geringerem Maße wieder auf. Ganz gegenläufig ist Draesekes Entwicklung. Die geistliche Musik wird zu einem seiner wichtigsten Betätigungsfelder, und dabei leistet er eine reflektierte Auseinandersetzung mit der kirchenmusikalischen Tradition, wie sie sonst etwa auch bei Felix Mendelssohn Bartholdy zu finden ist. Davon ist aber im *Adventlied* noch nichts zu erkennen.

Das *Adventlied* bleibt unter Draesekes kleineren Werken für Soli, Chor und Orchester zusammen mit dem erst 1907 komponierten Psalm 57 WoO 31 eine Ausnahme. Fünf oder – wenn man drei Werke für Chor und Orchester (ohne Solisten) hinzuzieht – acht weltliche Werke stehen ihnen gegenüber.

Im Jahre 1889 komponierte Draeseke eine Kantate für Sopran, Bariton, Männerchor und Orchester op. 52 mit dem Titel *Columbus*, zu der er auch den Text selbst geschrieben hatte. Der Leipziger Verleger Ludwig Gurckhaus, Inhaber des Verlags Fr. Kistner, hatte das Werk bei Draeseke in Auftrag gegeben, weil er sich angesichts der gesellschaftlichen Bedeutung der Männerchöre offenbar gute Absatzchancen versprach. Am 2. Dezember 1889 schrieb Draeseke an Gurckhaus: „Der Columbus ist bereits jenseits des Ozeans.“¹⁶ Die Komposition sei „ein hartes Stück Arbeit von ca. 5 Monaten“ gewesen, deshalb verlangte Draeseke dafür ein ebenso hohes Honorar wie für seine *Sinfonia tragica* (1200 Mark). Die Kantate hat folgende Abschnitte:

¹³Helmut Loos, „Adventlied nach Friedrich Rückert für Sopran, Chor und Orchester op. 71“, in: *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Helmut Loos, Bd. 2, Laaber 2005, S. 11–15.

¹⁴Nur die Motette *Verzweifle nicht im Schmerzensthal* op. 93 war in der ersten Fassung ein reines Chorwerk.

¹⁵Helmut Loos, *Robert Schumann. Werk und Leben*, Wien 2010.

¹⁶Felix Draeseke, Brief vom 2. Dezember 1889 an seinen Verleger Kistner, zitiert nach Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 2 (wie Anm. 3), S. 235.

- I. Chor: Abend, Schlaf
- II. Columbus, Diego: Vision
- III. Columbus, Diego, Chor: Aufruhr, Beruhigung, Zweifel
- IV. Columbus: Monolog, Gebet „Heilige Jungfrau“, instrumental
- V. Columbus, Diego, Chöre und einzelne Stimmen: Revolte, Erlösung („Land“)
- VI. Columbus, Diego, Chor: Dank, Triumph, „Heil!“

Die Handlung des Stücks spielt auf hoher See am 11. und 12. Oktober 1492, als die Reise des Kolumbus in die ungewisse neue Welt bereits lange dauert und die Mannschaft an den Erfolgsaussichten zu zweifeln beginnt. Kolumbus (Bariton) und sein (von Draeseke erfundener) Sohn Diego (Sopran) müssen sich gegen die aufrührerische Stimmung, die zur offenen Revolte führt, behaupten. Das Stück ist in sechs ineinander übergehende musikalische Teile gegliedert. Der erste Teil beginnt mit einer instrumentalen Einleitung, der anschließende Chor zeigt die Mannschaft voller Sorgen und voller Sehnsucht nach der Heimat; mit einem Abendgebet beschließen die Männer den Tag und legen sich zur Ruhe. Kolumbus und Diego reflektieren im zweiten Teil ihre Situation, auch Kolumbus plagt Zweifel, er erkennt die Gefahr und ruft die Sterne um Hilfe an; dann steigert er sich in eine Vision seines Erfolgs hinein:

Schon sehe ich Kathays Dächer glanzvoll schimmern, mächtiger Ströme wogende Wellen flimmern, umrauscht von indischer Wunderblumen Pacht. Es schwillt um uns in farbenschillernder Tracht fremder Völkermenge wogendes Meer. Alle tief sich neigend vor Spaniens Speer! Wie Gottgesandte uns zu grüssen, betroffen stürzen sie zu Füßen und sichern Sieges froh dem Heimatland erobern Eiland wir um Eiland! Auf's Neue wird der Streit entfacht um's heil'ge Grab, des Moslems Macht, aufs Neu' wird sie von uns bezwungen, der Christen höchster Sieg errungen.¹⁷

Teil 3: Die Mannschaft erwacht, sie sieht keine Veränderung der Situation und beginnt einen Aufruhr: „Wendet den Kiel! Heim nach Spaniens heitren Auen!“¹⁸ Doch Kolumbus weiß die Männer bei ihrer Ehre zu packen und lässt sie neuen Mut schöpfen: „Fort mit Zweifel und Bangen! Traut des Füh-

¹⁷Felix Draeseke, *Columbus. Cantate für Soli, Männerchor und Orchester op. 52*, Leipzig-New York (Fr. Kistner-G. Schirmer) o. J., S. 21. Beachtenswert ist der hier angesprochene Hauptfeind im Sinne eines „Clash of Civilizations“.

¹⁸Ebd., S. 29 f.

ners kundiger Hand!“¹⁹ Doch hinter der Jubelfassade hat sich der Zweifel eingenistet. Auch Kolumbus ist sich seiner Sache nicht mehr sicher, in einem Monolog (Teil 4) überwindet er seine Zweifel durch das Gebet zur Heiligen Jungfrau. Die Mannschaft aber hat seine Unsicherheit bemerkt (Teil 5) und meutert; sie überwindet Kolumbus, fesselt ihn und sucht ihn über Bord zu werfen. Auf dem Höhepunkt der Revolte ertönt die Schiffspfeife und vom Mast ertönt der Ruf „Land!“ Der Chor bestätigt: „Glänzend steigt es empor“. Die Mannschaft sinkt vor Kolumbus in die Knie: „Entfesselt ihn rasch! Betet ihn an!“²⁰ Ausgehend von einem Dankgebet des Kolumbus, in den der Chor einstimmt, beschließt ein Jubelchor das Werk (Teil 6). Die Mannschaft preist ihren Führer, der Spanien (und ihnen selbst) eine machtvolle und reiche Zukunft gesichert hat. Akklamatorisch klingt das Werk mit ekstatischen „Heil!“-Rufen aus.

In der musikalischen Gestaltung entspricht die Kolumbus-Kantate in vielen Punkten dem *Adventlied*, sie ist nur noch dramatischer und vom Ablauf her dynamischer, ohne Rückbezüge komponiert. Hypotyposis-Figuren erscheinen bei passenden Gelegenheiten, am Anfang eine fünfundzwanzigmal wiederholte, über zwei Takte absteigende Linie zur Darstellung der endlosen Wasserwüste ringsumher und des Sonnenuntergangs,²¹ später Anabasis zum Sonnenaufgang²² und zum aufsteigenden Land.²³ Eine Pastorale beschwört die erträumte Idylle der spanischen Heimat,²⁴ die Peripetie des Stücks („Land!“) wird durch ein musikalisch gestaltetes Gewitter vorbereitet.²⁵ Die Dramatik des Teils 5 wird durch eine doppelhörige Anlage und einzelne Chorsolisten weiter gesteigert, es werden höchste Ansprüche an die Leistungsfähigkeit des Männerchors gestellt. Besondere kontrapunktische Passagen sind im Werk nicht zu finden, lediglich der Ansatz eines Fugatos als Einleitung zu den abschließenden „Heil!“-Rufen gibt der Stelle einen kleinen kirchenmusikalischen Akzent.²⁶ Dies deutet eine sakrale Auffassung des Kolumbus als eines Erlösers an, zumal er wie Christus ein Leiden

¹⁹Ebd., S. 41 f.

²⁰Ebd., S. 72.

²¹Ebd., S. 3–5.

²²Ebd., S. 23.

²³Ebd., S. 70.

²⁴Ebd., S. 30.

²⁵Ebd., S. 60–67.

²⁶Ebd., S. 84.

durchläuft, das in den Ausrufen „Gebt kein Gehör!“ und „Fort mit ihm!“, bei Draeseke akklamatorisch gestaltet, dem „Weg mit dem!“ und „Kreuzige ihn!“ der Passionsgeschichte entspricht. Das „Betet ihn an!“ erweist sich dadurch nicht als beiläufige Floskel, sondern als zentrale Aussage göttlicher Verehrung des Ausnahmemenschen Kolumbus, der sich über Dummheit und Engstirnigkeit der gemeinen Masse (seiner Mannschaft) erhebt.

Die Anbetung des Ausnahmemenschen stellt ein Charakteristikum des national-liberalen Bürgertums dar, das mit der Aufklärung und der Weimarer Klassik dem christlichen Menschenbild ein eigenes entgegengestellt hat, das des „mündigen“, unabhängigen und selbstbestimmten Menschen, ein Ideal, das allerdings nur von wenigen durch Bildung zu erreichen sei, während die Masse in einem unwürdigen Zustand zu verharren verdammt sei. Nach literarischen Figuren wie Faust, Don Giovanni und Manfred standen vor allem auch historische Persönlichkeiten hoch im Kurs, denen außergewöhnliche Leistungen gelungen waren. Sie wurden idealisiert, um sie als Vorbilder der neuen, besseren Gesellschaft vor Augen zu stellen. Friedrich Schiller, der die Schaubühne bekanntlich als eine moralische Anstalt betrachtete, hat in seinen dramatischen Werken entsprechende Idealisierungen historischer Persönlichkeiten auf die Bühne gestellt. Draeseke wählte Kolumbus als eine solche Lichtgestalt, die durch ihre außergewöhnlichen Leistungen, insbesondere die Führung gemeiner Menschen zu bahnbrechenden Taten vorbildlich gewirkt hatte. Das Kolumbus-Bild Draesekes und seiner Zeit war makellos, weniger glänzend ist unser heutiges und war auch das zeitgenössische um 1500. Die mit und in der Folge der Entdeckung Amerikas verübten Gräueltaten waren nicht unbekannt geblieben und hatten in der Alten Welt Argwohn geweckt. Die Inquisition war Kolumbus auf den Fersen und erfüllte keine andere Funktion als heute der Internationale Gerichtshof in Den Haag: Sie verfolgte die im Zuge der Eroberungen zu verzeichnenden Verbrechen, nach heutiger Sprachregelung Menschenrechtsverletzungen und Völkermord. Nichts davon bei Draeseke, und dies ist nicht etwa dem Umstand geschuldet, dass die Handlung seiner Kantate noch vor dem Erreichen der ersten, dem amerikanischen Festland vorgelagerten Inseln spielt, sondern der Überzeugung, dass solch außergewöhnliche Menschen wie Kolumbus nicht mit den gewöhnlichen Maßstäben des bürgerlichen Rechts gemessen werden dürften, sondern Kraft ihrer Persönlichkeit im Sinne höherer Bestimmung außerhalb der Reichweite sittlicher Normen stünden. Der Genialitätskult ist diesbezüglich wirksam und das Genie gibt sich nach der entsprechenden Diktion selbst die Regeln, lässt sie sich nicht vorschreiben. Draesekes Figur des Kolumbus

gewinnt seine Attraktivität als Führer der Mannschaft aus der Faszination des Originalgenies, wie wir sie in anderer Ausprägung etwa in Robert Schumanns *Szenen aus Goethes „Faust“* und *Manfred* finden.

Präsentiert mit der gebündelten Macht des großen musikalischen Apparats wird dem Kolumbus von Draeseke eine geradezu sakrale Überhöhung mit Überwältigungsgestus zuerkannt, die kritische Reflexion oder gar Widerspruch nicht zulässt. Erhärten lässt sich dies an Bemerkungen Draesekes über Kolumbus. In seinen Geschichtsvorlesungen vergleicht er Beethoven mit Kolumbus, „dem es nicht genügt, sich am allgemein Bekannten zu erfreuen und diesen Besitz mit Kunst und Geschick zu cultiviren, sondern der darnach trachtet, ganz Neues, Unbekanntes zu finden, weil ihm sein Geist sagt, es müsse vorhanden und auffindbar sein und der sich nun hinauswagt wie ein Abenteurer in die schreckhaften Wildnisse des Oceans, hoffnungsvoll, aber durch nichts unterstützt als die Kraft seine Persönlichkeit und seines Glaubens.“²⁷ Damit greift Draeseke einen Vergleich seines großen Vorbilds Richard Wagner auf, der genau diesen Vergleich sowohl in „Das Kunstwerk der Zukunft“²⁸ als auch in „Oper und Drama“²⁹ gezogen hatte. Und selbst in Draesekes Harmonielehre „in lustige Reimlein gebracht“ wird Kolumbus als Entdecker bei den Vierklängen herbeizitiert:

Als Kreuzzüg' einst man satt bekommen,
Des Reisens Lust ward nicht benommen.
Es wächst der Mensch mit seinen Zwecken.
Nun muss Amerika entdecken
Columbus und Vasco de Gama'n
Um's Cap der Hoffnung segeln sah man.
So wollen wir den Rücken kehren
Dreiklängen, neues anzuhören.³⁰

Wie stark Draesekes *Columbus* auf die hohe Kultur der Männerchöre seiner Zeit abzielte, wird noch in Hermann Kretzschmars *Führer durch den Kon-*

²⁷Felix Draeseke, *Musikgeschichtliche Vorlesungen*, hrsg. von Michael Heinemann und Maria Kietz (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 7), Leipzig 2007, S. 99.

²⁸Richard Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, 6. Aufl., Leipzig o. J., Bd. 3, S. 85 f.

²⁹Richard Wagner, „Oper und Drama“, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 3 (wie Anm. 28), S. 278.

³⁰Felix Draeseke, *Die Lehre von der Harmonia in lustige Reimlein gebracht*, 2. Aufl., Leipzig 1887, S. 65.

zertsaal deutlich. Kretzschmar bedauert die Vernachlässigung des Stücks durch die Männergesangsvereine, „denn in bezug auf Charakter, künstlerische Strenge bedeutet es ein Muster, das der Zeit und Mode dauernd trotzen wird.“ Gerade die Musik des Aufruhrs besitze mächtigen Ausdruck in den Doppelchören, „deren in edelste Form gefasste Kraft und Energie in den Männerchören nirgends überboten“ werde.³¹ Ähnlich und doch anders Erich Roeder im Jahre 1937. Er feiert den *Columbus* als eine von Draesekes „genialsten Leistungen“:

Dies Spitzenwerk der Männerchor-Literatur ist eine bestellte Arbeit und dennoch ein Seelenbekenntnis. [...] Noch mehr als der Dietrich ist dieser Columbus er selber: der heroische Mensch, der nur auf sich vertraut und von den Sternen seine Kraft nimmt, der große Führer, der inmitten einer kleinmütigen Gefolgschaft den Glauben nicht verliert und darum am Ende Recht und Sieg behält.³²

Die Assoziation 1937 war eindeutig, wenn Roeder abschließen schreibt: „Das Werk flutet aus in einem machtvollen ‚Heil‘ auf den Führer.“³³

Vier weitere kleinere Werke für Chor und Orchester (einmal mit Solo) hat Draeseke noch komponiert: *Sachsen-Hymne* für Männerchor und großes Orchester WoO 23 (1893), *Der Deutsche Sang* für Männerchor und Orchester op. 64 (1897, UA 1899), *Psalm 57* für Bariton, gemischten Chor und Orchester WoO 31 (1907) und *Faust in Schlaf gesungen* für gemischten Chor und großes Orchester WoO 32 (1907). Während die ersten beiden Stücke sich dem Befund patriotischen Überschwangs nahtlos anschließen, stellen *Psalm* und *Faust* wieder einen irritierenden Gegensatz dar. Wie war es möglich, dass Draeseke im selben Jahr 1907 einen christlichen Psalm und den Schlafgesang einer der Leitfiguren der national-liberalen Gesellschaft vertonte? Ja, wie war es überhaupt möglich, dass er neben einem *Adventlied*, neben seinen geistlichen Hauptwerken – Messen, Requiemvertonungen und *Christus* – derartige weltliche Werke national-liberaler Prägung schuf? Sie interpretatorisch unter einen einheitlichen Standpunkt zu zwingen, halte ich angesichts der militanten Auseinandersetzungen beider weltanschaulicher Lager zu Draesekes Zeit für problematisch (wenngleich im liberalen Protestantismus entsprechende Tendenzen zu finden sind). Offenbar hat Draeseke

³¹Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, 2. Abteilung, Bd. 2: *Oratorien und weltliche Chorwerke*, 4. Aufl., Leipzig 1920, S. 662 f.

³²Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 2 (wie Anm. 3), S. 235.

³³Ebd., S. 239.

Kompositionen für beide widerstrebende Parteien geschaffen. Dies will aber so gar nicht mit der ganz gängigen Auffassung vom Komponisten als gesellschaftlicher Leitfigur zusammenpassen, der die moralische Führung der Menschheit zukomme, die er auch selbstverständlich erfülle. So stark hat das Bild des Komponisten als Originalgenie mit moralischer Verpflichtung unsere Vorstellung geprägt, dass die Bedienung zweier weltanschaulich und politisch verfeindeter Lager durch einen Komponisten mit anspruchsvollen Werken als anstößig erscheint. Die schicksalhafte und vielleicht verhängnisvolle Verquickung von Kunst und Moral seit dem 18. Jahrhundert mag als Anspruch bestanden haben, die historische Realität lässt sich davon nicht ableiten. Ältere Funktionen des Komponisten als Fachmann, der für verschiedene Auftraggeber geeignete Werke schafft, blieben offenbar intakt. Aber das passt natürlich überhaupt nicht zum Bild romantischer Musikanschauung vom Komponisten als Gottheit und Prophet der Wahrheit. Die Wirklichkeit – nicht nur bei Draeseke – war anders.³⁴

Draesekes idealisierter Kolumbus passt mit der Realität ebenso wenig zusammen wie Roeders idealisierter Draeseke. Nur: Draeseke gestaltet als freier Künstler ein Idealbild, Roeder muss sich als Wissenschaftler an Kriterien der Allgemeingültigkeit und Überprüfbarkeit messen lassen.

³⁴Man verfolge dieses Bemühen nur in der tiefgreifenden Arbeit von Jan Brachmann, *Kunst – Religion – Krise: Der Fall Brahms* (Musiksoziologie 12), Kassel etc. 2003.

Werkliste

Germania-Ode für Sopran, Männerchor und Orchester WoO 3a (1859, UA 1876)

Germania-Kantate für Sopran, Männerchor und Orchester WoO 3b (1859, UA 1861, verschollen)

Schwur im Rütli für Männerchor, Sopran-Solo und großes Orchester WoO 9 (1862/63, UA 1925)

Osterszene nach Goethes „Faust“ für Bariton-Solo, gemischten Chor und Orchester op. 39 (1863–1887, UA 1889)

Adventlied für Chor, Soloquartett und Orchester op. 30 (1875, UA 1878)

Columbus. Kantate für Sopran, Bariton, Männerchor und Orchester op. 52 (1889, UA 1891)

[*Sachsen-Hymne* für Männerchor und großes Orchester WoO 23 (1893)]

[*Der Deutsche Sang* für Männerchor und Orchester op. 64 (1897, UA 1899)]

Psalm 57 für Bariton, gemischten Chor und Orchester WoO 31 (1907)

[*Faust in Schlaf gesungen* für gemischten Chor und großes Orchester WoO 32 (1907)]

DANIEL ORTUÑO-STÜHRING

Konfessionelles Komponieren?

Das musikalische Christus-Bild in den Christus-Oratorien Felix Draesekes und Franz Liszts

Wer sich mit den verschiedenen Christus-Kompositionen abfinden mußte, der kommt unwillkürlich zum Vergleichen. [...] Der ‚Christus‘ von Liszt ist nach meiner Meinung zu sehr katholisch, der von Kiel zu sehr protestantisch und der ‚Christus‘ von Rubinstein trägt ein ganz unverkennbares hebräisches Gepräge zur Schau.

Felix Draeseke hingegen habe einen Christus komponiert, der „außer jeder Konfession steht, der zugleich göttlicher Lehrer, Erlöser, der Sohn Gottes und der historische Christus ist.“¹

Diese Aussage des Komponisten, Musikkritikers und Verlegers Cyrill Kistler in den *Musikalischen Tagesfragen* aus dem Jahr 1903 würde heutzutage aufgrund der darin enthaltenen Vermischung von biographischen, kompositorischen und konfessionellen Sachverhalten wahrscheinlich allgemein als unzulässig abgelehnt werden. In der damaligen Zeit stand Kistler mit dieser Rezeptionshaltung jedoch keineswegs allein.

Insbesondere der in dem Zitat angesprochene *Christus* von Franz Liszt wurde immer wieder als künstlerische Manifestation einer spezifisch katholischen Glaubensauffassung seines Komponisten rezipiert. So etwa bei Gustav Portig in seiner Studie *Das Christusideal in der Tonkunst* aus dem Jahre 1883. Dort heißt es: „Dem protestantisch-deutschen, wesentlich dramatisch gehaltenen Oratorienstil setzt Liszt den lateinisch-katholischen, wesentlich episch gehaltenen entgegen.“² Auch Felix Draeseke selbst äußerte in seinen musikgeschichtlichen Vorlesungen über den *Christus* seines einstmals so verehrten Meisters, dass die durchaus vorhandenen „Schönheiten“ aufgrund der „exclusiv katholische[n] Färbung des ganzen Werkes auf das religiöse

¹Cyrill Kistler, „Christus von Felix Draeseke“, in: *Musikalische Tagesfragen (Kissinger Blätter)* 12 (1903), S. 105 f., hier S. 105.

²Gustav Portig, *Das Christusideal in der Tonkunst*, Heilbronn 1883, S. 68 f.

Bewusstsein des evangelischen Christen nur befremdend wirken und deren religiöse Bedürfnisse keineswegs befriedigen werden.“³

Draeseke's eigene Vertonung des Christus-Stoffes wurde demgegenüber in zeitgenössischen Rezensionen wiederholt als Verkörperung einer protestantischen Glaubensauffassung angeführt, wie etwa bei Arnold Schering im Jahre 1905 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*:

Ja es scheint, als habe Draeseke seinen ‚Christus‘ gegen den Lisztschen dadurch abheben wollen, dass er in der Anlage und in der Tonsprache ihn mit möglichst wenig romantischem und mystisch-katholischem Zauber umgab. Alles ist mehr auf Realität angelegt, gewissermassen mehr mit dem Auge des reflektierenden Protestanten gesehen.⁴

Und auch der anonyme Kritiker des *Berliner Börsen-Couriers* bemerkte anlässlich der Berliner Gesamt-Uraufführung im Jahre 1912 über Draeseke's *Mysterium*: „Das ganze Werk offenbart sich als eine ganz bedeutende Schöpfung, steht fest auf kirchlichem Boden und ist echt protestantischem Geiste entwachsen.“⁵ So fragwürdig diese Art der Beurteilungen aus heutiger Sicht ist, spielten sie in der Rezeptionshaltung des Publikums innerhalb des 19. Jahrhunderts – einer Zeit, die von einer auf Herder beruhenden ‚Volkgeist‘-Hypothese ausging⁶ – offensichtlich eine kaum zu überschätzende Rolle, wie allein schon die Anzahl solcher dahingehender Äußerungen belegt.

In meinem heutigen Beitrag möchte ich im Rahmen einer Gegenüberstellung beider hier in Rede stehender Werke der Frage nachgehen, ob und inwieweit sich sowohl innerhalb der Musik als auch der jeweils von den Komponisten selbst zusammengestellten Libretti Indizien finden lassen, welche die konfessionelle Rezeptionshaltung der damaligen Kritiker nachvollziehbar machen könnten. Mit anderen Worten: Kann eventuell auch heute noch von einem intendiert protestantischen bzw. katholischen Charakter der Werke

³Felix Draeseke, *Musikgeschichtliche Vorlesungen*, hrsg. von Michael Heinemann und Maria Kietz (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 7), Leipzig 2007, S. 287.

⁴Arnold Schering, „‚Christus‘. Ein Mysterium in einem Vorspiele und drei Oratorien von Felix Draeseke“, in: *NZfM* 72 (1905), S. 801–804, hier S. 803.

⁵Anonym, „Christus der Prophet“, in: *Berliner Börsen-Courier* [o. Jg.], 14.2.1912, Quelle: Sammlung Heinz Ebert, Bd. 1: 1878–1985, S. 49, <http://www.draeseke.org/Ebert/B1/Ebert_I_048-51.htm>, 24.6.2011.

⁶Vgl. dazu Carl Dahlhaus, „Die Idee des Nationalismus in der Musik“, in: ders., *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, hrsg. von Hermann Danuser, Bd. 6, Laaber 2003, S. 474–489.

die Rede sein, oder darf diese gesamte Rezeptionshaltung (weiterhin) als zeitbedingter Irrtum eines immer noch vom Kulturkampf geprägten deutschen Zeitgeistes am Vorabend des 1. Weltkrieges abgetan werden?

Um dieser Fragestellung nachgehen zu können, ist ein kurzer Blick auf den geistesgeschichtlichen Entstehungshintergrund beider Werke vonnöten. Wie nie zuvor wurde im 19. Jahrhundert vor allem auf protestantischer Seite in Deutschland um die Frage nach dem hinter den christlichen Dogmen liegenden ‚historischen‘ Jesus von Nazareth gerungen, aber auch um die Frage, ob die biblischen Wunder wörtlich oder bloß symbolisch zu verstehen seien. Grundlage hierfür war die in der ersten Jahrhunderthälfte omni-präsente hegelsche Geschichtsphilosophie und das dadurch aufgekommene historische Bewusstsein. Hauptfiguren innerhalb dieser sogenannten ‚Leben-Jesu-Forschung‘ waren unter anderem die protestantischen Theologen David Friedrich Strauß, Isaak August Dorner und Karl August von Hase, aber auch Literaten wie Ernest Renan. Insbesondere die Frage nach der ‚inneren‘ Entwicklung Jesu war dabei für viele von zentralem Interesse. Dies wurde zunächst in der vor allem protestantischen Fachtheologie und in der Folge dann in unzähligen populären Leben-Jesu-Romanen thematisiert und ‚nachempfunden‘. Über letztere äußerte der langjährige Jenaer Theologieprofessor Karl August von Hase, sie hätten die Absicht den „Herzschlag menschlichen Lebens“ der Jesus-Figur zu zeigen und „Theilnahme“ beim Leser zu erwecken, da „man etwas Menschliches werden sieht; dieses Gefühl: das ist Fleisch von meinem Fleische, Geist von meinem Geiste, dies Mitgefühl, welches in der Geschichte des einzelnen Menschen die Geschichte der Menschheit und die eigne miterlebt.“⁷ So entwickelte sich rasch eine Vielzahl von zum Teil sehr divergierenden Christus-Darstellungen, die von einem heldenhaft-kämpferischen Jesus bis zu einem schwärmerisch-sentimentalen Liebesprediger reichten. Durch diesen regelrechten Christozentrismus wurde es bald sogar möglich, das Leben Jesu auch in Jesus-Dramen oder gar, wie im Falle Anton Rubinstains, als Jesus-Oper auf der Bühne darzustellen. Dieses Interesse an einer ‚Jesus-Biografie‘ sowie die durch die fortschreitende Säkularisierung wegfallende Kirchenjahresbindung trugen auch insgesamt zur Entstehung und Blüte der oratorischen Subgattung der Christus-Oratorien⁸

⁷Karl A. Hase, *Geschichte Jesu. Nach akademischen Vorlesungen*, Leipzig 1876, S. 169.

⁸Vgl. zu der Thematik der Christus-Oratorien insgesamt: Helmut Loos, „Christus-Oratorien im 19. Jahrhundert“, in: *Zum Schaffen von Felix Draeseke: Instrumentalwerke und geistliche Musik. Tagungen 1990 in Coburg und 1991 in Dresden*, hrsg. von dems. (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 5), Bonn 1994,

im 19. Jahrhundert bei, die damit ebenfalls eine Art ‚musikalisches Leben Jesu‘ verkörpern.

Um mögliche Anhaltspunkte für eine konfessionelle Deutung der beiden Gattungsbeiträge Draesekes und Liszts zu finden, sollen im Folgenden auf diese Fragestellung hin der formale Aufbau, die Stilistik und die verwendeten musikalischen Mittel beider Werke beleuchtet werden.

Formaler Aufbau, Text und verwendete Mittel

Franz Liszt: Christus

Für den lateinischen Text seines Christus-Oratoriums wählte Liszt Abschnitte aus der Vulgata-Übersetzung, der katholischen Liturgie sowie mittelalterliche, freie Dichtungen. Der theologische Rahmen innerhalb des Textes ist von der Geburt bis zur Auferstehung Jesu gespannt. Die Darstellung des biblischen Geschehens erfolgt ausschließlich indirekt, wie etwa die Passion durch die mittelalterliche „Stabat mater“-Sequenz oder das Osterereignis durch das altfranzösische Kirchenlied „O filii et filiae“. Auffällig ist die große Ausdehnung der beiden Mariensequenzen (Nr. 3 und 12), welche sehr persönliche Gebete des einzelnen Christen an die Mutter Gottes um Fürsprache und Erlösung nach dem eigenen Tode darstellen.

Im Mittelteil werden das Wirken und die Gegenwart Jesu Christi im irdischen Leib der Kirche in den „Seligpreisungen“ (Nr. 6), dem „Pater noster“ (Nr. 7) und dem „Wunder“ (Nr. 9) sowie die Gründung dieser Kirche im „Tu es Petrus“ (Nr. 8) thematisiert. Gerade der zuletzt genannte Satz, dessen Worte von katholischer Seite traditionellerweise als eine Art ‚Stiftungsurkunde‘ des Papsttums gedeutet werden, steht genau im Zentrum der planvollen Anlage des gesamten Werkes. Bezeichnenderweise wählte Liszt für die Jesus-Worte keine solistische Vertonung, sondern vertraute diese im ersten Teil des Satzes einem Männerchor an. Dies weist wiederum weniger auf die historische Person Jesus als auf die Früchte der Wirksamkeit Christi durch die von ihm gestiftete (Papst-)Kirche hin. Mit diesem Aufbau und seiner inhaltlichen Ausrichtung stellt das Textbuch eine einzigartige Erscheinung innerhalb der gesamten Oratorien-Literatur des 19. Jahrhunderts dar. So steht die Wahl des Lateinischen dem damaligen nationalsprachlichen Selbstverständnis des Oratoriums diametral entgegen. Auch der geringe Anteil an direktem Jesus-Wort widersprach dem damaligen Interesse an einer ‚Jesus-

S. 239–256, sowie Daniel Ortuño-Stühning, *Musik als Bekenntnis – Christus-Oratorien im 19. Jahrhundert* (Weimarer Liszt-Studien 7), Diss., Laaber 2011.

Biographie'. Vielmehr wird durch diese symbolische Darstellungsform Christi Leben und Wirken als im katholischen Kultus ‚aufgehoben‘ präsentiert.

Hinsichtlich der verwendeten musikalischen Mittel fällt zuallererst die große Bandbreite innerhalb der Besetzung und Stile auf, die von Chören mit Orgelbegleitung im Stil der Palestrina-Rezeption des 19. Jahrhunderts über chorsymphonische Sätze bis hin zu rein instrumentalen Abschnitten reicht, was folgende Übersicht verdeutlicht:

<i>Besetzung</i>	<i>Satzbezeichnung</i>
Rein oder überwiegend instrumentale Sätze	„Einleitung“ (Nr. 1), „Pastorale“ (Nr. 2), „Hirtengesang“ (Nr. 4), „Die heiligen drei Könige“ (Nr. 5), „Das Wunder“ (Nr. 9)
Vokal-symphonische Sätze	„Angelus“ (Nr. 2), „Die Gründung der Kirche“ (Nr. 8), „Der Einzug in Jerusalem“ (Nr. 10), „Stabat mater dolorosa“ (Nr. 12) und „Resurrexit“ (Nr. 14)
A-cappella-Sätze mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung	„Stabat mater speciosa“ (Nr. 3), „Die Seligpreisungen“ (Nr. 6), „Das Gebet: ‚Pater noster‘“ (Nr. 7), „Osterhymne: O filii et filiae“ (Nr. 13)
Monodische Sätze	„Tristis est anima mea“ (Nr. 11)

Ein weiteres Charakteristikum, welches in diesem Zusammenhang interessiert, ist die prominente Rolle des gregorianischen Chorals. Dieser liefert häufig motivisches Material, um innerhalb der sogenannten Motivtransformationstechnik das ganze Werk in immer anderer Form zu durchziehen und so nicht nur motivischen Zusammenhang zwischen den einzelnen Sätzen zu stiften, sondern zugleich auch inhaltliche Bezüge herzustellen. Durch diese verwendeten musikalischen Mittel – gregorianischer Choral sowie Palestrina-Stil – reiht sich Liszt in seinem *Christus* in eine spezifisch katholische Kirchenmusiktradition ein, was zugleich als Ausdruck eines katholischen Selbstverständnis des Komponisten gewertet werden darf.

Felix Draeseke: Christus-Mysterium

Theologisch betrachtet, ist das Textbuch, welches Draeseke zusammen mit seinem Schwager, Pastor Adolf Schollmeyer, zusammengestellt hat, in seiner Auswahl der Bibelstellen äußerst elaboriert. Der inhaltliche Bogen, der

von der Erwartung der Geburt Jesu Christi bis hin zu seiner Auferstehung und Himmelfahrt reicht, ist extrem weit gespannt. Wie bereits Gustav A. Krieg bemerkt hat, fällt eine Konzentration auf Bibelstellen auf, die allesamt „aufgeklärter Kritik standhalten“⁹, wie beispielsweise die Bergpredigt und das Gleichnis vom barmherzigen Samariter. Dennoch findet keine rationalistische Reduzierung Jesu Christi auf einen ‚Sittenlehrer‘ statt, wofür seine messianische Darstellung als Erfüller der alttestamentarischen Verheißungen und die geschilderten Wunder (v. a. die Erweckung des Lazarus) stehen. Draeseke selbst wies daraufhin, dass das Werk „entschieden aus religiösem Bedürfnisse hervorgegangen“¹⁰ sei. Innerhalb des gesamten Librettos ist das Bemühen um eine dramatische Gestaltung erkennbar, worauf etwa die Wahl des dramatischen Präsens anstelle des biblischen Präteritums, die quasi-szenischen Hinweise im Notentext sowie der Verzicht auf die Rolle des Evangelisten hindeuten.

Schon häufiger wurde in der Forschung darauf hingewiesen, dass Draesekes *Christus-Mysterium* allein schon aufgrund seiner immensen Ausdehnung ein christliches Gegenstück zum mythologischen *Ring des Nibelungen* von Richard Wagner bildet. Aber nicht nur hinsichtlich des Umfangs, sondern auch kompositorisch findet eine durchaus kritische Auseinandersetzung mit dem Bayreuther Meister statt. Draeseke selbst weist in einer Werkeinführung neben dem bereits erwähnten dramatischen Gestaltungsideal und der Vermeidung von abgeschlossenen musikalischen Nummern vor allem auf die „sparsame Verwendung von Leitmotiven“¹¹ hin.

Ein sogleich zu Tage tretendes konfessionelles Bekenntnis – Draeseke stammt bekanntermaßen aus einer alten und bedeutenden evangelischen Theologen-Familie – besteht in der Verwendung protestantischer Choräle, die als instrumentale Kommentare in die Handlung eingestreut werden. Ein weiteres, im 19. Jahrhundert als Signum protestantischer Kirchenmusiktradition aufgefasstes Element ist die ausgedehnte Verwendung von ideell an Bach angelehnter, komplexer Kontrapunktik, welche in Form von Fugen und

⁹Gustav A. Krieg, „Der ‚Christus‘ von Felix Draeseke im Spiegel protestantischer Frömmigkeits- und Kirchenmusikgeschichte“, in: Loos (Hrsg.), *Zum Schaffen von Felix Draeseke* (wie Anm. 8), S. 215–238, hier S. 229.

¹⁰Draeseke in einem Brief an Eugen Segnitz vom 4. Februar 1903, Quelle: Autograph, DI (Mscr. Dresd. t 911).

¹¹Felix Draeseke, [Einführung in das *Mysterium Christus*], Leipzig [o. J.: 1905], [o. S.: Sp. III].

kanonischen Imitationen in den zahlreichen und ausgedehnten Chören des *Mysteriums* vorherrscht und den gesamten Zyklus prägt.

Wie also bereits diese kursorische Darstellung beider Werke zeigen konnte, finden sich schon bei erster Betrachtung zahlreiche Elemente, die landläufig als ‚katholisch‘ bzw. ‚evangelisch‘ konnotiert sind und daher als konfessionelle Bekenntnisse der jeweiligen Komponisten gedeutet werden können. Diese Antwort – würde man sich mit ihr begnügen – hinterließe aber zu Recht einen faden Beigeschmack, da sie allzu sehr an der Oberfläche verbliebe. Wie sieht es aber im Detail aus? Wie steht es um das musikalische Bild, welches beide Komponisten von der Zentralgestalt nicht nur ihrer Oratorien malen? Finden sich in der musikalisch-textlichen Gestaltung der Jesus-Figur Reflexe auf die oben beschriebenen damaligen christologischen Strömungen und divergierenden Christusbilder oder belassen es die Komponisten bei den beschriebenen konfessionellen Symbolen und Etiketten?

Das musikalische Christusbild

Um diese Frage zu beantworten, sei exemplarisch je eine Szene aus beiden Werken näher dargestellt, in welcher die Person Jesus Christus im Zentrum steht.

Franz Liszt, Christus: „Tristis est anima mea“

Innerhalb des gesamten lisztschen Oratoriums kommt die Zentralfigur des Neuen Testaments nur während der Schilderung des Seesturmes (Nr. 9) und in der Gethsemane-Szene (Nr. 11) direkt zu Wort. Vor allem letztere Nummer des Werkes stellt ein überragendes Beispiel für Liszts Bestreben dar, der Instrumentalmusik semantische Qualität und ‚Bestimmtheit‘ im Ausdruck zu verleihen, um diese so in den Dienst seiner religiösen Aussage zu stellen. Als zentrale Bedeutungsträger und eigentlicher Kern des gesamten musikalischen Geschehens stellen sich im Verlaufe des Satzes vor allem zwei harmonische Ereignisse heraus. Das erste ist ein zunächst unscheinbarer übermäßiger Dreiklang auf *C*, welcher sich gleich zu Beginn im dritten Takt quasi trugschlüssig in einen a-Moll-Sextakkord auflöst (vgl. Notenbeispiel 1).¹² Indem diese Akkordfolge beim erstmaligen Einsatz der Singstimme in T. 41 wiederkehrt, wird ihr inhaltliche Bedeutung zugewiesen, sie wird also gleichsam semantisiert (vgl. Notenbeispiel 2). Wie aus dem Notenbei-

¹²Die Taktangaben beziehen sich im Folgenden auf die neueste, von David Friddle herausgegebene Ausgabe des Werkes im Bärenreiter-Verlag, Kassel etc., Klavierauszug: 2006, Partitur: 2008.

Lento assai

6 *gemendo* *dim.* **A**

13 *sf* *gemendo*

19 *perdendo*

Notenbeispiel 1: Liszt, *Christus*, Nr. 11: „Tristis est anima mea“, Klavierauszug, S. 177, T. 1–21

41

Tri - stis est

sf

Notenbeispiel 2: Liszt, *Christus*, Nr. 11: „Tristis est anima mea“, Klavierauszug, S. 178, T. 41–44

a - ni - ma - me - a u - sque ad - mor - tem.

Notensbeispiel 3: Liszt, *Christus*, Nr. 11: „Tristis est anima mea“, Klavierauszug, S. 178, T. 44 ff.

sed quod Tu, quod Tu!

Notensbeispiel 4: Liszt, *Christus*, Nr. 11: „Tristis est anima mea“, Klavierauszug, S. 185, T. 173–178

spiel zu entnehmen ist, wird auch in diesem Fall dem Akkordgebilde eine mögliche Auflösung – etwa nach Des-Dur versagt. Nach diesen schmerzvollen Klängen verstummt das Orchester und der Solist setzt in freiem Zeitmaß und unbegleitet mit den Worten „anima mea usque ad mortem“ seine Klage fort (vgl. Notensbeispiel 3).

In der Folge wird diese trugschlüssig anmutende Akkordfolge noch zweimal wiederholt (T. 157–158 und T. 163–164). Durch das erstmalige Erklingen einer authentischen Kadenz während der Christus-Worte „quod Tu!“ in T. 178, wo ein As-Dur-Dominantsept-Sekundakkord – das zweite der erwähnten harmonischen Schlüsselereignisse – nun endlich in die so lang ersehnte harmonisch ‚richtige‘ Auflösung in die Tonika Des-Dur geführt wird (vgl. Notensbeispiel 4), macht Liszt auf harmonischer Ebene hörbar, dass das Zweifeln nun jedoch mehr und mehr einer ruhigen Gefasstheit Platz machen muss.

Durch den hier endlich vollzogenen harmonischen Schritt, der im vorherigen Verlauf des Stückes zwar mehrmals angedeutet, allerdings stets zugunsten einer ‚falschen‘ Auflösung umgangen wurde, wird an dieser Stelle

in subtiler Form durch die nun ‚richtige‘ Kadenz die nunmehr erfolgte Unterwerfung des Gottessohnes unter den Willen seines Vaters angedeutet: So wie das bevorstehende Leid am Kreuz erst in der inneren Unterwerfung unter das göttliche Schicksal einen Sinn und eine Notwendigkeit im göttlichen Heilsplan erhält, so erhält auch die Harmonik an dieser Stelle erst jetzt ihre sinnvolle Auflösung.

Zwar erklingt das erste der beschriebenen harmonischen Motive in der Folge noch mehrmals während der Wiederholung der Worte „*transeat a me calix iste*“, die von der doch noch aufkeimenden Hoffnung auf Abwendung des Kreuzestodes sprechen. Anschließend vollzieht sich dann jedoch die endgültige Überwindung der inneren Zweifel – sichtbar auch in der Tonartensymbolik: Bei den Worten „*sed non quod ego volo*“ steigert sich die ansonsten vorrangig im cis-Moll- und Des-Dur-Bereich verortete Harmonik bis nach E-Dur (T. 207–208) ins *Fortissimo*. Mit dem Erreichen dieser Tonart, welche im ganzen Werk stets Christus selbst symbolisiert und ihm vorbehalten ist, deutet Liszt hier somit die endgültige und unumkehrbare Opferbereitschaft und damit zugleich die göttliche Vollendung Jesu Christi an.

Wie sehr innerhalb der Gethsemane-Szene das Orchester der eigentliche Bedeutungsträger des musikalischen Geschehens ist, wird noch einmal kurz vor Ende des Satzes deutlich. Gleichsam als Zusammenfassung des gesamten Geschehens wiederholt Liszt in T. 224–229 beide beschriebenen harmonischen Ereignisse, diesmal jedoch in direkter Abfolge, während Jesus letztmalig bekräftigend sein „*quod Tu!*“ singt (vgl. Notenbeispiel 5). Diese wenigen Takte stellen damit den Nukleus des Vorgegangenen dar.

Insgesamt offenbart die Gestaltung der Gethsemane-Szene ein musikalisches Christus-Bild, das zwar dem menschlichen Leiden und Zweifel Jesu breiten Raum gewährt, diesem jedoch letztlich erst in der einsichtsvollen Unterwerfung unter den göttlichen Willen einen höheren Sinn verleiht. Dies lässt sich durchaus mit damaligen katholischen Glaubensvorstellungen assoziieren. Dass das „*Tristis est anima mea*“ innerhalb des Lisztschen Oratoriums am stärksten dem Eindruck des ‚Subjektiven‘ und Opernhaften entspricht, wie in der Rezeptionsgeschichte des Werkes vielfach betont (und kritisiert)¹³ wurde, deckt sich ebenfalls mit der im 19. Jahrhundert eher

¹³ „Unwillkürlich drängt sich der Vergleich mit älteren Hamburger Passionen auf, wo das Seufzen und Quälen, das Ringen und Zittern des Gottmenschen, also das Theatralische der Stelle, zum Hauptproblem der Darstellung wurde. Mancher hätte vielleicht eine kürzere und schlichtere Einkleidung dieser Worte, ohne instrumentalen Pomp, ja

The image shows a musical score for Liszt's *Christus*, Nr. 11, measures 224-229. The score is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a complex, rhythmic texture with many beamed notes and rests. The vocal line has lyrics 'quod Tu!' in measure 226. Dynamics include 'p' and 'pp'. There are also some markings like '2' and '3' under notes in the piano part.

Notenbeispiel 5: Liszt, *Christus*, Nr. 11: „Tristis est anima mea“, Klavierauszug, S. 188, T. 224–229

auf katholischer Seite zu findenden Vorstellung der ‚Com-Passio‘, also des ‚Mit-Leidens‘ des einzelnen Gläubigen mit Christus.

Felix Draeseke, Christus-Mysterium: „Satan und Jesus“

Eine gänzlich anders geartete Auffassung begegnet hingegen in Draesekes *Mysterium*. Dies soll anhand der Szene „Satan und Jesus“ verdeutlicht werden. Zu Beginn erklingt dort nach der eröffnenden Anrede des Satans bei den Worten „Jesus von Nazareth!“ zunächst das erste der beiden Christus zugeordneten Leitmotive (vgl. Notenbeispiel 6) im Piano in den Streichern in deutlicher harmonischer Abwandlung der ursprünglichen Gestalt, gleichsam harmonisch ‚verzerrt‘ (vgl. Notenbeispiel 7). Wie bereits Glenn Stanley

wohl überhaupt eine andere Andeutung des Passionsabschnitts lieber gesehn.“ (Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, S. 527.)



Notensbeispiel 6: Draeseke, *Christus-Mysterium*, „Eingangschor“ („Vorspiel“, 1, T. 118–120, Flöte und Englischhorn)

Satan. Bass.

Je-sus von Na-zareth! bist Du Got-tes Sohn, so sprich, dass die-se
 Je-sus of Na-zareth! if thou be the son of God command that

p ausdrucksv.
espr.

Notensbeispiel 7: Draeseke, *Christus-Mysterium*, „Satan und Jesus“ (I,2/3), Klavierauszug, Bd. 1, S. 73, T. 1–5

bemerkt hat, drückt diese ‚Verzerrung‘ des ansonsten meist in einem klaren harmonischen Kontext vorkommenden Motives hier die Nicht-Anerkennung der Göttlichkeit Jesu Christi durch dessen Widerpart aus.¹⁴

Die folgenden beiden abweisenden Entgegnungen Jesu auf die Verlockungen des Satans machen die sowohl im Text als auch in der Musik angelegte Absicht Draesekes zur Psychologisierung und Darstellung einer inneren Entwicklung der handelnden Personen deutlich. So etwa während der ersten, mit der Vortragsbezeichnung „bestimmt“ versehenen, Entgegnung: „Es steht geschrieben: Der Mensch lebt nicht vom Brodt allein, sondern von einem jeglichen Wort, das durch den Mund Gottes geht“ (Takte 15–24). Hier erklingt das erste ‚Christus-Motiv‘ noch recht verhalten in kanonischer Verflechtung von den tiefen Blechbläsern im Piano vorgetragen in einem Ges-Dur-Zusammenhang.

¹⁴Glenn Stanley, „Felix Draesekes Christus: ein neudeutsches Oratorium?“, in: *Liszt und die Neudeutsche Schule* (Weimarer Liszt-Studien 3), hrsg. von Detlef Altenburg, Laaber 2006, S. 287–303, hier S. 289.

Jesus mit heiligem Zorn.
in holy wrath

12 fest. firmly.

He - be Dich weg von mir, Satan! denn es steht geschrieben Du sollst an -
Get - thee hence - Satan! for - it - is writ - ten Thou shalt wor -

- be - ten Gott Dei - nen Herrn - und ihm - al - lein - die - nen!
- ship the Lord thy - God - and him on - ly shalt thou serve!

Notenbeispiel 8: Draeseke, *Christus-Mysterium*, „Satan und Jesus“ (I,2/3), Klavierauszug, Bd. 1, S. 86, T. 150–161

Während der dritten, endgültigen Zurückweisung des Satans wird das ‚Christus-Motiv‘ dann erstmals im gesamten Oratorien-Zyklus von diesem persönlich vorgetragen: Die Identität von motivischem Symbol (dem Leitmotiv) und dem von ihm bezeichneten Symbolträger (Christus) ist somit an dieser Stelle endgültig vollzogen. Bekräftigt wird dieses Ereignis durch das Hinzutreten der Trompeten in feierlichen, forte vorgetragenen, D-Dur-Akkorden (vgl. Notenbeispiel 8).

Die deutliche klangliche Steigerung innerhalb des ‚Christus-Motives‘ vom verhaltenen Erklängen in Ges-Dur und es-Moll bis endlich zur Apotheose in strahlendem D-Dur ist jedoch nicht allein szenisch-dramatisch zu verstehen. Vielmehr zeigt sich darin ein deutlicher Reflex auf die Christologie des 19. Jahrhunderts: Gerade in der Versuchungsszene sahen viele Theologen den endgültigen innerlichen Schritt vom Jesus von Nazareth zum Christus. Nach Isaak August Dorner etwa, einem einflussreichen deutschen Theologen des 19. Jahrhunderts, musste Jesus in der Versuchungsszene die Aufgabe lö-

sen, „das Bewußtsein seiner Gottessohnschaft [...] charaktervoll zu voller Klarheit und Stetigkeit zu entwickeln, welches nicht ohne Anfechtungen“¹⁵ möglich gewesen sei. Mit anderen Worten lässt Draeseke den Hörer hier vermittelt seiner Leitmotivtechnik Zeuge einer Art ‚Entwicklungsgeschichte‘ eines heroisch-siegreichen Jesu und Satansüberwinders werden.

Zusammenfassung

Die wenigen angeführten Beispiele müssen genügen, um deutlich zu machen, dass die ‚Höhe des Gegenstandes‘ – die umfassende Darstellung des Lebens Jesu Christi von seiner Geburt bis hin zur Auferstehung – sowohl bei Liszt als auch bei Draeseke zu einer bemerkenswert engen Verbindung von Theologie, Libretto und Musik geführt hat. Dies wiederum lässt sich durchaus jeweils unterschiedlichen konfessionellen Positionen der damaligen Zeit zuordnen.

In musikalischer Hinsicht ist dies bereits bei oberflächlicherer Betrachtung etwa durch die Wahl solch konfessioneller Symbole wie dem protestantischen Choral oder der an Bach angelehnten Polyphonie bei Draeseke möglich, wohingegen Liszt sich in eine katholische Kirchenmusiktradition einreihet, indem er intensiven Gebrauch vom (romantisch verstandenen) Palestrina-Stil und dem gregorianischen Choral macht. Wie die genauere Untersuchung darüber hinaus jedoch ergeben hat, verweisen aber auch die verschiedenen Arten der Christus-Darstellung in Text und Musik auf unterschiedliche ideen- und frömmigkeitsgeschichtliche Strömungen des 19. Jahrhunderts. So zielt die indirekt-symbolische Darstellung Christi bei Liszt weniger auf die historische Person Jesus von Nazareth denn auf die von ihm gestiftete Papst-Kirche und deren katholischen Kultus.

Ganz anders bei Draeseke, wo Christus als Dramatis Persona fungiert und auf eine psychologisierende Darstellung des heldenhaft-siegreichen Christus im Sinne der protestantischen Leben-Jesu-Forschung abgehoben wird. Unter diesem Blickwinkel betrachtet, darf die damalige Rezeptionshaltung, wonach die Werke jeweils Ausdruck einer bestimmten religiösen Einstellung ihrer Komponisten seien, keinesfalls ausschließlich als zeitbedingter Irrtum abgetan werden, der am eigentlichen Kunstwerk vorbeizieht. Im Gegenteil: Wie ein Brief Liszts vom 11. November 1873 an die Fürstin Wittgenstein belegt, nahm der Komponist etwaige Nachteile, die seinem Werk aus dem

¹⁵Isaak A. Dorner, *System der christlichen Glaubenslehre in zwei Bänden*, Berlin 1879–1881, Bd. 2, S. 466 f.

Vorwurf einer zu starken Katholizität im gerade gegründeten Deutschen Reich erwachsen, durchaus bewusst und billigend in Kauf:

Beigefügt finden Sie drei oder vier Rezensionen, von denen eine den *Christus* in einer Weise kritisiert, welche mir zu dreiviertel lobend erscheint, denn der hauptsächliche Vorwurf gegenüber dem Werk ist der, dass es katholisch sei. Demgegenüber lautet meine Antwort, dass ich den *Christus* genau in der Art komponierte, wie ich vom Priester meines Dorfes und der Kirche der Getreuen – katholisch, apostolisch und römisch – gelehrt wurde, und dass ich weder in der Lage noch willens gewesen wäre, den Christus eines David Friedrich Strauss und der Juden zu komponieren.¹⁶

Dieser in dem Zitat sich ausdrückende hohe Grad an innerer Beteiligung, der nicht nur bei Liszt, sondern auch bei Draeseke zu finden ist, trägt wesentlich dazu bei, dass beide hier untersuchten Oratorien – gerade in all ihren konzeptionellen und musikalischen Divergenzen – zu dem wurden, was ihre Komponisten zweifellos mit ihnen anstrebten: eine Bekenntnismusik sui generis und eine musikalisch-theologische ‚Summa‘ ihres bedeutenden Lebenswerks.

¹⁶Übersetzung durch den Autor, Hervorhebungen im Original, im Original französisch: „Ci-joint 3 ou 4 articles de journaux, dont l’un critique le *Christ* d’une façon qui me semble aux 3 quarts élogieuse – car le principal reproche qu’il fait à cet ouvrage est d’être catholique. A cela je réponds que j’ai composé le *Christ* tel qu’il m’a été enseigné par le curé de mon village et l’Église des fidèles, catholique, apostolique et romaine – mais que je n’aurais su ni voulu composer le Christ de David Strauss.“ (La Mara [Marie Lipsius] (Hrsg.), *Franz Liszt’s Briefe*, Bd. 7, Leipzig 1902, S. 42.)

SIGRID BRANDENBURG

Felix Draeseke in seinen Briefen Zur Edition der Korrespondenz Felix Draesekes

Vor einiger Zeit habe ich die Bearbeitung einer Edition der Briefe Felix Draesekes übernommen – ein Projekt, das mich schon lange Zeit vor meiner Beteiligung interessiert hatte: Zum einen, da ich mich immer gerne mit seinem Inhalt beschäftigt hätte und zum anderen, weil ich im Beethoven-Archiv als eine der Hauptmitarbeiterinnen an der Beethoven-Briefausgabe mitgewirkt habe. Die Vorarbeiten zu dieser Draeseke-Briefedition waren schon in den 1990er Jahren von Helmut Loos in Gang gebracht worden. Es waren Bibliotheken hinsichtlich möglicherweise dort vorhandener Briefe von und an Felix Draeseke konsultiert worden, die bekannten Brieftexte wurden von verschiedenen Kräften in einzelnen Computer-Dateien erfasst. Matthias Schäfers übernahm die editorische Hauptarbeit und traf eine Auswahl von 233 Briefen. Diese wurden in einem Computer-Dokument zusammengefasst, in ein entsprechendes, vorläufiges Layout gebracht und es wurde mit der Kommentierung begonnen. Aus Zeitmangel musste Schäfers schließlich die Arbeit an der Edition aufgeben. Er schickte das Material an Helmut Loos zurück und dieser hat das Projekt nun in meine Hände gelegt.

Da etliche Vorarbeiten geleistet waren und der Arbeitsumfang sich durch die Auswahl in Grenzen zu halten schien, erwartete ich eine schnelle Fertigstellung. Doch nach dem ersten Durchlesen kamen mir große Zweifel am Sinn einer Auswahl-Edition: Viele interessante Briefe, die ich aus früherer Zeit in Erinnerung hatte, fehlten. Noch bedeutender war aber der deprimierende Eindruck, den mir das Durchlesen der Briefe verursacht hatte. Einem unbefangenen, nicht intensiver mit Draeseke vertrauten Leser hätte diese Auswahl angesichts der vielen Negativ-Erlebnisse nur den Eindruck vermitteln können, dass der Komponist seinen Beruf verfehlt hat. Es schien mir daher vor allem wichtig, auch die Briefzeugnisse einzufügen, die den Werdegang Draesekes als Komponist beleuchten und insbesondere seine Stellung in der Weimarer Schule, da Draeseke sich sein ganzes Leben hindurch in der Tradition dieser Schule, allerdings als eigenständiger Weiterführer, gesehen hat. So wird nun ein ganz bedeutender Block am Anfang der Ausgabe nicht nur von Draesekes eigenen Briefen gefüllt, sondern auch von denen der Mitglieder der Neudeutschen Schule an und gelegentlich auch über Draeseke.

Da also die Auswahl von Matthias Schäfers aufgegeben war, stellte sich nun die Frage nach einer neuen Auswahl oder einer vollständigen Ausgabe. Das Hauptargument gegen eine Auswahl liegt in der Willkür begründet, die sie leitet, wenn man sich nicht nur auf thematisch definierte Briefgruppen beschränkt (wie etwa Musik-Briefe, Familien-Briefe oder Verleger-Korrespondenz). Das Argument gegen eine Aufnahme aller bekannten Briefe (abgesehen von der Unmöglichkeit einer tatsächlichen Vollständigkeit) liegt in der schier Masse des Materials, der deutlich anwachsenden Menge an Arbeit samt der daraus resultierenden längeren Bearbeitungszeit und dem einen einzelnen Band sprengenden Umfang der späteren Publikationen. Andererseits liegen im Moment bei weitem nicht so viele Briefe vor wie bei anderen Komponisten. Vorläufig werden es etwa 1000 Briefe sein, darin schon die Korrespondenz der Neudeutschen Schule eingerechnet. Etliche Briefe sind bislang nur in kurzen Zitaten aus Roeders Draeseke-Biographie bekannt und haben dementsprechend nur einen geringen Umfang.

Zum Inhalt der Briefe

In diesem Aufsatz soll nun anhand einiger Briefzitate aufgezeigt werden, welche Themen und interessanten Details den Leser der Briefe erwarten können. In der im Moment vorliegenden Gesamtheit der Briefe sind dies:

- Aussagen über eigene Werke, Hinweise zu deren Aufführungen und Umarbeitungen
- Verlagsverhandlungen und Verleger-Korrespondenz
- Besprechungen von fremden Werken aus der Sicht des Kompositionslehrers (Strauss, Bronsart, Röhmeier)
- Persönliche Kontakte und Freundschaften (Cornelius, Bronsart, Bülow, Seifriz, Nicodé, Weiss, Röhmeier)
- Positive Folgen der Heirat: Gute Voraussetzungen zum Komponieren durch angenehme häusliche Umgebung (*Christus*), Vorstellung neuer Kompositionen im Familienkreis (Unterstützung durch kompetente Zustimmung), gesellschaftliche Aktivitäten (Möglichkeit, Freunde angemessen zu empfangen), Jours (Kontakt zu den Dresdner Künstlern), Frida Draeseke als Stellvertreterin in Konzerten
- Reflexe auf Ereignisse und Strömungen der Zeit (Politik)

- Beteiligung an Editionen von Briefen und Schriften (Hans von Bülow, Publikationen von La Mara)
- Finanzielle Verhältnisse und allgemeine Lebensumstände der Zeit
- Familiäres Umfeld

Eigene Werke und Musik im Allgemeinen

In seinen Briefen hat Draeseke sich verschiedentlich über eigene Werke sowie über Musik im Allgemeinen geäußert.

Ein Beispiel aus den frühen Jahren ist die Ballade für Violoncello und Klavier op. 7 (1866). In einem Brief an seine Tante Therese beschreibt Draeseke seine seelische Verfassung, die durch die Einsamkeit in Lausanne und die Kriegsereignisse in Deutschland geprägt war und die ihren Niederschlag in den Kompositionen *Lacrimosa* und *Ballade* gefunden hat. Er selbst bezeugt hier, dass die Gestaltung dieser Kompositionen durch seine momentane Gemütslage beeinflusst worden ist.

Von mir aus kann ich Dir nur wenig berichten. Meine monotonen Beschäftigungen, Clavierstunden, und Uebungen dauerten fort, – es gelang mir nur das *Lacrimosa* aus dem Requiem auszuführen, – was übrigens nach Urtheil meiner Lausanner Freunde und später dem schwerwiegenderen Bülows vollständig gelungen ist, – so wie ein grosses Trio zu concipiren, dessen Niederschreiben jedoch die aufregenden Kriegsnachrichten verzögerten. Aus derselben Stimmung hervor ging eine Ballade für Clavier und Cello, die vollständig ausgeführt, ebenfalls von den genannten Herren bedeutendes Lob erntete, und wenn die Umstände einigermaßen günstig, hoffentlich nicht zu lang auf ihr Erscheinen wird zu warten haben.¹

Überraschende Einblicke in seine Motivation zur Komposition und Gestaltung der *Sinfonia tragica* op. 40 gibt Draeseke in einem Brief an Eugen Segnitz vom 16. Dezember 1907. Dem unbefangenen Hörer allein wäre wohl kaum der Anspruch, den Draeseke hier über sein Werk formuliert, gegenwärtig geworden. Es ist erstaunlich, dass hinter einem Werk, das den Eindruck erweckt, dass es ganz unmittelbar durch den Ausdruck seiner Tonsprache wirkt, eine offenbar doch sehr genau durchdachte Absicht und Gestaltung

¹Brief an Therese Draeseke, Rodach, 17.8.1866 (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB), App. 60, 35c).

steckt. Und vielleicht noch erstaunlicher ist es, dass Draeseke diese Gedanken praktisch zur Veröffentlichung weitergibt. Denn eigentlich erwartete er doch, dass das Werk unmittelbar für sich selbst spricht. Übrigens hat Segnitz offenbar mehr zitiert, als Draeseke lieb gewesen wäre, wie er in dem auf die Publikation folgenden Brief vom 20.12.1907 betont (gemeint sind die Anspielung auf Kretzschmar und Stellen, die als Eigenlob aufgefasst werden könnten).

Mit besondern Erlebnissen hängt die tragica nicht weiter zusammen, auch nicht damit dass ich Sie in den 4 letzten Monaten 1886, nachdem ich mir auf der Reise nach Schirgiswalde in Neustadt bei Stolpen den linken Arm gebrochen, zum Teil diesen Arm noch in der Binde tragend, niederschrieb. Das Scherzo war früher fertig geworden, dagegen hatten mich die Einleitung zum ersten Satz und die Gestaltung des vierten in sehr viele Zweifel gestürzt und es dauerte ziemlich lange bis ich mit dem Plane völlig ins Reine gekommen war. Der vierte Satz sollte anfänglich eine ganz riesenhafte Ausdehnung erhalten (auch jetzt ist dieselbe nicht gering) doch sah ich mehr und mehr, dass die Verhältnisse des ganzen darunter zu sehr leiden würden und bin somit froh, dass ich mich mit der jetzigen Gestaltung des Werkes begnügt habe. Es war mir immer aufgefallen, und ich habe auch in meinen musikgeschichtlichen Vorträgen darauf hingewiesen, dass die Tragik, die durch Beethoven in die Instrumentalmusik eingeführt worden, rein instrumental weder in der Eroica noch in der C moll Symphonie ihre ganz befriedigende Lösung gefunden habe (etwas Gleiches kann man auch von der 2ten Schumannschen behaupten) und Beethoven deshalb in der neunten nochmals nach einer Lösung ausschauen musste, die diesmal nicht auf instrumentalen, vielmehr auf vocalem Gebiet erfolgen sollte. Bei der tragica kam mir der Wunsch, zu versuchen, ob es auf instrumentalem nicht doch möglich sei und diesem Wunsch verdankt das Finale die Entstehung. Zum vorhergehenden Scherzo verhält es sich wie ein Gespenster Scherzo. Das erste lang ausgedehnte Gesangsthema, von dem H. Kretzschmar gar nichts wissen will, und das durchaus nicht ganz eigenartiger Züge entbehrt, sowie das scherzoartige leicht bewegte, flotte, was folgt, sie verschwinden vor dem wilden Fugato und auch das nachfolgende graziöse Thema in As wird verschlungen von den unheimlichen Gewalten die sich nun erheben und die Themen der frühern Sätze drohend erklingen lassen. Die weichen Gesangsthemen insbesondere das vom langsamen Satze werden dazwischen geworfen aber zerfetzt und zerrissen und die Finsterniss scheint zu triumphiren. Doch mildert sich zusehends von da ab die

ganze Tongebung was sehr schwierig zu machen war und mir blos geglückt ist weil ich auf die Einleitungssacorde mit voller Wucht und noch vor dem diabolischen Höhepunkte zurückgegriffen hatte, von ihnen aus weiter gehend in der Wiederholung der Einleitung aber zu dem ganz einfachen, volksliedähnlichen Thema gelangen konnte, das mehr als die kunstreichern vorhergegangenen Gesangsmelodien geeignet schien den Sturm zu beschwichtigen und dann in feierlichen, religiös berührenden Accorden ausklingt. Ob die Verwirklichung dieser Idee mir wirklich gelungen will ich dahin gestellt sein lassen, doch hoffe ich es insoweit, als fast immer grade das Finale für den Erfolg des Werkes sich ausschlaggebend erwiesen hat.²

Wie sich Draeseke die Wirkung seiner Musik auf die Hörer vorstellte, wird aus zwei weiteren Briefen deutlich. Da wäre zum einen eine knappe, aber sehr deutliche Äußerung an Jean Louis Nicodé vom 25.11.1900:

Sie machen mir ausserdem recht übertriebne künstlerische Elogien, die ich nur in sehr grosser Beschränkung annehmen könnte[.] Ausserdem ist mir der Christus aber die Erfüllung eines Herzensbedürfnisses gewesen, – und wenn ich, wie dies jetzt mehrfalls der Fall war, erfahre, dass meine Musik andern zu Herzen gegangen und sie bewegt hat, so ist mir das die liebste und schönste Belohnung.³

Dass dies nicht nur eine allgemeine Phrase war, sondern Draesekes Vorstellung von der grundsätzlichen Wirkung von Musik entsprach, zeigt eine ausführliche Gegenüberstellung von Musikern (Komponisten), Dichtern und Malern in einem Brief an Cyrill Kistler. Offenbar hatte eine These Kistlers in seiner Zeitschrift *Tagesfragen* Draeseke zu diesen Ausführungen angeregt.

Was Sie über Maler, Bildhauer, Architekten, die allein als Künstler gelten, sagen, habe ich mir oft auch gesagt. Aber auch über die Gründe nachgedacht. Und sie liegen offen zu Tage. Diese Herren liefern Wertobjecte deren Wert, wenn sie gut sind, mit der Zeit sich sehr steigern kann. Componisten (und auch Dichter) verursachen aber Kosten und unsre Kunst besonders verprascht im Wind, denn Partiturlernen ist nicht jedermanns Sache und schliesslich noch immer kein sinnliches Vergnügen. Man behält von der Musik eine wunderschöne Erinnerung die man auch beliebig erneuern kann, was aber immer wieder mit Kosten verknüpft ist. So werden schon wegen der gelieferten Wertobjecte, die einen wirklichen Besitz darstellen die bildenden Künstler

²Brief an Eugen Segnitz, Dresden, 16.12.1907 (Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. t930).

³Dresden, SLUB, App. 1375, 246.

höher geschätzt. Aber auch noch aus dem andren Grunde, dass sie nicht wie Dirigenten, Virtuosen, Sänger, und (in beschränkter Weise) auch Componisten wenn sie sich dem Publico zeigen müssen, mit ihrer Person zahlen, während die bildenden Künstler einfach mit ihren Werken debutiren, was viel vornehmer aussieht und in der That auch ist. Hieran wird wohl nichts zu ändern sein, trotz Franz Liszt und Richard Wagner, die sich eine furstenaehnliche Stellung zu erringen vermocht haben. Denn diese hat dem Stande weniger genutzt als ihnen selbst. – Trotzdem haben wir aber einen grossen Trost und das ist, dass unsre Kunst, und zwar in den überwiegenden Fällen auch mehr wie die Poesie, – unmittelbare Eindrücke hervorruft von einer Gewalt, Tiefe und aufregender Kraft, die den bildenden Künstlern zu erzeugen, nie gegeben sein wird. Die meisten Dichter hassen deswegen Tonkunst und Tonkünstler, während diese gewöhnlich grosse Literaturfreunde und Verehrer sind. Die Maler und Bildhauer aber, denen die Musiker meistens weniger Interesse als den Poeten entgegenbringen, sind sehr häufig grosse Musikverehrer, denn die unmittelbaren Eindrücke berauschen Sie und Sie geben sich diesem Rausch gern hin, weil sie sehr wohl wissen dass sie ihn nicht erzeugen können. Die Dichter aber möchten es den Musikern darin gern gleich thun, wo möglich sie übertrumpfen, und wenn es nicht gelingt aergern sie sich natürlich. – Mit diesem Trost im Augenblicke am weitaus nachhaltigsten zu wirken, müssen wir uns also genügen lassen und die übrigen Uebelstände in den Kauf nehmen.⁴

Ein Brief an Karl Riedel, der das Requiem op. 22 im Jahr 1883 aufführte, geht auf vermeintliche Schwierigkeiten bei der Aufführung ein. Draeseke schreibt von seinen Erfahrungen im Vorfeld der Uraufführung des Requiems durch die Dreissig'sche Akademie. Dieser Bericht dürfte Riedel einige sehr wichtige Hinweise für den Umgang mit seinen Sängern bei der Einstudierung des Werkes gegeben haben.

Lieber Freund Dein grosser und ausführlich eingehender Brief hat mir ausserordentliche Freude bereitet. Du hast an einigen Stellen so viel über mein Werk gesagt, dass ich ohne maasslos unbescheiden zu sein, nicht mehr erwarten könnte. Nach Deinen sehr freundschaftlichen und famosen Auslassungen hoffe ich nun allerdings Du werdest eine Leipziger Aufführung riskiren (von der geplanten TonkunstlerVersammlung schreibst Du gar nicht, so dass ich sie für 1883 aufgegeben glaube).

⁴Brief an Cyrill Kistler, Dresden, 13.1.1903 (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek (BLB), K2950).

So werthvoll mir eine letztere für mein Werk erscheinen würde, so möchte ich bei alledem dasselbe nicht etwa Kräften anvertrauen, wie wir sie z. B. an einem Abend in Erfurt zu hören bekamen, während mit Deinem vortrefflichen Chore, eine grosse Garantie für den Erfolg bereits gegeben wäre. Was Deine Aussetzungen hinsichtlich der hohen Stimmlage betrifft, die Du mich aufforderst, nicht für Pedanterie zu nehmen, so bin ich einigermaßen in Verlegenheit und bedaure ganz besonders, dass Du das Werk nicht hast hören können. Wenn ich vorderhand hier für dasselbe plaidire, wie es geschrieben steht, so bitte ich Dich meinerseits nicht an Rechthaberei glauben zu wollen. Diese hat mir früher so viel Schaden zugefügt, dass ich sie gründlich bekämpft habe, und jetzt geneigt bin, überall verständigen Rathschlägen ein sehr williges Ohr zu leihen. Zu allererst (dies ist aber kein zwingender Grund, und wenn ich thatsächlich widerlegt werde, auch kein stichhaltiger) thun mir die 800 Singstimmen leid die ich habe autographiren lassen, und die nun bei Aenderungen wieder einmal verloren wären. So alt ich bin habe ich von meinen Compositionen fast nur grosse Geldauslagen, fast nie Einnahmen gehabt und so bin ich infolge dessen etwas sparsam geworden. Dieser Grund ist aber der geringere. Der andre und schwerwiegendere beruht auf meinen Erfahrungen, die ich in der Ausführung durch die Dreissigsche Academie gesammelt habe. Die Academie hat eine stattliche Anzahl Damen, aber wenige Herrn, insbesondere wenig Tenöre, und diese Herren erscheinen noch dazu sehr unregelmässig. Nebenbei waren sie meinem Werke von vorneherein im höchsten Grade abgeneigt, und diese Stimmung verlor sich erst kurz vor der Aufführung, schlug dann allerdings ganz entschieden zu meinen Gunsten um. So kam es dass die armen Damen lange Zeit ziemlich ohne Unterstützung an dem Requiem arbeiten mussten, und Blassmann sehr trist war, weil er allmählich einen fast unvermeidlichen Mangel an Interesse auch bei diesen befürchten musste. Derselbe trat aber trotzdem nicht ein, mit wundervoller Brauour haben sie bis zum letzten Augenblick ausgehalten, und obwol sehr stark über Schwierigkeit des Werks geklagt wurde, so sind mir Klagen über zu hohe Stimmlage von Seiten des Soprans nie zu Ohren gekommen. Zuletzt hatten die Damen sich sogar in eine wahre Begeisterung hineingebracht und sangen, wie Blassmann selbst sagte, das Werk halb auswendig. Was die acht (!) Tenöre betrifft, von denen manchmal blos zwei in den Proben waren, so wurde allerdings über Höhe geklagt; dies ist aber sehr begreiflich, wenn alles auf wenigen, die sich also nie erholen können, nie pausiren dürfen, [ein Wort fehlt?]. Am Tage der 2ten Aufführung im Hotel de Saxe, (die erste war einige

Tage früher im Locale der Academie) bekam ich aber auch von den Tenoristen sehr warme Zustimmung zu hören und ward mir auch der Wunsch nach baldiger Wiederholung des Werkes kundgegeben. – Dies alles in Anbetracht des sehr erschwerenden Umstandes, dass das Orchester z. Theil total unfähig war, und statt sich als erwünschte Stütze des ganzen zu bewähren, den festen Chor wieder in's Schwanken zu bringen drohte. Glücklicherweise bloß drohte. Als wirklich dem Studium des Werkes nachtheilig muss ich meinen Erfahrungen gemäss, nur die häufige Unterbrechung durch Soloquartett, welche aber bei der Aufführung sehr gut wirkt, bezeichnen, da, so lange die Solisten fehlen, die Chorsänger vom Gesamteffect kein richtiges Bild bekommen und sich total andre Vorstellungen machen. Der Umschlag als ich Solisten zum ersten Male mitsangen, fand zu meinen Gunsten in so auffallender Weise statt, dass ich dies jedem Dirigenten mitzuthemen für nöthig halten werde. Trotz aller dieser Auslassungen wäre ich Dir sehr dankbar, wenn Du mir specielles bezeichnen könntest. Vielleicht liegt die ganze Sache an nur wenigen (verhältnissmässig wenigen) Noten und lassen sich die Veraenderungen leichter, (und vielleicht mit Conservirung des vorhandnen StimmenMaterials) herstellen, als ich mir jetzt denke. Für die sehr warme Theilnahme an meinem Werke und die freundschaftliche Gesinnung Deines lieben Briefs sagt Dir jedenfalls aber herzlichsten Dank Dein ganz ergebener Felix Draeseke.⁵

Der Brief an Hans Bronsart von Schellendorf vom 26.8.1883 markiert zusammen mit dem Schreiben vom 27.7.1883 den Beginn einer mehrere Jahre währenden Korrespondenz im Zusammenhang mit der Uraufführung und weiteren Aufführungen der Oper *Gudrun* in Hannover, wo Bronsart Intendant des Hoftheaters war. Ausführlich werden verschiedene Änderungswünsche von Seiten des Theaters besprochen und Draesekes Ideen dazu nehmen viel Raum ein. Nach Fertigstellung aller Änderungen und den ersten Aufführungen wird weiterhin über die Drucklegung bei Fr. Kistner und schließlich über günstige Wiederholungstermine der Inszenierung korrespondiert. Hier wären besonders auch Bronsarts Briefe, von denen nur kurze Auszüge bei Roeder zitiert sind, und die der an der Produktion beteiligten Theatermitarbeiter von Interesse. Vielleicht sind diese bislang nicht zur Verfügung stehenden Schreiben doch noch aufzufinden.

Ich danke Dir herzlich für Deine grosse Freundlichkeit die sich auch in dem zweiten Briefe ausspricht und hoffe dass die Bedenken welche

⁵Brief an Karl Riedel, Dresden, 21.9.1882 (Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz (SPK), Doc. orig. Draeseke 10).

etwa noch vorwalten könnten nicht so sehr schw[erw]iegend befunden werden dürften, um das ganze überhaupt zu gefährden. Der eine Lapsus mit dem ‚Lache Gudrun‘ sei bereitwillig zugestanden, – er wurde mir schon in Coburg vorgehalten, und ich kann zur Entschuldigung nur sagen, dass derartige Dinge allzu leicht vorkommen können wenn man bei grossen Dingen gedrängt gehetzt, mit Textaenderungen und Verbesserungen, welche Nachcomponirungen schwierigster Art involviren, geplagt ist, veranlasst wird mitten in die Instrumentirungsarbeit hinein, den ganzen Clavierauszug Hals über Kopf fertig zu stellen und in diesem Genre weiter und weiter. Ueber all dem Aendern, Neugestalten, Vergleichen, Corrigiren passirt es fast mit mathematischer Sicherheit dass man etwas wichtiges in die Augen fallendes übersieht. Im vorliegenden Falle hat der Text zu heissen ‚Lacht Ihr Mädchen, Eure Bande fallen ab‘ etc. – Gudrun findest Du zu derb, aber ich glaube dass dieser Eindruck schwinden wird wenn Du die Composition genauer gelernt haben wirst. Vielleicht verwandelt sich dann das d in ein h, und findest Du von der zehnten Scene des zweiten Actes an dass auch da von Herbigkeit in der Zeichnung bis zum Schlusse der Oper wenig mehr zu spüren sein wird. Herb soll sie im ersten Acte und so lange Sie Gerlind gegenüber tritt allerdings erscheinen, sowie aber Ortwin und Herwig kommen ist sie ganz jungfräulich, weiblich zart, bescheiden. ich bitte Dich besonders die zehnte Scene des zweiten Actes mit dem vorhergehenden $\frac{3}{4}$ Tacte als Ganzes durchzusehen, indem hier das specifisch deutschinnige Element besonders heraustritt, während andererseits ich mir ein wenig darauf zugute thue diese lange Scene formell in einen grossen musicalischen Rahmen gezwungen zu haben. – Ueberhaupt ist die ganze Oper schon sehr unter theatererfahrenen Haenden gewesen. So wenig ich erfreut bin dass Hofrath Schuch mich erst drängte alles rasend schnell fertig zu machen, um mich nachher, grade heraus gesagt, sitzen zu lassen, so danke ich ihm doch für Anregungen zu Textaenderungen deren bedeutende Wirkung hinsichtlich des theatralischen Effectes mir sofort einleuchtete. So liess ich am Schluss des zweiten Actes nur die beiden Mädchen hinaufsteigen, während jetzt Ortwin und Herwig wieder erscheinen, kamen letztere am Schlusse des dritten Actes nach einander während Sie jetzt zugleich auftreten, ist in der grossen Scene zwischen Hartmuth und Gudrun im 2ten Acte eine wesentliche Verkürzung eingetreten die sehr wohlthätig wirkt und habe ich was mir das wichtigste dünkte, aus dem ersten Acte die Verwandlung beseitigt, welche für diesen Theil des Werkes hätte verhängnissvoll werden können. Ungeschmeidig gegenüber Vorschlägen habe ich mich also gewiss nicht erwiesen, war aber allerdings

etwas erstaunt, als mir von Hrn. Schuch nachher noch gesagt wurde, ich müsse ihm nun freie Hand lassen. Was dies bedeutet, weiss, wer mit angesehen hat, auf welche Weise mit allen hier gegebenen Opern umgesprungen wird. – Da nun bei unserm jetzigen musicalischdramatischen Zustande jeder Componist, der, wie ich auf originelle Aussprache hält, gezwungen ist sich seinen Styl zu schaffen, und da die Hauptschwierigkeit bei Componirung einer Oper mir erschien das dramatische Element mit dem musicalischen in Einklang zu bringen, also ohne den Gang der Handlung aufzuhalten, den Text zu vergewaltsamen, doch musicalische Formen zu gestalten, und von Anfang bis Schluss nicht nur declamatorisch sondern wirklich musicalisch zu wirken, was mir hoffentlich hier wie in der ‚Herrat‘ gelungen ist, so war der Schreck natürlich der mich bei dieser Forderung des ‚freie Hand Lassens‘ erfasste, indem ich fürchten musste, das, was mir als Künstler an dem Werke werthvoll erschien, wieder in Frage gestellt zu sehn. Du bist als Musiker viel zu feinführend, um bei mir eine derartige Furcht aufkommen zu lassen, – und ich lege in dieser Beziehung mein Werk mit unendlich viel mehr Zuversicht in Deine Hände als in die Schuchs. Sollten Sich Dir nun wirklich noch ernste Bedenken ergeben, so bitte ich natürlich diese mir in offenster Aussprache vorzulegen, mir aber auch die Möglichkeit zu gewähren, die noch nothwendig sich ergebenden Aenderungen in wirklich künstlerischer Weise, durch wirkliche Umarbeitung, nicht durch rasche Striche etc., gestalten zu dürfen. Die Dauer der Oper, wird, bei einigermaassen flotter Temponahme, jedoch bei Zwischenacten zu fünf und zehn Minuten, die Zeit von höchstens 190 Minuten in keinem Falle übersteigen, und dass im dritten Acte eine Fülle von Handlung sich sammelt und bis zum Actschlusse alles rastlos vorwärtsschreitet, in dramatischer Hinsicht grade im letzten Act gar kein Stillstand eintritt, wirst Du vielleicht schon bemerkt haben. – Hinsichtlich der Männerchöre könnte sich eine Schwierigkeit in soweit ergeben, als anscheinend Normannen und Hegaligen in getheilten Massen aufzutreten hätten. Da aber beide als Chöre sich nie gegenübertreten, so wäre durch Aenderung von Helmen und Mänteln vielleicht die gelegentliche Umwandlungen der Normannen in die Hegaligen leicht zu bewerkstelligen. Die Parthie der Meerminne könnte im Falle es an Darstellerinnen gebrechen sollte von der der Hergard mit übernommen werden. Die normannische Flotte ist als gemaltes Bild mit electricischem Licht beleuchtet wohl leicht zur Darstellung zu bringen. – Was meine Instrumentation betrifft, so habe ich sehr viel gelernt und bin bei Gelegenheit der Aufführung meiner zweiten Symphonie von der Kritik (selbst Banck) in ungewöhnlicher Weise belobt

worden. Allerdings habe ich starke Farben, angesichts der Grossartigkeit und Reckenhaftigkeit des Stoffes keineswegs gespart und ist im dritten Act bei Ansicht des brennenden Cassian auch das Tamtam verwendet, doch glaube ich dass meine Farbgebung überall dem Text sich conform erweisen wird und bei discreter Begleitung die Singstimmen kaum je gedeckt werden dürften. Die ausserordentliche Freundlichkeit, mit welcher Du, hochverehrter und lieber, alter Freund, mir entgegengekommen verleitete mich hier so redselig zu werden, und schliesslich Dich nochmals herzlich zu bitten, wenn irgend möglich mir endlich die Bretter zu erschliessen.⁶

Verlags-Verhandlungen und Verleger-Korrespondenz

Ein wichtiges Feld innerhalb des Schriftverkehrs eines Komponisten macht in der Regel die Korrespondenz mit Verlagen aus. Von den ersten Angeboten über konkrete Verhandlungen, Preis und Verlagsbedingungen bis hin zu Korrekturen und abschließend Verkaufsstrategien der fertigen Drucke werden alle wichtigen Themen mit den Verlegern besprochen. Hier sind in dem bisher erfassten Briefbestand Draesekes noch gewaltige Lücken und ob sich diese schließen lassen, d. h. ob Briefe, von denen man Hinweise oder Auszüge kennt, noch im Original aufzufinden sein werden, ist fraglich. Gerade die Korrespondenz mit Draesekes Hauptverleger Fr. Kistner ist mit wenigen Ausnahmen nur aus Zitaten aus Erich Roeders Draeseke-Biographie bekannt.

Der chronologischen Reihenfolge nach sind Briefwechsel mit folgenden Verlagen bekannt:

Bartholf Senff: Am 22.2.1867 Offerte von op. 3, bezugnehmend auf Bülow's Vorverhandlungen und in dem humoristischen Stil, zu dem ihm Bülow geraten hatte:

Indem ich mich auf den heute eingegangenen Brief meines ausgezeichneten Freundes, des Herrn von Bülow beziehe, dessen Vermittlung ich zu danken habe, mit Ihnen in Berührung zu treten, erlaube ich mir beifolgende Manuscripte zu geschäftlicher Anwendung an Ihre Adresse gelangen zu lassen. Wie ich benachrichtigt wurde, sind Sie von der Tollkühnheit des Unternehmens sich mit den Productionen eines mehr für radical geltenden als radikahl seienden Componisten zu compromittiren, weniger erschreckt als die meisten Ihrer Herren Collegen, welche von meiner Wenigkeit äusserst diabolische Vorstellungen haben mögen, und deshalb wahrscheinlich nicht den Teufel an die Wand

⁶Brief an Hans Bronsart von Schellendorf, Dresden, 26.8.1883 (Berlin, SPK, Mus. ep. 43).

(ihres Geschäftes) malen wollen. Mich erfreut jede muthige Ausnahme von ganzem Herzen und überliefere ich somit äusserst heiteren Gemüthes die beiliegenden Hervorbringungen! Selbige als Phantasie Stücke in Walzerform, oder als StückWalzer in Phantasieform oder als Form-Walzer in StückPhantasieen zu bezeichnen überlasse ich ganz Ihrem eignen Ermessen, ebenso die getrennte versammelte oder anderartige Herausgabe sothaner Hervorbringungen, indem es mir so schätzbar ist, dieselben von Ihnen annectirt zu sehen, dass ich keine Schonung berechtigter Eigenthümlichkeiten verlange. Im Gegentheile, sollten diese Eigenthümlichkeiten mit 3 Louisdor pro ‚Eigenthümlichkeit jedes‘ nicht zu hoch geschätzt sein, so wird das norddeutsche Parlament von mir vollkommen unbehelligt bleiben. – Herr von Bülow hat mich nämlich benachrichtigt, dass Ihre Tollkühnheit betreffs meiner Compositionen sich sogar bis zu einer Honorar Androhung gesteigert habe, vor welcher die Flucht zu ergreifen für jeden Componisten jeder Richtung schimpflich sein würde. Infolge dessen beeile ich mich also den Geboten der unbedingten Armuth auf Rechnung des unbedingten Gehorsams entgegenzutreten und erwarte von Ihnen geehrter Herr, einige geneigte Zeilen zur Antwort.⁷

In den weiteren Briefen werden Korrekturen, die Gestaltung der Widmung, die Titel sowie die Verteilung der Opus-Zahlen besprochen. Spätere Briefe an Bartholf Senff betreffen zumeist das Abonnement der Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt*, die in Senffs Verlag erschien.

L. Hoffarth: Im ersten erhaltenen Brief werden op. 4 und op. 11 zum Verlag angeboten, offenbar die schon verkauften Werke abgeschickt und ansonsten die Kopiaur von Aufführungsmaterial für die G-Dur-Symphonie besprochen. Im Zusammenhang mit der Publikation der Lieder op. 61 und 62 kommt es dann nochmals zu einem Briefwechsel, der vor allem die Widmungen betrifft.

Bote und Bock: Verlagsverhandlungen, Korrekturen und Widmung sowie Angebote von Op. 25 und dem *Adventlied*. Dazu Einladungen und Berichte zu den Aufführungen dieser Werke.

Fr. Kistner: Von dem bestimmt ursprünglich ausgiebigeren Briefwechsel Draeseke mit seinem Hauptverleger liegen im Moment nur zwei Schriftstücke im Original vor, kurze Ausschnitte etlicher anderer Briefe finden sich in Roeders Draeseke-Biographie.

⁷Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. t835.

Hermann Seemann Nachfolger: Von dem – offenbar zeitweise sehr einseitigen – Briefwechsel mit dem ersten Verleger des *Christus* ist kein einziger Brief bekannt.

Lauterbach und Kuhn: Nur ein Brief (vom 21.8.1905) an den Verleger, der nach Seemann den *Christus* übernommen hatte, ist bekannt.

Simrock: Mit Simrock, der das Quintett op. 77 verlegte, ist kein Briefwechsel bekannt.

Breitkopf & Härtel und *C. F. Peters:* An Breitkopf & Härtel, die die *Jubel-Ouvertüre* op. 65 verlegten, sind ein ganze Reihe von Briefen erhalten. Sie beginnen mit dem ersten Angebot, betreffen die ungewöhnlichen Vertragsbedingungen, die sich aus den Eigentumsverhältnissen als Auftragswerk für die Stadt Dresden ergaben, Korrekturen und schließlich Übersendung der Freiemplare. Auf weitere Angebote, betreffend die *Viola-Alta-Sonate* c-Moll, das *Stelzner-Quintett* und die *Akademische Festouvertüre*, die Draeseke gleichzeitig auch an C. F. Peters schickte, sind beide Verlage nicht eingegangen.

Leuckart: Auch mit dem Verleger der Messe op. 85 ist keine Korrespondenz bekannt.

Besprechung von fremden Werken aus der Sicht des Kompositionslehrers

Richard Strauss und Hans Bronsart erhielten von Draeseke sehr verständnisvolle und z. T. tief ins Detail gehende Besprechungen von Werken: Richard Strauss über *Don Juan*, Hans Bronsart über *Bella Napoli*. An Theodor Röhmer, der verschiedene Lieder von sich und seiner Schwester geschickt hatte, sandte Draeseke ebenfalls Hinweise zu den Kompositionen. Leider ist der Brief an Richard Strauss nur aus dem Abdruck in Roeders Draeseke-Biographie bekannt. Es ist aber anzunehmen, dass der Wortlaut im Wesentlichen dem Original Draesekes entspricht. Man sieht, dass Draeseke große Erfahrung darin besaß, fremde Werke durchzusehen und ihre Eigenart und ihren Wert aufzuspüren. Er spricht Dinge an, die ihm selbst bedenklich erscheinen, die er anders gestalten würde und wo er Probleme bei der Aufführung sieht. Doch kann er sehr wohl zwischen dem, was er selbst machen würde, und dem, was sein Korrespondenzpartner anders, aber überzeugend gestaltet, unterscheiden. Draeseke äußert Kritik, die er immer sachlich begründet, spart aber andererseits nicht an Lob und würdigt die außergewöhnlichen Qualitäten der ihm vorliegenden Kompositionen.

Längst wollte ich Ihnen einmal schreiben, bis neulich die von Ihnen ja recht lange Zeit in München behaltenen, gleichzeitig eintreffenden

Ledermappen mit unvergleichlich entzückenden Compositionen v. d. Tanns und Jaffés mich wieder daran erinnerten. Zu Weihnachten erhielt ich, allerdings auf eigenen Wunsch, die Partitur Ihres Don Juan geschenkt, vorgestern habe ich sie, wie schon öfter, noch einmal gründlich vorgenommen, weil ich Ihnen schreiben wollte, und ich wußte, als ich fertig war, daß ich sie nicht zum letzten Male würde durchstudiert haben. Leider ist der gegenwärtige Zustand meines Gehörs so, daß das Anhören von Compositionen mehr zu einer Marter für mich wird, als zu einem Genusse, indem die Pianostellen mir immer den Zusammenhang stören, und bei der heutigen Manie die pp zu übertreiben, ich oft minutenlang ohne Musik bleibe. So habe ich mir das Theater- und Concertgehen seit Jahren sehr abgewöhnt, bin aber auch durch die geflissentliche Ignorierung, die man mir von Seiten des hiesigen Hoftheaters und der Capelle beweist, in diesem Gebahren weidlich unterstützt worden. Verdrossen hat es mich aber doch, daß ich damit der zeitgenössischen Production so entfremdet wurde, wenn auch ein sehr großer Procentsatz derselben mir kein Behagen bereiten konnte und besonders der Inhalt der schwarzen Ledermappen in den seltensten Fällen für mich zu einer Quelle des Genusses wurde. Und so habe ich denn auch die großen symphonischen Werke Ihrer Feder, die hier aufgeführt worden, absichtlich zu hören vermieden, um nicht falsche oder beunruhigende Eindrücke davon zu tragen. Schon 1889 in Wiesbaden hatte ich das Gefühl beim Anhören Ihrer Italienischen Symphonie, daß wohl vieles meinem Gehöre sich möge entzogen haben. Und so beschränkte ich mich denn auf die Lectüre. Daß sie leicht genannt werden könne, möchte ich nicht grade behaupten; mir hat sie eine ganz absonderliche Mühe gemacht, und gewisse Stellen kann ich mir bis jetzt noch nicht recht denken als einheitliche musicalische Gesamtwirkung, da das sehr freie dissonirende Umspielen mich immer wieder beim Lesen verwirrt (S. 11–14, 57–63). Andreerseits finde ich aber bei öfterem Lesen immer wieder neues und interessantes, und dies stets sich wiedereinstellende große Interesse ist schließlich für mich das Ausschlaggebende. Bei den neusten Compositionen vermisse ich Logik im architectonischen Aufbau, Symmetrie der Teile, plastische Gestaltung des melodischen Elementes, sinnvolle, von Überladung und Überschwänglichkeit freie des Harmonischen; interessante, nicht monotone Behandlung der Rhythmik, sowie schließlich, was für mich die Hauptsache bleibt: Lebenskraft, Potenz, Daseinsberechtigung. Dafür werde ich gewöhnlich nur durch die, in den meisten Fällen gut und wirksam behandelte Instrumentation entschädigt. – Bei Ihnen ist letztere ebenfalls nicht allein mit ganz besonderer Sorgfalt, sondern auch mit

erfrischender Originalität gestaltet – aber was bieten Sie alles daneben! Es ist mir ein wirkliches Bedürfnis, dies einem jüngeren Kollegen mit voller Wärme auszusprechen, besonders da ich mich äußerst selten in meinem späteren Leben dazu veranlaßt gefühlt habe. Zuerst: die Partitur heißt nicht nur, sondern ist Don Juan. Als ich auf der ersten Seite das e-moll – E-dur so als Querstand vor mir sah, war ich allerdings sehr vor den Kopf geschlagen und selbst riskieren möchte ich das, wie so manches andere, was sich bei Ihnen findet, wohl nicht. Als ich aber weiter las, begriff ich es, weil es zu Ihrem Style gehört, weil es Ihnen wie ganz natürlich von der Feder geflossen ist, und weil ich in diesem Falle, wie in anderen, mir auffälligen gefunden habe, daß es nicht wie bei Liszt die Freude am Paprika ist, also eigentlich die Blasiertheit, sondern derartige Kraftäußerungen als Wagnisse genommen werden müssen, die mit dem Ganzen stehen und fallen. – Die Form ist frei, aber ebenfalls im Gegensatz zu Liszt doch so klar übersichtlich und besonders zusammenhängend (nicht zerrissen) gestaltet, daß ich mir dann, wenn im Wesentlichen das Herauswachsen des einen aus dem anderen ersichtlich wird, auch dramatische Stellen und größere Unterbrechungen wie auf Seite 71–73 sehr wohl gefallen lasse. Nun aber vor allen Dingen, was mich am meisten freut – Sie haben Melodie d. h. für mich nicht: Sie geben uns musikalische Gebilde, die wir schon einmal gehört haben, denn das versteht das melodiebegehrende und nicht findende Publicum gewöhnlich unter diesem Wort; sondern wirkliche Melodie, prägnante, klar sich abzeichnende Conturlinien, die von der Harmonie losgelöst, vollkommen erkennbar sind, um überhaupt zum Leben zu gelangen. Und einige derselben sind von bestrickender Schönheit, wie besonders in dem H-dur-, sowie dem späteren großen G-dur-Satze. Dazu kommen auch so kräftige, wie das frische auf S. 50 auftretende Motiv, das später eine große Rolle spielt. – In der Harmonie gehen Sie aber sehr weit, und da wird mir manchmal ein wenig bange. Insbesondere, was Sie dem Orgelpunkt zumuten, läßt auf eine große Gutmütigkeit des Grundbasses schließen und ich möchte dabei nicht mittun. Denke ich aber, was ich meiner Zeit in nicht bekannten Partituren niedergelegt habe, und was mir möglich dünkte – so kommen mir bei alledem auch diese Wagnisse nicht allzu groß vor; den Genuß werden Sie vielleicht eher beim Lesen als beim Hören zu beeinträchtigen vermögen, wie ich mir denn überhaupt denke, daß alle Klänge sich weicher erweisen dürften, als man nach der Partiturlectüre glauben möchte. Ferner: welche Manigfaltigkeit in der Rhythmik! In dieser Hinsicht hat mich der Anfang geradezu electricisiert und auch ohne Weiteres über die harmonischen

Bedenken fortgerissen! In diesem Punkte lassen es die Deutschen gar oft fehlen und werden in unliebsamer Weise monoton, während schon die kühn unregelmäßigen Perioden eines Haydn sie eines Besseren belehren. Über die Instrumentation sage ich gar nichts. Sie scheint mir einfach meisterhaft zu sein, überaus glanzvoll und an vielen Stellen ganz eigenartig. Aber was mir noch ganz besonders wertvoll erscheint, ist die echt symphonische polyphone Gestaltung des Ganzen. Sie gehen dabei sehr frei mit den Stimmen um, aber infolgedessen bieten sich Ihnen auch eine Menge Möglichkeiten, die sofort ausgenutzt werden und das Interesse des Lesers fortwährend spannen und wachhalten. Verzeihen Sie meine Ausführlichkeit, es war mir aber ein Bedürfnis, mich auszusprechen über ein solches Werk, das so viel gibt, und ich glaube auch, einem Künstler von Gottes Gnaden kann es nach Befinden lieber sein, von einem Kunstgenossen eine sachverständige Zustimmung zu erfahren, als nur die allgemeinen Lobsprüche zu vernehmen, die ihm im wesentlichen nichts weiter bieten können. Besten Dank also, lieber Herr Strauß, daß ich mich wieder einmal an neuer Musik so erfreuen konnte.⁸

Obwohl dieser Brief relativ bekannt und in Roeders Biographie zugänglich ist, soll sein Zusammenhang nicht gestört werden und deshalb wird er hier fast vollständig wiedergegeben.

Der Brief über Hans Bronsarts *Bella Napoli* ist dagegen ganz unbekannt. Trotz seiner Länge ist es deswegen reizvoll, wenigstens die Besprechung des Werkes komplett wiederzugeben:

Deine ‚bella Napoli‘ habe ich nun auch in der Partitur durchstudirt und muss vor allem sagen, dass es der ganzen Anlage nach jedenfalls als etwas durchaus Originelles erscheinen, und da Du bei den Darstellungsmitteln keineswegs gespart und mit 6 Hörnern, 2 Tuben, der selten anzutreffenden Bass-Clarinetten und Tamtam auch über meine ‚Ausgaben‘, wie ich Sie mir jetzt erlaube, hinausgehst, wol auch durch bedeutenden Farbenreichtum bestechen wird[.] Bevor ich mich nun aber ans specielle Lobpreisen mache, will ich doch auch die Bedenken äussern, die mir aufgestossen sind und deren gibt es, nachdem ich eine kleine Tabelle zusammengestellt, wie ich sehe, doch eine ganze Anzahl. Freilich hoffe ich nun sehr, dass Du das nachfolgende nicht übel nehmen, erwarte vielmehr auch, dass Du mich über vieles beruhigen und aufklären wirst; denn schliesslich willst Du doch meine

⁸Brief an Richard Strauss, Dresden, 3.5.1896, in: Erich Roeder, *Felix Draeseke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters*, Bd. 2, Berlin 1937, S. 307–310.

offne Meinung über das Werk haben und ich, nachdem es mir, der ich darin nicht sehr geübt bin, eine ganz schöne Zeit gekostet hat durch diesen Notenwald zu dringen (nebenbei sind die unendlich kleinen, eng gedrängten, wenn auch sehr zierlich und deutlich geschriebne[n] Partiturnötchen zu Zeiten eine rechte Augenanstrengung!), möchte mich denn doch auch etwas ausgeben und meine kritische Weisheit, die nach Lohengrin ‚Einfalt ist‘ leuchten lassen. Das erste Bedenken betrifft die ganz ungewöhnliche Länge der Tonbilderfolge, die ich auf etwa nahezu zwei Stunden taxire, was also eine absolute Riesensuite bedeuten würde. Wie ich befürchte wird diese sehr grosse Ausdehnung für viele Dirigenten einen billigen Vorwand abgeben, von einer Aufführung abzusehn. Ein zweites betrifft den Text und hier hauptsächlich die Toledoscenen. ‚Münchener Hofbräu‘, [,]neuste Journale, wohlriechende Seifen‘ in Musik zu setzen, hätte ich mich nicht entschliessen können, und zwar so wie es hier geschieht, nur als getreue Widerspiegelung des Geschauten und Erlebten auch nicht in einer komischen Oper. Wenigstens wäre es mir nicht denkbar erschienen diesen Bildern einen so sehr grossen Raum zu gewähren, was sich übrigens bei einer Oper wegen der dramatischen Anforderungen, die alles zu lange Verweilen bei einem Bilde ausschliessen, vielleicht von selber verboten hätte. Aber bei alledem hätte eine scenischrealistische Darstellung mir in dieser Hinsicht vieles zudecken können, was bei einer rein concertmässigen Aufführung sich als grosses Hemmniss erweisen müsste. Denn man hätte doch die ganze farbige, schreiende Prosa in effigie gesehen, während man sich im Concert die befrackten langweiligen Sänger als neapolitanischen Strassenpöbel erst denken, – in denselben umdenken muss, wozu ein gutes Teil Phantasie gehört. Dies ist aber meine philiströse Ansicht, die von der Gegenwart höchst wahrscheinlich als antediluvianischunmodern bezeichnet werden wird. Denn vielleicht kann eben diesen StrassenRealistik den Modernen so gefallen, dass sie für das ganze Werk Stimmung macht und ihm zum Siege verhilft; und dies sollte mich sehr freuen. Ein drittes betrifft die Anforderungen an die Stimmen und auch hie und da an die Instrumente. Meiner Ansicht nach wird das ganze eine ungewöhnlich schwierige Aufgabe für Orchester und Sänger. Was die Chorsänger betrifft hast Du ihnen eine Vertrautheit mit Enharmonik zugetraut, die sie meiner Ansicht nicht besitzen und hie und da Folgen zu singen gegeben, die ich nie gewagt hätte hinzuschreiben. So z. B. gleich Seite 3 der Partitur Tact II. III, wo statt dem plötzlichen Fisdur Ges viel leichter zu singen wäre da nach zwei Vierteln ja schon wieder der Esdur Accord auftritt. In den Toledoscenen geht es manchmal modulatorisch etwas sehr schnell

vorwärts und werden hier, wie an andern Stellen die Stimmen ziemlich andauernd in anstrengender Höhe festgehalten. (z. B. S. 40–41, 99–100, 103 drei b!) Ferner verstehe ich nicht recht warum Beppo in der Mezzosopranlage Falsett und so andauernd lange Zeit singen soll; hast Du denn ähnliches in Neapel gehört? ich entsinne mich derartiger Eindrücke durchaus nicht. Mein eigentliches Bedenken bezieht sich aber mehr auf die Wiedergabe dieser Partie in deutschen Concertsälen, da ich eine leise Befürchtung habe, man könne die ganze Sache komisch finden, – aber nicht blos in der Bedeutung, wie dies erwünscht und durch den Text motivirt wäre; vorausgesetzt bei alledem dass ein Sänger zur Stelle wäre, dem Du die Partie sorglos anvertrauen könntest. Aber ob solche in Deutschland leicht zu finden sind? Mir scheint es zweifelhaft! – Den Instrumenten wird colossal viel an schneller Beweglichkeit zugemutet. Die Clarinetten können auch heute noch nicht gut in Tonarten mit viel Vorzeichnungen sich bewegen die Stellen auf S. 73 halte ich für fast unausführbar. Aufgefallen sind mir ferner Melodieblasende Trompeten die Du noch 1885, als die Gudrun aufgeführt wurde, ich an einer Stelle einmal mir ein solches Verfahren erlaubt hatte, im Verein mit Herner als unstatthaft bezeichnetest. Ebenso sehr tiefe Tubatöne, die ich bisher nur bei der Militärmusik gefunden habe, da die im gewöhnlichen Orchester gebräuchliche im Contra [Tonbuchstabe fehlt] ihren tiefsten (nebenbei sehr schwer ansprechenden) Ton besitzt. Vielleicht hast Du aber gleich auf Militärtuben gerechnet. Ein paar Quartsextaccorde und der bekannte Sextvorhalt [Notenbeispiel] erinnern mich auch an frühere Zeiten; was die erstern betrifft bin ich zu sehr radicalen Anschauungen gelangt. – Nun aber genug mit dem Genörgel, da man bei dem Werke sich thatsächlich an so sehr vielem erfreuen kann. Vor allem an der Ehrlichkeit des Componisten, der einem nirgends Sand in die Augen streut, Mätzchen vormacht, mit nichtssagenden Phrasen und albernem Gethue hinhält, – sondern einen sichern Plan verfolgt, direct aufs Ziel los geht und den Zuhörer nicht in Ungewissheit lässt über das was er zu hören kriegt oder kriegen soll. Dies ist für mich aber das Wesentliche und wo ich dies finde, wird mir gleich von vorneherein wohl. Die notwendige Consequenz solchen planmässigen, zielbewussten Vorgehens wird gewöhnlich gefunden werden, und zeigt sich auch hier in der klaren Wiedergabe der Darstellungsobjecte. Es kommt alles mit grosser Deutlichkeit zur Anschauung und das Publicum braucht nur ein Textbuch, aber nicht dicke Programmbücher in die Hand zu nehmen, um dann auf der falschen Seite nachzulesen und sich Belehrung zu verschaffen über das was es nicht begriffen hat. Die Partitur liest

sich stellenweise nicht gerade leicht (bei sehr bewegten Stellen des Streichorchesters, und noch mehr der Holzbläser) aber zu verstehen wird alles sehr leicht sein wenn eine gute Aufführung gewährleistet ist. Die Tonsprache erscheint mir an vielen Stellen ganz überraschend modern und kühn (besonders im Toledo, – aber auch bei dem Intermezzo der Armen und dem Vesuvausbruch) die Instrumentation wird zu Zeiten sehr grossen Glanz entfalten, was bei einer Verherrlichung von Neapel auch unbedingt erforderlich ist; andererseits berührt mich aber sehr sympathisch ein grosser Farbenunterschied; zu Zeiten werden mit ganz einfachen kleinen Mitteln reizende Wirkungen erreicht, es ist überall für Abwechslung gesorgt, und – was mich besonders freut, auch bei den ff. Da wird nicht immer die ganze Partitur vollgeschrieben, manchmal genügen Trompeten allein, manchmal Posaunen etc. Ferner hat mir vortrefflich gefallen zu sehn wie viel durch thematische Kunst, durch Zusammenhalten gewisser Textgruppen mit Hilfe eines einzigen Themas erreicht und dadurch die in vorliegendem Falle recht naheliegende Gefahr der Formlosigkeit verscheucht worden ist. – Die Stelle wo die Armen auftreten kann ganz rührend wirken, der basso continuo ist vortrefflich behandelt. Sehr interessant war mir (wegen des erst jüngst im ‚Thuner See‘ verübten Gewitters) der Vesuvausbruch. Er ist höchst imposant gestaltet und kann einer sehr überzeugend deutlichen Wirkung wol gewiss sein. Grade hier fehlen mir ein paar stralende Beckenschläge [Notenbeispiel] die den Feuerschein so schön darstellen würden, denn es ist doch nicht blos Dampf und Asche was da herauskommt. Am Schluss der Abschied, kann, wenn er schön gestaltet wird, schon ein paar Thränen hervorlocken; man sieht, wie ungerne der Sänger Abschied nimmt. Insbesondere die letzten Tacte und den letzten verzögerten Schlussaccord finde ich sehr schön. – Also: bravo bravissimo und in dieser Farbe noch einiges mehr! Mögest Du vor allem eine recht gelungene Aufführung erleben.⁹

Persönliche Freundschaften und Kontakte

Einen großen Bereich nehmen die Briefe ein, die Freundschaften zu anderen Musikern und Musikfreunden dokumentieren. Darunter die sehr herzliche Freundschaft mit dem leider früh verstorbenen Peter Cornelius, die von der Jugend bis in die letzten Lebensjahre währende Freundschaft mit Hans Bronsart genauso wie mit Adolf Stern oder die von Höhen und Tiefen geprägte Freundschaft mit Hans von Bülow. Briefe an in der Nähe leben-

⁹Brief an Hans Bronsart von Schellendorf, Dresden, 25.6.1903 (Berlin, SPK, Mus. ep. 88).

den Freunde wie Fritz Weiss oder Jean Louis Nicodé sind naturgemäß weit weniger inhaltsreich als die an Freunde in der Ferne.

Leider liegen die Briefe an (und vielleicht auch von) Adolf Stern und Adolf Ruthardt nicht im Original vor und sind nur aus den Zitaten in Roeders Draeseke-Biographie bekannt. Briefe an weitere Dresdner Freunde, z. B. Eduard Ginsberg oder Bertrand Roth sind überhaupt nicht bekannt. Mit Theodor Röhmeyer verband Draeseke weniger eine persönliche Freundschaft, die häufigeren persönlichen Kontakt voraussetzt, als eine Freundschaft aufgrund von Sympathie und ähnlichen Interessen.

Von den Freundesbriefen sollen hier nur die beiden, sich auf dieselbe Begebenheit beziehenden und das freundschaftliche Verhältnis zwischen Draeseke und Cornelius so sympathisch dokumentierenden Briefe von Cornelius angeführt werden.

Hier wurd' ich gestern, Samstag abend, also selbst in der tiefsten Feiertagszurückgezogenheit, wo ich endlich mich einmal dazu sammle, um ein paar Briefe zu schreiben – dennoch gestört. Von Felix Dräseke. Du kennst ihn ja dem Namen nach. Er hat sich im Lauf dieses Jahres zweimal längere Zeit hier aufgehalten, um noch bei Bülow Klavierstudien zu machen. Er lebte bisher jahrelang als Klavierlehrer in Lausanne und möchte durch Vermehrung seiner Virtuosität das moralische Recht erwerben, seine Stunden für 5 Franc zu geben, um dann auch an Verheiratung zu denken, da ihm einiges Vermögen zu Gebote steht. Er ist einer der Versprengten der Weimarischen Schule. Doch Du weißt ja, er schrieb damals über meinen Barbier und ist jetzt neben Heinrich Porges der einzige Musiker, welcher etwas, ja viel von meinem Cid hält. Wir bilden in vielen Stücken eine Gruppe zusammen oder Rotte, wie die Soldaten sagen, da wir eigentlich die beiden verschiedensten Zukunftsmusiker waren – während wir wiederum beide noch zuletzt in Meiningen eigentlich wieder am besten aufgenommen waren. – Der kommt nun meist alle paar Tage abends gegen neun uns bleibt dann bis 11 Uhr. So fand er sich an meinem Geburtstag ein, ungeladen, wie er sagte, das er einzig bei mir tun möge, und überraschte mich und meine Frau bei einer kleinen Bowle von zwei Flaschen Rüdesheimer und Mainweinessenz, welche wir eben anbrechen wollten. Es wurde ihm zu Ehren noch eine Flasche Champagner hinzugegossen, den wir von Frau Heß (Henkell!) zum Geschenk haben, und das machte dann wirklich ein vortreffliches Getränk, von welchem Dräseke ganz bespitzt gegen 1 Uhr heimwandelte. – Jetzt wird er uns

bald wieder verlassen. Er gedenkt eine größere Reise zu machen: Paris, Spanien, Italien.¹⁰

Herzlichen Glückwunsch zum Beethovenjahr! Mögen alle guten Sterne über der Vollendung Deiner Sinfonie in klassischer Form schweben! Das halte ich für einen notwendigen und richtigen Durchgangspunkt für Dich, mit welchem Du in Deine – zweite Periode treten kannst.

Seit Deinem Weggehen habe ich eine Reihe von motettenhaften Männerchören komponiert, auch manches an der Gunlöd weiter gearbeitet, so daß mir doch schon nach und nach der erste Akt in allen seinen Hauptmomenten klingend vor der Seele schwebt, auch schon manches auf dem Papier steht. Wenn jetzt, wie ich hoffe, sich endlich die Gärung in meinen Verhältnissen, die seit August andauerte, damit schließt, daß ein Hierbleiben mit gebesserten Finanzen, etwa eine Gehaltsvermehrung von 1200 auf 1800 Gulden daraus wird, so denke ich auch wieder nachhaltiger ans Komponieren zu kommen. Werden wir Deinen Frithjof in Weimar erleben? So ganz wohl zu Mut ist mir dabei doch nicht, ich glaube doch, daß in der Sache manches harmonisch und rhythmisch zu gewaltsam ist, zu sehr auf der Spitze steht, eine zu unablässige Spannung unterhält (oder soll ich noch andre Wendungen für meine Grobheiten suchen?). Mir wär' es lieber, es käme dort etwas, das Du auch zu dieser Gelegenheit schriebst, und was schon mehr das Gepräge Deiner zweiten Periode trägt. Verzeihe meine Zweifel, räche Dich an mir, wirf meinen Brief zum Fenster hinaus, zeichne eine Karikatur von mir – aber schick' mir sie dann, ich habe eine große Liebhaberei an solchen Dingen. Der kleine Altschul aus Prag, von dem ich merkwürdigerweise ewig nicht glauben kann, daß er gestorben ist, immer denke, er taucht noch einmal wieder auf – hat in Wien so ein paar Federkarikaturen von mir gemacht, die hübsch, allerliebste waren. Wir dachten Deiner so lebhaft am Weihnachtsabend, wo Du voriges Jahr so uneingeladen, so a tempo, so göttlich verdrießlich und in Deinen religiösen Gefühlen verletzt zu uns kamst! Diesmal blieben wir allein, und so eigentlich einen rechten Freund haben wir nicht mehr, seit Du fort bist. Was waren das noch für Zeiten, Bülow noch hier, alles noch im schattenhaften Herannahen, was jetzt Wirklichkeit geworden. Von ihm hörst Du natürlich auch nichts. Bist Du etwa mit Tausig bei dessen Schweizerzug zusammengekommen? Oder mit Wagner, wohl auch schwerlich. Nun, geh' es wie es gehe, zu Himmelfahrt sehen wir uns ja in Weimar. Wenn denn auch die Götter kein Zusammenleben

¹⁰Peter Cornelius an Reinhold Köhler, Weihnachten 1868, in: Peter Cornelius, *Ausgewählte Briefe*, hrsg. von Carl Maria Cornelius, Bd. 2, Leipzig 1905, S. 580 ff.

gönnen, doch alle paar Jahre einmal ein längeres Wiedersehen, das wird uns doch vergönnt sein. Je mehr wir in die Tantiemen hineinwachsen! – Lebt das Gefühl noch in Dir fort, welches Dir die petite histoire eingegeben? oder nicht, oder wird bald eine grand histoire, eine Verlobung draus?

Von Stern, von Riedel habe ich Briefe. Porges und Familie ist wohl, grüßen Dich von Herzen, Bei Bärmanns ist der Schwiegervater im Sterben (am Kochelsee), das macht ihnen sehr trübe Tage. Schreib ein Wort und sei herzlich umarmt von

Deinem Peter.¹¹

Positive Folgen der Eheschließung

Die Heirat am 16. Mai 1894 bedeutet einen Wendepunkt in Draesekes Leben, in dem zu diesem Zeitpunkt Misserfolge und persönliche Trostlosigkeit Überhand zu nehmen schienen. Die wichtigste positive Veränderung ist ohne Zweifel die Erneuerung der Schaffensfreude, die zum einen durch die nun angenehme häusliche Umgebung und vor allem durch die verständige Anteilnahme am Kompositionsprozess durch die musikalisch ausgezeichnet gebildete Ehefrau bewirkt wurde. Wie Draeseke selbst an Segnitz schreibt, wäre der *Christus*, sein bedeutendstes und größtes Werk, ohne die Heirat nie entstanden.

Aber es grauste mir lange vor der grossen Arbeit, die ich in meinem öden Jungesellenleben wol nicht geleistet hätte, und die unternommen und bis zum Ende geführt zu haben, ich im wesentlichen meiner lieben Frau verdanke. Als Sie Ostern 1895 in die Kirche gegangen war hatte ich den Text des letzten (9ten) Oratorienteils, der mit der Auferstehung beginnt, aufs Clavier gelegt und den Chor der Grabeswächter geschrieben. Meine Frau bat mich gleich in dieser Weise fortzufahren und so war bis Himmelfahrt der Teil, soweit ich ihn vorläufig fertig stellen wollte (mit Ausschluss der Himmelfahrt und des grossen SchlussChores), vollendet worden.¹²

Auch die A-cappella-Messe wäre vielleicht nicht entstanden, wenn nicht die verständige Zustimmung im häuslichen Kreis die Zweifel an der Gestaltung beseitigt hätte.

¹¹Peter Cornelius an Felix Draeseke, München, 3.1.1870, in: Cornelius, *Ausgewählte Briefe* (wie Anm. 10), S. 619 f.

¹²Brief an Eugen Segnitz, Dresden, 4.2.1903 (Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. t911).

Hierauf kamen massenhafte Unterbrechungen und auch noch ganz plötzlich Compositionstrieb, die ich schon erstorben wähnte. Versuchsweise begann ich ein Kyrie à capella und da es meinen Damen ausnehmend gefiel, ist jetzt schon mehr als die halbe Messe fertig geworden. Sehr modern und trotzdem sehr wohlklingend; ich sehe, dass es geht und man nicht wie einer meiner Schüler, der übrigens begabt ist, in einem unerlaubten Verhältniss mit der kleinen Secunde zu leben braucht.¹³

Ueber die Genesis meiner Messe kann ich Ihnen nur berichten, dass das Werk eigentlich ohne Plan und versuchsweise entstanden ist. [...] 1908 überkam mich aber im Herbst wieder der Trieb zu componiren, und um nicht zu viel Noten schreiben zu müssen versuchte ich ein Kyrie a capella, das ich meiner Frau und Schwägerin, zwei Damen von wirklich feinem Kunstgeschmack vorspielte, und da sie beide höchst einverstanden waren, auch Dr. Stephani in Eisleben das Kyrie, Chordirector Klanert in Halle und Merseburg das Agnus aufführte, füllte ich den Rahmen der Messe mit den andern Sätzen, sodass sie nach drei Monaten vollendet war.¹⁴

Auch in gesellschaftlicher Hinsicht bot der neue Hausstand eine Verbesserung. Es war nun möglich, Freunde in angemessenem Rahmen zu empfangen, was besonders mit den befreundeten Ehepaaren Stern, Ginsberg und Nicodé genossen wurde.

Da wir Sie jetzt wieder hier glauben, und annehmen dass auch Dr. Ginsberg noch hier sein wird, möchten wir gern unsern Plan verwirklichen und Sie bitten uns Ihre Gegenwart zu gewähren Sonnabend den 19ten Abends um halb 8Uhr, natürlich mit Ihrer verehrten Frau Gemalin. Es wäre aber sehr freundlich wenn Sie mir möglichst rasch Antwort gäben, damit ich rechtzeitig an Prof. Stern und Dr. Ginsberg schreiben kann.¹⁵

Außerdem wurden nun die sogenannten ‚Jours‘ organisiert, hausmusikalische Empfänge, die während der Wintersaison jeden ersten Sonntag im Monat stattfanden und von meist etwa 20 bis gelegentlich über 40 Gästen gerne besucht wurden. Für Draeseke, der in Dresden als Komponist und Konservatoriumslehrer gut bekannt war, war dies eine Möglichkeit, lebendigen Kon-

¹³Brief an Hans Bronsart von Schellendorf, Dresden, 30.12.1908 (Berlin, SPK, Mus. ep. 115).

¹⁴Brief an Eugen Segnitz, Dresden, Sommer 1910 (Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. t825).

¹⁵Brief an Jean Louis Nicodé, Dresden, 5.6.1896 (Dresden, SLUB, App. 1375, 228).

takt zu Musikern und Musikinteressierten zu halten: „Unser erster jour war recht belebt (47 Personen) und verlief sehr gemütlich. Die Leute kommen immer so gern zu Frida, was sehr begreiflich erscheint.“¹⁶

Schließlich konnten seine Frau und auch seine Schwägerin ihn in den vielen Konzerten, zu denen er wegen seiner Bekanntheit in Dresden eingeladen wurde, die er aber mit zunehmendem Alter aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr besuchen wollte, vertreten und so seinem Interesse am Musikleben seiner Umgebung Ausdruck verleihen: „Hier hat die Konzertflut begonnen und mein Fritzle, das an meiner Statt immer, wo es nötig ist, hingeht, jammert schon jetzt und bliebe lieber zu Hause.“¹⁷

Politische Ereignisse

Außer musikalischen Themen kommen – vor allem in den späteren Briefen – auch Ereignisse und Strömungen der Zeit zur Sprache. Besonders die sich schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts zuspitzende politische Situation, die mehrfach kurz vor einem Kriegsausbruch stand, bedrückte ihn.

Furchtbar genug hat das eben verlaufene geendigt, man konnte wirklich an den bevorstehenden Weltuntergang glauben und schlecht genug sind die Menschen geworden, wenn ich auch nur an die Presse und ihre seit Jahren andauernde verlogne Hetze gegen unser Vaterland denke. Und dass der Hauptanstifter der Sohn unseres guten, allgemein geliebten Prinzen Albert ist, ein Coburger, das wurmt mich noch ganz besonders.¹⁸

Gemeint ist die Krise, die durch die Annexion Bosniens und Herzegowinas durch Österreich-Ungarn am 5.10.1908 begonnen hatte. Ferdinand von Sachsen-Coburg-Kohary, der Großneffe des Herzogs Ernst I. von Coburg-Gotha sowie ein Großcousin von Prinz Albert, des Ehemanns von Queen Victoria, hatte in diesem Zusammenhang Bulgarien vom Osmanischen Reich unabhängig erklärt und sich selbst als Ferdinand I. zum Zaren von Bulgarien ernannt. In dieser konfliktbeladenen Zeit machte schließlich Italien Anstalten, den ‚Dreibund‘ (mit dem Deutschen Reich und Österreich-Ungarn) zu verlassen und sich der ‚Triple-Entente‘ (England, Frankreich und Russland) anzunähern. Dadurch fühlte sich das Deutsche Reich unter Kaiser Wilhelm II. zunehmend von feindlichen Mächten ‚eingekreist‘.

¹⁶Brief an seine Schwester Clara Hohnbaum, 22.10.1911 (Neustadt, Sammlung Ebert).

¹⁷Brief an Clara Hohnbaum, Dresden, 17.10.1906 (Neustadt, Sammlung Ebert).

¹⁸Brief an Hans Bronsart von Schellendorf, 31.12.1908 (Berlin, SPK, Mus. ep. 115).

Dazu kamen aber auch sehr konkrete Kontakte mit politischen Ereignissen, wie den Straßendemonstrationen der Sozialisten am Jahreswechsel 1905/06 in Dresden, die in Zusammenhang mit dem ‚Roten Sonntag‘ (22.1.1906) standen, und vor denen man sich zu hüten versuchte, indem man an Silvester nicht das Haus verließ.

Heut am Sylvester mag ich gar nicht ausgehen, da die Sozialisten wieder Straßendemonstrationen machen wollen und unsere liebe Schwägerin deshalb uns auch nicht besuchen, sondern zu Hause bleiben wird. Aber ich hoffe, es werde nicht zu schlimm enden, wogegen für den 22-ten allerdings ernsteres [sic!] in ganz Deutschland bevorzusteht scheint.¹⁹

Aber auch ein unpolitisches Ereignis von deutschlandweitem Aufsehen findet seinen Reflex in einem Brief.

Da kriege ich gestern Abend nun die entsetzlichen Details von der Wittener Explosion zu lesen und habe natürlich gleich hingeschrieben, um zu erfahren wie unsere Lieben sich befinden. Die Fabrik stand zwischen Annen und Witten und mag immerhin ihre 20 Minuten weit oder noch weiter von Br.'s Haus gelegen sein. Hoffentlich sind sie alle zu Hause und niemand in der Nähe des Unglücksortes gewesen.²⁰

Die ‚Wittener Explosion‘ ist die Explosion der Roburit-Fabrik in Witten-Annen. Dort war es am 28.11.1906 abends im Zusammenhang mit der Produktion von einem als sicher geltenden Sprengstoff für den Bergbau zu einem Feuer mit anschließender, verheerender Explosion gekommen. Berichte über das Unglück wurden in den Zeitungen in ganz Deutschland verbreitet. Da Draesekes Schwester Else Brandstätter mit ihrem Mann in Witten wohnte, war die Sorge um deren Wohlergehen groß.

Mit Marie von Bülow führte Draeseke einen intensiven Briefwechsel, in dem er sie bei der Herausgabe von Bülows Schriften und Briefen unterstützte. Er half bei der Auswahl und Kürzung von Aufsätzen und erläuterte Zusammenhänge. Seine Briefe, die er von Bülow erhalten hatte, stellte er zur Verfügung, nicht ohne in Rücksicht auf noch lebende Personen manche Auslassungen anzuregen. Auch mit Marie Lipsius korrespondierte er wegen Briefen für die Publikationen *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten* und *Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg. Bilder und Briefe aus dem*

¹⁹Brief an die Schwägerin Auguste Draeseke, 31.12.1905 (Neustadt, Sammlung Ebert).

²⁰Brief an Clara Hohnbaum, 30.11.1906 (Neustadt, Sammlung Ebert).

Leben der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. In dem zitierten Brief finden sich Überlegungen zu Kürzungen und Vorschläge zur Überleitung wie auch Auseinandersetzung mit dem Inhalt der Artikel – einschließlich einer Begründung, die einen Einblick in Draesekes Maßstäbe gibt.

Den Artikel über C. v. Holten ganz zu streichen, glaube ich nicht empfohlen zu haben; der eine, hauptsächlich lobende Teil erschien mir sehr des Abdrucks wert; doch weiss ich wirklich nicht mehr ganz genau, was ich Ihnen hierüber geschrieben. Das Loh-Concert ist ganz nach meinem Geschmacke zusammengestrichen, wollen Sie den Mazeppa nicht allein besprechen, könnten Sie den kurzen Satz über Berlioz Overture und die Bemerkungen über die Préludes so einleiten: Nach einer Solistenleistung begann sichtbar bewegt etc. Dann Blaustift Strich bis zu „Eine gewisse Befangenheit – – – Geltung behalten müssen“^[4]. Hier auf gleich ‚Mazeppa[?] etc. – Was Truhns Compositionen betrifft so weiss ich dass Bülow eine sehr grosse, aber kaum von andren geteilte, Meinung von ihnen besass. Das NotenCitat kann mir durchaus nicht imponiren, denn als Erfindung bietet es zu wenig, um Anspruch auf Bedeutung zu haben, und harmonisch gibt es nichts was nicht in jeder einigermassen interessanten neuern Composition ebensogut oder weit geistreicher zu finden wäre. Da ich selbst dies Gedicht componirt und ohne irgend eine Schwierigkeit in eine grosse Form gezwungen habe, imponirt mir auch nicht, dass Herr Truhn verschiedene Sätze, ja sogar das Recitativ nötig hat, um mit dem keineswegs langen Texte fertig zu werden. Ob die sehr ausführliche Besprechung heute noch interessiren wird? Der Name des Componisten ist ziemlich verschollen. So möchte ich Ihren Strichen, was Truhns sämmtliche Compositionen betrifft, beistimmen mit Ausnahme des einen von Seite 11 unten und auf 12, weil hier interessante musicalische Einzelheiten enthalten sind. ‚Der Tag in Russland‘ war meiner Ansicht, wie alles was Dorn gemacht, ein impotentes Werk. Hierin unterschied ich mich nicht nur von Bülow sondern so ziemlich von allen Anhängern der Zukunftsmusik, Liszt eingeschlossen, indem diese von interessanten, raffinirten, nach Befinden unnatürlichen und gewaltsamen Einzelheiten sich gefangen nehmen liessen, während für mich immer die Hauptfrage war ‚Enthält das Werk so viel Kraft, um leben zu können?‘^{[?] Der Artikel ist sehr hübsch, die ausführliche Beschreibung der Einzelnummern hat aber keinen Sinn mehr. So habe ich mit Rothstift einen grossen Strich angedeutet.²¹}

²¹Brief an Marie von Bülow, 20.4.1896 (Berlin, SPK, Mus. ep. 127).

Mehr als ein Appetithappen konnte dieser kurze Einblick in die Welt der Briefe Felix Draesekes nicht werden. Eine wirklich detaillierte wissenschaftliche Aufarbeitung wäre zu Beginn der Arbeiten an der Edition der Briefe ein Ding der Unmöglichkeit gewesen. Schon hier hätte an vielen Stellen nun eigentlich noch eine weiterführende Recherche den Hintergrund von Aussagen in den Briefen konsolidieren sollen. Da dies in vielen Punkten erst im Laufe der Kommentierung der Briefe möglich sein kann, wurde versucht, die Auswahl so zu treffen, dass eine Hintergrundrecherche nicht benötigt wird, oder ihr Fehlen zumindest das Verständnis des Inhalts nicht beeinträchtigt.

Die fertige Edition der Briefe wird hoffentlich mindestens alles das erfüllen, was sich an brieflichem Inhalt und wissenschaftlicher Aufarbeitung im vorliegenden Beitrag in Aussicht stellt.

MAREN GOLTZ

„Man wird Deiner Musik von sachverständiger Seite stets den gebührenden Respekt entgegenbringen, aber auf besondere Sympathie darfst Du nirgends rechnen“¹ – Hans von Bülow's skeptisches Engagement für Felix Draeseke. Ursachen und Rezeption

Lediglich als „Analogomena“² könnten seine Werke innerhalb größerer Zeitabläufe gelten, mithin als zeittypische, jedoch nicht zwangsläufig als herausragende Werke. Dieses Wort stammt wie die in der Überschrift zitierte Passage aus der umfassendsten, präzisesten und zugleich abschließenden Kritik Hans von Bülow's in Sachen Felix Draeseke, adressiert an den Komponisten nach 36 Jahren Bekanntschaft. Es ist die Sicht des Stardirigenten und Pianisten europäischen Zuschnitts, der das musikalische Leben in der zweiten Jahrhunderthälfte wie kaum ein zweiter Interpret gestaltete und Richard Wagner sowie Johannes Brahms mit zum Durchbruch verhalf. Der fünf Jahre jüngere Komponist Draeseke, ebenfalls vom Weimarer Liszt-Kreis ausgehend in die Musikwelt gestartet, blieb hingegen zeitlebens ein Außenstehender, wenn auch seit 1892 mit den professoralen Würden des kleinen privaten Dresdner Konservatoriums versehen und dort tätig im Kreis verdienstvoller, aber eben nicht „wegweisender Künstler“.³

Der erste Draeseke-Biograph Erich Roeder⁴ überlas in seinem Eifer die Vielschichtigkeit von Bülow's Urteil ebenso wie dessen Motivation. Und auch wenn mehr als 20 Jahre nach Erscheinen von Heribert Schröder's Roeder-kritischem Aufsatz über Hans von Bülow und Felix Draeseke⁵ die Bülow-

¹Hans von Bülow, Brief vom 18. Oktober 1889 an Felix Draeseke, in: Hans von Bülow, *Briefe und Schriften*, hrsg. von Marie von Bülow, 8 Bde., Leipzig 1895–1908 (im Folgenden abgekürzt als *Bülow-Briefe*), Bd. VII, S. 269.

²Ebd.

³Felix Draeseke, *Musikgeschichtliche Vorlesungen*, hrsg. von Michael Heinemann und Maria Kietz (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 7), Leipzig 2007, S. 291.

⁴Erich Roeder, *Felix Draeseke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters*, Bd. 1, Dresden 1932, S. 245.

⁵Heribert Schröder u. a., „Ein Beitrag zur Kritik an Erich Roeders Draeseke-Bild“, in: *Draeseke und Liszt. Draesekes Liedschaffen. Tagungen 1987 und 1988 in Coburg*, hrsg.

Forschung um entscheidende Publikationen bereichert ist – so etwa Hans-Joachim Hinrichsens wegweisende Studie *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*⁶ (1999) sowie die Bülow-Biographien von Frithjof Haas⁷ (2002), von Wolf-Dieter Gewande⁸ (2004) und von Kenneth Birkin⁹ (2011) –, scheint man in dieser grundlegenden Frage noch nicht viel weiter. Anlass zu erneuten Fragestellungen zum Verhältnis von Bülow und Draeseke, zum Engagement des Pianisten und Dirigenten für den Komponisten sowie dessen Rezeptionsgeschichte boten nun die Analyse des von Hinrichsen tabellarisch präsentierten Bülowschen Musikaliennachlasses¹⁰ und seines Konzertrepertoires,¹¹ die neuerliche Lektüre der Korrespondenzen Draesekes mit Hans von Bülow bzw. Marie von Bülow, die Briefe beider Witwen sowie die Recherche nach den originalen Briefautographen.

Darüber, dass Bülow infolge seiner Initiativen für die ‚Zukunftsmusik‘ lange Zeit sozusagen ‚blind‘ war für die Bedeutung von Brahms,¹² besteht Einigkeit. Auch darüber, dass dieser nach der Bekanntschaft des ebenfalls von Richard Wagner begeisterten und für die Angelegenheiten der Neudeutschen streitlustigen jungen Felix Draeseke im Jahre 1853¹³ in den Kreis der Weimarer Studienkollegen um Peter Cornelius, Hans von Bronsart und Karl

von Helga Lühning und Helmut Loos (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 2), Bad Honnef 1988, S. 23–36.

⁶Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 46), Stuttgart 1999.

⁷Frithjof Haas, *Hans von Bülow. Leben und Wirken*, Wilhelmshaven 2002.

⁸Wolf-Dieter Gewande, *Hans von Bülow. Eine biographisch-dokumentarische Würdigung aus Anlass seines 175. Geburtstages* (Veröffentlichungen des Archivs ‚Deutsche Musikpflege‘ Bremen e. V. 8), Lilienthal 2004. Bei Gewande spielt Draeseke nur eine untergeordnete Rolle – nämlich als Adressat wesentlicher Informationen wie Evas Geburt und seines schlechten Gesundheitszustandes nach dem Umzug nach Hamburg. Immerhin bestätigen die sehr persönlichen Informationen die zeitweise enge Freundschaft zu Draeseke. Dazu ebd., S. 77 und 190.

⁹Kenneth Birkin, *Hans von Bülow. A Life for Music*, Cambridge 2011.

¹⁰Hinrichsen, *Musikalische Interpretation* (wie Anm. 6), S. 426–457.

¹¹Ebd., S. 458–515.

¹²Haas, *Hans von Bülow* (wie Anm. 7), S. 54.

¹³Schröder u. a., „Ein Beitrag zur Kritik an Erich Roeders Draeseke-Bild“ (wie Anm. 5), S. 24. In den *Lebenserinnerungen* betont Draeseke, dass Bülows Persönlichkeit um 1857 „die mächtigste Einwirkung“ auf ihn ausübte. Felix Draeseke, *Lebenserinnerungen*, hrsg. von Hermann Stephani, Xerokopie des Typoskripts, 4 Bde. in einem Bd., Marburg 1950, S. 8. Die *Lebenserinnerungen* umfassen die Zeiträume von 1855 bis 1862 sowie 1875 bis 1911.

Klindworth¹⁴ aufgenommen wurde. Dass es hingegen, wie Frithjof Haas betont, „eine Entwicklung von vielen Jahren“ brauchte, bis Bülow die Werke Liszts und seiner Schüler Raff, Bronsart und Draeseke „einer kritischen Beurteilung“ unterzog,¹⁵ stimmt bei genauer Betrachtung von Bülows Konzertrepertoire in dieser Pauschalität keineswegs. Trifft diese Äußerung auf Liszt in gewissem Maße zu,¹⁶ wären Bülows Repertoire¹⁷ und die vorhandenen Äußerungen dennoch einmal wert, in einer eigenen Untersuchung ins Verhältnis gesetzt zu werden. Darüber hinaus ist auch die Situation bei Bronsart wesentlich differenzierter zu betrachten. Immerhin spielte Bülow Bronsarts Klavierkonzert fis-Moll lediglich zwischen 1873 und 1880¹⁸ und sein Klaviertrio g-Moll zwischen 1873 und 1877.¹⁹ Ebenso ist bei Raff die Äußerung aus verschiedenen Gründen mit Fragezeichen zu versehen.²⁰

Nicht zutreffend ist sie jedoch für Felix Draeseke, den Haas übrigens fast ausschließlich als „problematisch“ bzw. „eigenwillig“²¹ einschätzt. Denn gepaart ist Bülows Interesse bzw. seine Anteilnahme an der Person²² von Anfang an mit Skepsis gegenüber dem Werk Felix Draesekes, auch und nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Kenntnis des musikalischen ‚Marktes‘. Im Abstand von über 20 Jahren gibt es drei bemerkenswerte Impulse von Bülows Draeseke-Rezeption: 1861, 1866/67 und 1888.

So betrieb Bülow im Umfeld der Weimarer Tonkünstlerversammlung Anfang August 1861 in jedem Fall ‚Propaganda‘ für Draeseke. Diese Zweite Tonkünstlerversammlung endete bekanntlich mit einem Eklat und mündete im 15-jährigen Schweizer Exil des Komponisten. Und es fällt nicht nur auf,

¹⁴Haas, *Hans von Bülow* (wie Anm. 7), S. 20.

¹⁵Ebd., S. 54.

¹⁶Felix Draeseke, Brief vom 10. Juni 1896 an Marie von Bülow, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (im Folgenden abgekürzt als SBPK Berlin), Mus. ep. F. Draeseke 130.

¹⁷Zu den Werken für Soloklavier: Hinrichsen, *Musikalische Interpretation* (wie Anm. 6), S. 468–471; zu den Werken für Klavier zu vier Händen bzw. für zwei Klaviere: ebd., S. 476; zur Kammermusik: ebd., S. 484; zu Orchesterwerken, Instrumentalkonzerten und Chorsymphonik: ebd., S. 498 f.

¹⁸Ebd., S. 478.

¹⁹Ebd., S. 482.

²⁰Zu Bülows Raff-Rezeption siehe weiter unten.

²¹Haas, *Hans von Bülow* (wie Anm. 7), S. 289.

²²Im Sommer 1860 arbeitete Bülow sogar an einem großen Orchesterwerk in f-Moll, das er Draeseke widmen wollte. Der Plan ging jedoch u. a. in den Korrekturen zu Wagners *Tristan* unter. Dazu Birkin, *Hans von Bülow* (wie Anm. 9), S. 127.

dass Bülow seine Werke bereits in dem Brief an Louis Köhler vom 21. August 1861²³ mit David d'Angers Kolossalbüsten vergleicht, sondern, dass sich in die Äußerungen Mitleid mit dem bereits Schwerhörigen mischt. Als er wenig später gegenüber Alexander Ritter von Draeseke als einem „Schlachtopfer“ spricht, hat er den Komponisten sogar bereits in die Schublade „Nebensachen“ abgetan, für die er „sehr streitesmüde“ sei.²⁴

Bekanntlich studierte Bülow im Winter 1866, wohl auch aus Dankbarkeit für einige in der Schweiz vermittelte Konzerte,²⁵ Walzer Draesekes²⁶ und führte das Fantasiestück in Walzerform As-Dur op. 3,2 im Februar und März 1867 in Lausanne auf.²⁷ Auch gegenüber Draeseke selbst nahm er zu keiner Zeit ein Blatt vor den Mund. So schrieb er an ihn, die Klavierwalzer in ihrer „unerbittlichen Consequenz“ seien für ihn selbst reizvoll, doch könne er bei anderen dafür kein Verständnis erwarten.²⁸

Bülow war es auch, der für die geplante Coburger Tonkünstlerversammlung Konzerte mit Werken von Wagner, Liszt, Berlioz, Draeseke, Cornelius und Goldmark vorschlug.²⁹ Er betrachtete es als „Cabinetsfrage“, Draeseke auf das Programm zu setzen; machte davon sogar seine Direktion abhängig.³⁰ Die ursprünglich für Draesekes Heimatstadt geplante Tonkünstlerversammlung konnte wegen des Krieges zwischen Preußen und Österreich nicht stattfinden und wurde, was Schröder nicht thematisiert, auf den Sommer des Folgejahres nach Meiningen verlegt.³¹ Unter dem Protektorat des seit knapp einem Jahr regierenden Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen veranstaltete der Allgemeine Deutsche Musikverein vom 20. bis zum 25. Au-

²³Abgedruckt bei: Schröder u. a., „Ein Beitrag zur Kritik an Erich Roeders Draeseke-Bild“ (wie Anm. 5), S. 28.

²⁴Hans von Bülow, Brief vom 19. September 1861 an Alexander Ritter, in: *Bülow-Briefe* (wie Anm. 1), Bd. III, S. 420 f.

²⁵Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 1 (wie Anm. 4), S. 174.

²⁶Haas, *Hans von Bülow* (wie Anm. 7), S. 64.

²⁷Hinrichsen, *Musikalische Interpretation* (wie Anm. 6), S. 465.

²⁸Haas, *Hans von Bülow* (wie Anm. 7), S. 289. Auf welche Quelle sich Haas bezieht, bleibt leider unklar.

²⁹Ebd., S. 167.

³⁰Hans von Bülow, Brief vom 8. Februar 1866 an Karl Gille, in: *Bülow-Briefe* (wie Anm. 1), Bd. IV, S. 85.

³¹Siehe zur Tonkünstler-Versammlung 1866/67: Goethe- und Schiller-Archiv, Literaturarchiv der Klassik Stiftung Weimar, S. 70/26 (1866–1867, 605 Blatt), S. 70/26a (1867, 2 Blatt, darunter ein Plakat zur Tonkünstler-Versammlung); Thüringisches Staatsarchiv Meiningen (im Folgenden abgekürzt als ThStAM), Hofmarschallamt 808.

gust 1867 ein Tonkünstlerfest in Meiningen. Unter Leitung von Leopold Damrosch (Breslau) fanden im Hoftheater zwei Orchesterkonzerte sowie ein Kammermusikkonzert statt. In Anwesenheit von Franz Liszt, Peter Cornelius, Emil Lundh, Karl Riedel, Eduard Reményi und Franz Brendel gelangten dort am 22. August 1867 eine Szene für Sopran und Tenor aus Draesekes *König Sigurd* und zwei Tage später die Klavierballade *Helges Treue* zur Ausführung. Der letztlich verhinderte Bülow erkundigte sich bei Draeseke nach dem Verlauf.³²

Wichtiger als die Verbindung des Interpreten zum Komponisten scheint für Bülow zu diesem Zeitpunkt längst die freundschaftliche Ebene gewesen zu sein, nennt er ihn doch später auch seinen „alten ‚Spiel‘kameraden“.³³ Denn was verband die Beiden neben ihrer anfänglichen Begeisterung für Richard Wagner, die über Jahre schmerzhaft zwischen Annäherung und Abgrenzung von ihrem Idol dominiert war? Die Vorliebe zweier gebildeter, sprachgewandter junger Leute für markige, d. h. „gepfefferte“³⁴ Reden dürfte einen gewichtigen gemeinsamen Nenner dargestellt haben. Außerdem waren beide Mitte der 1860er Jahre in keiner einfachen persönlichen Situation. Auch das verband sie zweifellos. Bülows Neujahrsgrüße für 1867 lauteten denn auch: „Einstweilen freundschaftlichen Gruß und besten Wunsch, daß 67 die Sünden von 66 gegen Dich ebenso reparire wie gegen mich – ‚quod erit expectandum‘. Jedenfalls wollen wir die Alten bleiben und zusammenhalten – nicht wahr?“³⁵ Auch im Oktober des folgenden Jahres 1867 beschwor Bülow geradezu die „entente cordiale und cérébrale“.³⁶ Noch 1868 wies die Freundschaft die vertraute Qualität auf, obwohl beide ihre politischen Ansichten vertauscht hatten.³⁷ Doch markiert dies wiederum nicht die Freundschaft des Interpreten mit dem Komponisten, denn die Zuneigung Bülows

³²Hans von Bülow, Brief vom 22. August 1867 an Felix Draeseke, in: *Bülow-Briefe* (wie Anm. 1), Bd. IV, S. 204.

³³Hans von Bülow, Brief vom 24. Dezember 1888 an seine Schwester Isidore von Bojanowski, in: ebd., Bd. VII, S. 236.

³⁴Felix Draeseke, Brief vom 15. März 1896 an Marie von Bülow, SBPK Berlin, Mus. ep. F. Draeseke 126.

³⁵Hans von Bülow, Brief vom 29. Dezember 1866 an Felix Draeseke, in: *Bülow-Briefe* (wie Anm. 1), Bd. IV, S. 167.

³⁶Hans von Bülow, Brief vom 2. Oktober 1867 an Felix Draeseke, in: ebd., S. 207.

³⁷Bülow schreibt: „Daß wir unsere politischen Ansichten vertauscht, d. h. daß der Eine die vorjährigen des Anderen angenommen, wird hoffentlich unsere entente cordiale und cérébrale nicht trüben.“ (Ebd.)

lag auf einer anderen Ebene. War ihm Draeseke doch in „melancholischen Freistunden“ während der Trennung von Cosima ein wichtiger Vertrauter.³⁸

Daran, dass Bülow von der bereits 1862 im Entstehen begriffenen *Sonata quasi Fantasia* op. 6 Kenntnis hatte, besteht selbstverständlich kein Zweifel. Zu fragen wäre aber, inwiefern er beispielsweise motivierend, inspirierend oder auch kritisierend an der Erarbeitung und Modifikation des in Anlehnung an Liszts h-Moll-Sonate zunächst einsätzig angelegten Werkes beteiligt war, die heute trotz ihrer Inhomogenität mit den Werken von Liszt und Julius Reubke fraglos zu den wichtigsten Klaviersonaten der Neudeutschen Schule zählt.³⁹ Auch die Details der substantiellen Umarbeitung, aus der das Werk durch die Aufnahme eines Intermezzos dreisätzig hervorging, liegen bislang im Dunkeln. Für sich spricht allerdings, dass Draeseke während seines Münchner Aufenthaltes 1868 bei Bülow „Klavierunterricht“ nahm.⁴⁰ Die 1869 im Druck erschienene, in jeder Hinsicht gewaltig dimensionierte Sonate aufführen wollte Bülow stattdessen nicht. Auch einen schriftlichen Kommentar sucht man, wie Roeder richtig feststellte,⁴¹ vergebens. Ebenso wie alle übrigen Werke Draesekes vermisst man die Sonate überdies sogar in Bülows Musikaliennachlass.⁴² Möglicherweise hing das Auseinanderstreben der beiden Jugendfreunde also u. a. auch mit der Entstehung oder gar Drucklegung der Klaviersonate zusammen.

Auch an der seltener werdenden und schließlich versiegenden Korrespondenz lässt sich das Auseinanderstreben ablesen. „Entzückt“ von Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, der Bülow dafür dankte, ihm „den Zugang zu dem erhabensten Kunsteindruck meines Lebens erschlossen“ zu haben,⁴³ sandte er 1872 ein druckfrisches Exemplar an Draeseke. Doch dies fand offenbar keinen Wiederhall mehr. Dass der Bruch von Draeseke ausging, wie Roeder dies 1932 darstellte,⁴⁴ ist zu bezweifeln. Vielmehr lä-

³⁸Hans von Bülow, Brief vom 6. August 1868 an Hans von Bronsart, in: ebd., S. 242.

³⁹Udo-Rainer Follert, „Vorwort zur Neuauflage der Sonate quasi Fantasia op. 6. von 1869“, in: *Felix Draeseke Webpages*, <http://www.draeseke.org/essays/sonata_op6.htm>, 29.6.2011.

⁴⁰Schröder u. a., „Ein Beitrag zur Kritik an Erich Roeders Draeseke-Bild“ (wie Anm. 5), S. 29 f.

⁴¹Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 1 (wie Anm. 4), S. 186.

⁴²Hinrichsen, *Musikalische Interpretation* (wie Anm. 6), S. 426–457.

⁴³Friedrich Nietzsche, Brief vom 20. Juli 1872 an Hans von Bülow, in: *Bülow-Briefe* (wie Anm. 1), Bd. IV, S. 551 f.

⁴⁴Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 1 (wie Anm. 4), S. 245.

ge es nahe, dass der erste Draeseke-Biograph durch eine solche Schilderung eventuell versuchte, seinen ‚Helden‘ zu stärken. Vor dem Hintergrund eines ‚aktiven Bruches‘ mit Bülow nimmt sich der ebenfalls von Roeder zitierte Brief an den Verleger Friedrich Kistner vom 11. März 1887 als Reaktion auf Bülows erneutes Interesse an einem seiner Werke sonderbar aus:

Die Bülow-Nachricht ist zu verblüffend, als daß ich sie bis jetzt glauben könnte. Freilich sehe ich nicht ein, warum ihm das Konzert, wofür er der rechte Mann scheint, nicht zusagen sollte. Aber 27 verflossene Jahre machen mißtrauisch.⁴⁵

Warum sollte Draeseke Bülow die „27 verflossene[n] Jahre“ vorwerfen, wenn er doch selbst den ‚Schlusstrich‘ gezogen hatte?

Mehrere Jahre nach Richard Wagners Tod, nachdem sich Bülow mit der Meininger Hofkapelle nochmals glänzend profiliert und als Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters inzwischen „unbegränzte Wahlfreiheit“⁴⁶ in der Auswahl seiner Stücke hatte, wurde er nochmals für Draeseke tätig. Laut einem von Roeder aufgefundenen Brief an den Verleger Kistner interessierte sich Bülow sogar bereits kurz nach deren Fertigstellung im Dezember 1886 für Draesekes Symphonie Nr. 3 C-Dur op. 40 mit dem Beinamen *Symphonia Tragica*.⁴⁷ Zehn Monate nach der Uraufführung durch den Widmungsträger Dresdner Hofkapelle unter Leitung von Franz von Schuch am 13. Februar 1888 in Dresden⁴⁸ dirigierte er das ihm „gewaltig imponierende“⁴⁹ Werk im Dezember in Berlin mit seinem Philharmonischen Orchester. Und dies geschah bekanntlich nicht ohne äußere Widerstände. Erneut be-

⁴⁵Felix Draeseke, Brief vom 11. März 1887 an Friedrich Kistner. Zit. nach: Erich Roeder, *Felix Draeseke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters*, Bd. 2, Berlin 1937, S. 219.

⁴⁶Hans von Bülow, Brief vom 2. November 1888 an Hermann Wolff, in: *Bülow-Briefe* (wie Anm. 1), Bd. VII, S. 220.

⁴⁷Felix Draeseke, Brief vom 11. März 1887 an Friedrich Kistner. Zit. nach: Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 2 (wie Anm. 45), S. 219.

⁴⁸Draeseke, *Lebenserinnerungen* (wie Anm. 13), S. 200f. Draeseke schreibt dort: „Schuch dirigierte sie mit entschiedenem Schwung. König Albert und Prinz Georg waren zugegen, und das Publikum, bei den ersten Sätzen zurückhaltend, nahm sie immerhin so gut auf, dass der im übrigen skeptische Rappoldi mir zum grossen Erfolge gratulierte. Stern [...] bezeugte mir in sehr herzlicher Weise seinen Enthusiasmus. Nach der ersten sehr warmen Begrüssung sagte er mir, dass er sich auf recht viel gefasst gemacht, so Grosses aber nicht erwartet habe.“

⁴⁹Hans von Bülow, Brief vom 29. März 1888 an Felix Draeseke, in: *Bülow-Briefe* (wie Anm. 1), Bd. VII, S. 191.

harrte Bülow auf der Aufführung eines Draeseke-Werkes, diesmal gegenüber dem Konzertagenten Wolff. Er drohte sogar schriftlich, daraus, ähnlich wie 20 Jahre zuvor gegenüber Carl Gille, eine ‚Kabinettsfrage‘ zu machen.⁵⁰ Bülow bemühte sich also nochmals um ein Werk des Jugendfreundes. Er selbst beurteilte dies relativ sachlich als einen „Gerechtigkeitsakt“, vergleichbar mit demjenigen gegenüber Hector Berlioz zehn Jahre zuvor.⁵¹ Nun habe er mit der *Symphonia Tragica* lediglich an Hans von Bronsarts Aufführung von Draesekes Oper *Gudrun* von 1884 angeknüpft. Die drei Aufführungen – im Rahmen der öffentlichen Generalprobe, des Konzertes sowie eines nachfolgenden ‚Volkskonzertes‘ – machten offenbar Furore und die Zeitungen berichteten laut Draeseke „in ganz hohen Tönen“ davon.⁵² Hans von Bülow bereitete dem Komponisten damit den möglicherweise größten Aufführungserfolg seines Lebens.⁵³ So denkwürdig immerhin, dass Otto Lessmann diese in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* 20 Jahre später, die Uraufführung ignorierend, glatt für die erste und einzige Aufführung hielt, was Draeseke zu einer wütenden Attacke auf den Musikkritiker veranlasste.⁵⁴

Doch Draeseke erwartete zuviel von diesen Tagen, schrieb er doch selbst: „Unendlich viel hatte ich von diesen drei Aufführungen erhofft.“⁵⁵ Hans von Bülow empfahl zwar Richard Strauss als Dirigent des Werkes auf dem Wiesbadener Musikfest⁵⁶ und riet ebenso Max Erdmannsdorfer⁵⁷ und François Servais⁵⁸ zu Aufführungen. Und sogar Hermann Wolff schlug er im April 1891 nochmals vor, Draesekes Dritte Symphonie in ein Programm aufzunehmen,⁵⁹ nicht ohne sich den Nachsatz zu sparen, „[...] wenn ihm ein be-

⁵⁰Hans von Bülow, Brief vom 2. November 1888 an Hermann Wolff, in: ebd., S. 220.

⁵¹Hans von Bülow, Brief vom 18. Dezember 1888 an Hans von Bronsart, in: ebd., S. 234.

⁵²Draeseke, *Lebenserinnerungen* (wie Anm. 13), S. 206.

⁵³Ebd., S. 205 f.

⁵⁴Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 2 (wie Anm. 45), S. 386. Roeder bezeichnet den Fauxpas in der *AMZ* vom 32. Februar 1902 als „Gedächtnisfehler“. Es ging darum, dass die *Symphonia Tragica* „[...] vor 10 Jahren von Bülow zum ersten Male aufgeführt und seither wohl kaum wieder auf einem Programm erschienen ist.“

⁵⁵Draeseke, *Lebenserinnerungen* (wie Anm. 13), S. 206.

⁵⁶Hans von Bülow, Brief vom 28. Februar 1889 an Eugen Spitzweg, in: *Bülow-Briefe* (wie Anm. 1), Bd. VII, S. 245. Darüber, dass die Bemühung nicht von Erfolg gekrönt war: Draeseke, *Lebenserinnerungen* (wie Anm. 13), S. 207 f.

⁵⁷Ebd., S. 205.

⁵⁸Ebd., S. 209.

⁵⁹Hans von Bülow, Brief vom 24. April 1891 an Hermann Wolff, in: *Bülow-Briefe* (wie Anm. 1), Bd. VII, S. 201.

sonderer Dienst damit geschähe [...].“ Doch wie sich herausstellte, blieben fast alle seine Bemühungen ohne Erfolg. Trotz bestem Willen, seine Machtposition zu gebrauchen, was eingedenk der „novitätenfeindlichen“ Berliner Abonnenten⁶⁰ durchaus mit einem Risiko behaftet war, konnte Hans von Bülow Draeseke's Erwartungen nicht entsprechen.⁶¹

An Draeseke's Schilderung der Aufführungsumstände wird im übrigen unverkennbar deutlich, wie sehr beide sich in persönlicher Hinsicht längst unwiederbringlich auseinandergelebt hatten. Zwar wohnten der Stardirigent und der komponierende Musiklehrer um die Aufführung im selben Berliner Hotel, nämlich im *Askantischen Hof* am Kurfürstendamm. Doch begegneten sie sich nicht, worüber Draeseke seinerseits nicht unglücklich gewesen zu sein scheint. Schreibt er doch in seinen *Lebenserinnerungen*: „Eigentlich war mir nicht ganz wohl bei dem Gedanken, mit ihm zusammenzutreffen, da er bekanntlich ziemlich unberechenbar in seinem Wesen und Benehmen war.“⁶²

Beider Perspektiven künstlerischer Tätigkeit vor dem Hintergrund eines musikalischen Marktes hatten sich voneinander entfernt. Dies offenbart sich u. a. in den Neujahrswünschen des gefeierten Stardirigenten an den Dresdener Konservatoriumsprofessor von 1888. An den „theuren, verehrten Freund“ schrieb er launig, wenn nicht gar spöttisch: „Du sprichst von einem Wendepunkt in Deinem Leben – Amen! 1889 möge Dir eine neue Ära bescheeren und ‚die Palme der Erfolglosigkeit‘ dein hirnvolltes Haupt nicht weiter umfächeln. Principes de 89! Feiern wir ‚la brise de la pastille‘.“⁶³ Mit der ‚Palmen‘-Metapher bezog sich Bülow auf ein zumindest von ihm früher einmal auf sich selbst gemünztes Bild. So erbat er nach der Meininger Tonkünstler-Versammlung einen Bericht Draeseke's und kommentierte dies mit den Worten, dies interessiere ihn mehr als der Durchfall seiner *Nirwana* op. 20. Wörtlich

⁶⁰Hans von Bülow, Brief vom 29. März 1888 an Felix Draeseke, in: ebd., S. 191.

⁶¹Hans von Bülow, Brief vom 9. Dezember 1888 an Marie von Bülow, in: ebd., S. 231 f. Darin schrieb er: „Öffentliche Probe vorüber. Respiro. Gottlob, daß ich noch nicht feige geworden. Chi non risica, non rosica – das sehr originelle Wagstück wird nicht mißlingen. Wer Macht hat, gebrauche sie! Gott scheint mit mir. Alles, was ich mache, macht Effekt. Nur nicht stets im alten Geleise. Dr[aeseke] findet eine enthusiastische Minorität.“

⁶²Draeseke, *Lebenserinnerungen* (wie Anm. 13), S. 205. Das Zitat beinhaltet nicht dessen Modifikation durch Josef Lederer.

⁶³Hans von Bülow, Brief vom 15. Dezember 1888 an Felix Draeseke, in: *Bülow-Briefe* (wie Anm. 1), Bd. VII, S. 233.

schrrieb er damals: „Ich denke, diesmal bin ich der Felix mit der unbestrittenen Palme ‚der Erfolglosigkeit‘.“⁶⁴

Doch Draeseke holte erneut zur Bitte um Aufführung eines seiner Werke aus, wie aus dem inhaltsreichen und bislang ungedruckten Brief vom 11. Oktober 1889 hervorgeht. Diesmal ging es um das Klavierkonzert. In seinem Brief heißt es:

Lieber und verehrter Freund. Hoffentlich bis du gestärkt von der See zurückgekommen und kannst Dich mit etwas mehr Freude und in besserer Stimmung der virtuosen wie in der dirigierenden Thätigkeit hingeben. Erlaube mir heute, bei Dir anzufragen, ob es Dir in der That nicht angenehm ist, mein Concert in Berlin vorzuführen. In Wiesbaden berichtete Rich. Strauss Du hättest Dich für dieses Project ausgesprochen und ich selber muss wirklich sagen, dass wenn Berlin nun nichts weiter von mir vernimmt, ich trotz der ‚tragicā‘ so schnell vergessen sein werde in dieser enormen, rasch lebenden und geistig viel verbrauchenden Stadt, sodass ich dann in ein Paar Jahren vielleicht wieder von vorn anzufangen hätte. Wenn Dir nun die Partie nicht recht ist, oder wenn Du mir doch etwas übel genommen ist [sic], so – bitte – lass es mich wissen; denn vielleicht beruht es nur auf Missverständnissen. So habe ich es Dir ja auch nicht im Mindesten ‚verdacht‘ dass Du meinen Brief von Anfang Mai unbeantwortet liessest, habe mich sogar davor verwahrt, etwa auf jeden Brief eine Antwort zu erwarten; nur wollte ich mich vergewissern dass er nicht etwa das Geschick des seiner Zeit nach Carlsbad 19 geschickten geteilt habe. Denn das Nicht ankommen des letzteren hat mich in der That seiner Zeit etwas geärgert. – Bitte überlege Dir, ob Du mir nicht ein wenig helfen kannst in meinem Vordringen als Componist; geht es aus irgend welchen Gründen nicht, so werde ich immer der Decembertage von 88 eingedenk bleiben und das Gedächtnis Deines sieghaften Eintretens in dankbarster Erinnerung behalten. Mit alter Verehrung sendet die herzlichsten Grüsse Dein ganz ergebener F. Draeseke.⁶⁵

Bülow scheint schlichtweg genervt von Draesekes Erfolgsdrang, seiner steten Bereitschaft zum plötzlichen Durchbruch ungeahnten Ausmaßes und dem unablässig latenten Vorwurf der „Trägheit“ und dem „Mißwollens“ „der Ka-

⁶⁴Hans von Bülow, Brief vom 22. August 1867 an Felix Draeseke, in: ebd., Bd. IV, S. 204.

⁶⁵Felix Draeseke, Brief vom 11. Oktober 1889 an Hans von Bülow, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (im Folgenden abgekürzt als SLUB Dresden), Mscr. Dresd. App. 321, S. 47d. Hervorhebungen im Original.

pellmeister“,⁶⁶ der ihn selbstverständlich mit einschloss. So ließ Bülow wohl auch aus diesem Grund mindestens zwei Briefe von Draeseke unbeantwortet und verschwieg die längst laufenden Vorbereitungen zu den Aufführungen des Klavierkonzertes op. 36. Nun war er offenbar auch nicht mehr bereit Draesekes überzogenem Anspruch zu entsprechen.

Nach seinem missgelaunten Brief vom Dezember 1888 ließ er einen weit weniger sarkastischen, dafür umso klügeren folgen. Er enthält – wie bereits am Beginn der Ausführungen angekündigt – die schärfste Analyse von Draesekes Werk. Seine aufschlussreichen Ausführungen kleidet Bülow in eine nüchtern aufgebaute Beweiskette anhand der lateinischen Wendung „*Odi profanum vulgus et arceo*“ (zu deutsch: „Ich hasse die uneingeweihte Menge und halte sie fern“) aus Horaz’ *Oden* (III,1). So heißt es:

Ganz besonders schwer ist’s überdem, Dir meinerseits zu schreiben, daß ein gottbegnadeter Componist ‚odi profanum‘ sagen kann, daß jedoch ein ‚engagirter‘ Dirigent dies höchstens denken darf, denn das consequente arceo würde die auf keinen Comitéfonds oder dgl. basirte Concertinstitution bald negiren. Werke wie die Deinigen können im Laufe der Dinge nur als *Analogomena* figurieren. Vulgus will ergötzt, sagen wir erquickt sein, und solche ‚niedere‘ Tendenz ist Dir allzubekanntlich wildfremd. Man wird Deiner Musik von sachverständiger Seite stets den gebührenden Respekt entgegenbringen, aber auf besondere Sympathie darfst Du nirgends rechnen. Du hast Besseres zu thun, als Dir ein großes Exemplar von Publikum ‚chemisch‘ zu zerlegen.⁶⁷

Erst eine Woche später, am 26. Oktober 1889, rückte Hans von Bülow mit der Ankündigung der bevorstehenden Aufführung des Es-Dur-Klavierkonzertes im V. Philharmonischen Konzert heraus, süffisant betonend, wie sehr es ihm am Herzen läge, „daß die Aufführung eine geziemend gute wird und den Ansprüchen Deines Ehrgeizes möglichst annähernd“ entspreche.⁶⁸

Gespielt wurde das Konzert am 9. Dezember 1889 von seiner Schülerin Anna Haasters,⁶⁹ gefolgt von dem Konzert am 19. Februar 1890. Dass Bülow

⁶⁶Hans von Bülow, Brief vom 18. Oktober 1889 an Felix Draeseke, in: *Bülow-Briefe* (wie Anm. 1), Bd. VII, S. 269.

⁶⁷Ebd. Hervorhebungen im Original.

⁶⁸Hans von Bülow, Brief vom 26. Oktober 1889 an Felix Draeseke, in: ebd.

⁶⁹Im Brief an Georg II. von Sachsen-Meiningen vom 27. September 1885 schrieb Hans von Bülow über Anna Haasters: „Eine sehr tüchtige und stattliche junge Pianistin aus Köln [...] – als Kind von Ferd. Hiller entdeckt – will sich einige Wochen hier aufhal-

dabei nicht selbst den Klavierpart übernahm, sondern sich stattdessen einer begabten weiblichen „Attraction“ bediente, sagt nicht per se etwas aus über eine möglicherweise indifferente Haltung zu dem Werk. Ließ er sich das Konzert doch schon im September 1888 sogar von den beiden Musikerinnen Anna Haasters aus Köln und Johanna Burmester aus Hamburg vorspielen.⁷⁰ Überdies spielte auch in Aufführungen von Mendelssohns Zweitem Klavierkonzert am 10. Dezember 1888 Clothilde Kleeberg⁷¹ und von Griegs Klavierkonzert a-Moll op. 16 im Januar und Oktober 1890 Teresa Carreño⁷² den Solopart und nicht er selbst. Ob Bülow während seiner Hamburger und Berliner Zeit zunehmend den Solopart in Klavierkonzerten an begabte jüngere Pianisten und Pianistinnen abgab⁷³ bevor er 1890 aus gesundheitlichen Gründen für längere Zeit ganz auf das pianistische Auftreten verzichten musste,⁷⁴ wäre eine lohnenswerte Frage. Für das Verhältnis Bülow–Draeseke noch aussagekräftiger wäre hingegen eine Antwort auf die Frage, ob sich nach diesen Vorgängen – ob mündlich oder schriftlich – überhaupt noch einmal ein Kontakt zwischen beiden ergab. Wenn man der achtbändigen Briefausgabe Marie von Bülows Glauben schenkt, jedenfalls kein brieflicher.

Wie Draeseke mit dem für ihn kränkenden Umstand des ausbleibenden Durchbruchs und der von Bülow gewissermaßen attestierten ‚eingeschränkten Förderfähigkeit‘ umging, erfährt man aus seinen Schriften und Brie-

ten. Da sie das Beethovensche Es dur Konzert gut spielen kann und gratis, so glaube ich daß sie als Attraction (‚das ewig Weibliche‘) wohl verwendbar wäre. Auch könnte ich die junge Dame I. H. der Prinzess Marie zu vierhändigem Zeitvertreib empfehlen.“ (ThStAM, Hausarchiv 1285, S. 1.)

⁷⁰Hans von Bülow, Brief vom 7. Juli 1888 an Hermann Wolff, in: *Bülow-Briefe* (wie Anm. 1), Bd. VII, S. 201.

⁷¹Hinrichsen, *Musikalische Interpretation* (wie Anm. 6), S. 500.

⁷²Ebd., S. 496.

⁷³Am 23. Januar 1888 spielte Bernhard Stavenhagen das Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37 (ebd., S. 489). Am 2. März 1892 spielte Stavenhagen auch Liszts Erstes Klavierkonzert, am 7. März 1892 das Zweite (ebd., S. 499). Am 12. Januar 1891 spielte Eugen d’Albert Chopins Erstes Klavierkonzert (ebd., S. 493), am 16. März 1891 Brahms’ Erstes Klavierkonzert und am 10. Mai 1890 dessen Zweites Klavierkonzert (ebd., S. 492). Anfang 1892 übernahm Eugen d’Albert z. B. ebenfalls den Solopart in den Klavierkonzerten Nr. 4 und Nr. 5 Ludwig van Beethovens (ebd., S. 490).

⁷⁴Draeseke schrieb zum 8. Januar 1891: „Ich habe leider gelesen, daß Dein Gesundheitszustand viel zu wünschen übrig liesse, und du genöthigt bist, dies Jahr auf das Clavierspielen ganz zu verzichten. Hoffentlich ändert sich dies alles zur grossen Freude Deines Verehrers und Anhängers im Jahre 1891.“ (Brief vom 8. Januar 1891 an Hans von Bülow, SLUB Dresden, Mscr. Dresd. App. 321, S. 47e.)

fen. Dort ging er zu dem teils bewunderten und teils gefürchteten Hans von Bülow spürbar auf Distanz, letztlich vermutlich auch als Versuch der Emanzipation von der dominierenden und inzwischen mächtigen Dirigenten-Persönlichkeit. So dozierte er, wie aus den nach 1890 entstandenen Niederschriften zu seinen *Musikgeschichtlichen Vorlesungen* hervorgeht, während jener Zeit vom Katheder, „dass er [im Gegensatz zu Bülow, M. G.] den Idealen seiner Jugend keineswegs untreu geworden, insbesondere fest zu Wagner gehalten und die Abschwenkung [den Gang] ins Brahms'sche Lager nicht mitgemacht hat, wohl aber als einer der ersten (der Zeit nach) für Wagner und Liszt schriftstellerisch eingetreten“⁷⁵ sei. In seinen wohl etwa 20 Jahre später entstandenen und am 17. Juni 1911 beendeten *Lebenserinnerungen* schlug er auch in Bezug auf Bülow eine deutlich andere und bereits unverkennbar antisemitische Züge tragende Haltung ein. Unter anderem machte er sich die wohl von dem ebenfalls mit Bülow hadernnden Otto Lessmann⁷⁶ stammende geradezu ketzerische Lesart zu eigen, die Aufführung der *Symphonia Tragica* sei gewissermaßen eine ‚Belohnung‘ für einen pro Meyerbeers *Robert der Teufel* orientierten Artikel über die französische Grand Opéra in Lessmanns Zeitung gewesen.⁷⁷

Noch bevor Draeseke's extreme Haltung Jahre später in seinem Beitrag „Die Konfusion in der Musik. Ein Mahnruf“ kulminierte, den er am 4. Oktober 1906 in der *Neuen Musikzeitung* veröffentlichte, flammte nach Bülows Tod seine Frustration über den ausbleibenden Erfolg mehr oder minder ungebremst wieder auf.⁷⁸ Anlass bot die Korrespondenz mit Bülows Witwe. Marie von Bülow suchte spätestens 1895 den Kontakt zu Draeseke.⁷⁹ Sie war seit 1882 mit Bülow verheiratet und hatte den dritten Draeseke-Impuls 1888/89 sozusagen ‚live‘ miterlebt. Marie von Bülow wendete sich vertrauensvoll an ihn, zunächst, um sich Originalbriefe Bülows als Vorlage für die Briefausgabe auszuleihen sowie später, um ihr bei der Auswahl von Artikeln wie „Das

⁷⁵Ebd., S. 8.

⁷⁶Zum Verhältnis Bülow und Otto Lessmann: Hinrichsen, *Musikalische Interpretation* (wie Anm. 6), S. 52.

⁷⁷Draeseke, *Lebenserinnerungen* (wie Anm. 13), S. 205.

⁷⁸Felix Draeseke, „Die Konfusion in der Musik. Ein Mahnruf“, in: *Neue Musikzeitung* 28 (1906), S. 1–7.

⁷⁹Felix Draeseke, Brief vom 7. April 1895 an Marie von Bülow, SBPK Berlin, Mus. ep. F. Draeseke 158.

musikalische Leipzig⁸⁰ oder dem über die „Heilige Elisabeth“⁸¹ sowie bei Fragen zur Weglassung ganzer Artikel,⁸² zu Kürzungen von Wortgruppen oder längeren Passagen⁸³ sowie „Stylverbesserungen“⁸⁴ hilfreich zur Seite zu stehen. Spätestens vor dem Hintergrund der 1894 durch Houston Stewart Chamberlain aufgedeckten Ferdinand Praeger'schen Fälschungsaffäre von Wagner-Briefen⁸⁵ wurde beiden der große Wert der Briefmanuskripte in jedem Fall bewusst.⁸⁶

Dieser zeitweise relativ enge Briefkontakt erstreckte sich über mindestens fünf Jahre, von 1895 bis 1900, woran sich Marie von Bülow später tatsächlich warmherzig erinnerte.⁸⁷ Nachdem Bülows Witwe ihrer Verwunderung darüber Ausdruck verlieh, in der Korrespondenz ihres Mannes kaum Äußerungen über Draeseke zu finden,⁸⁸ entlud dieser im Brief vom 30. April 1896 umfassende Vorwürfe gegen Bülow.⁸⁹ Zum einen beklagte er sich, dass einige Äußerungen sowie ganze Artikel von ihm über Zeitgenossen ungefragt von Bülow veröffentlicht wurden, was ihm, z. B. im Falle der Äußerung über Schumann,⁹⁰ bei der sehr mächtigen Schumann'schen Schule „furchtbar ge-

⁸⁰Felix Draeseke, Brief vom 7. Februar 1896 an Marie von Bülow, SBPK Berlin, Mus. ep. F. Draeseke 123.

⁸¹Felix Draeseke, Brief vom 15. März 1896 an Marie von Bülow, SBPK Berlin, Mus. ep. F. Draeseke 126.

⁸²Felix Draeseke, Brief vom 2. März 1896 an Marie von Bülow, SBPK Berlin, Mus. ep. F. Draeseke 124.

⁸³Felix Draeseke, Brief vom 9. März 1896 an Marie von Bülow, SBPK Berlin, Mus. ep. F. Draeseke 125.

⁸⁴Felix Draeseke, Brief vom 25. August 1898 an Marie von Bülow, SBPK Berlin, Mus. ep. F. Draeseke 136.

⁸⁵Houston Stewart Chamberlain, *Richard Wagner. Echte Briefe an Ferdinand Praeger. Kritik der Praeger'schen Veröffentlichungen*, Bayreuth 1894.

⁸⁶„Wenn ich im Augenblicke nicht recht begriff, weshalb Sie für spätere Zeit der Original Briefe noch einmal bedürftig sein könnten, ist mir grade jetzt bei Aufdeckung der Fälschungen im Prägerschen Falle klar geworden, wie dies doch sehr leicht möglich sein mag: dieselben stehen Ihnen wenn Sie es verlangen also gern wieder zu Gebote.“ (Felix Draeseke, Brief vom 7. April 1895 an Marie von Bülow, SBPK Berlin, Mus. ep. F. Draeseke 158.)

⁸⁷Marie von Bülow, Brief vom 1. März 1913 an Frida Draeseke, SLUB Dresden, Mscr. Dresd. App. 1194, B, 18.

⁸⁸Hinrichsen, *Musikalische Interpretation* (wie Anm. 6), S. 16.

⁸⁹Felix Draeseke, Brief vom 30. April 1896 an Marie von Bülow, SBPK Berlin, Mus. ep. F. Draeseke 128.

⁹⁰So bezog sich Bülow 1858 in seinem Beitrag „Karl G. Ritter“ in der *Neuen Zeitschrift für Musik* auf ein Wort Felix Draesekes, Schumanns „erste Periode“ betreffend, in der

schadet habe.“⁹¹ In diesem Zusammenhang beklagte er, dass Bülow für keine seiner Kompositionen eingetreten sei, ihn im Gegenteil dazu sogar verletzend behandelt habe.

Knapp drei Jahre nach Bülows Tod, als Draeseke längst keine schlagfertigen Argumente vonseiten Bülows mehr zu fürchten brauchte,⁹² gab er ihm damit verbittert und überdies zu Unrecht die Hauptschuld am Bild des „heroischen Erfolglosen“.⁹³ In diesem Brief vom 20. Dezember 1897⁹⁴ ging es um Bemerkungen, die u. a. Draesekes schlechtes Gehör behandeln und stehen gelassen werden sollen. Die Bitte, den Satz „Der Mensch kann nie zur Anerkennung kommen“ wegzulassen, bot Anlass auf seine bevorstehende ‚Konjunktur‘ einzugehen:

Es ist jetzt gerade die Möglichkeit vorhanden, den mir zugehörigen Platz mir zu gewinnen und da könnten solche Aussprüche nur schaden. Herr von Bülow hat dies freilich mit eiserner Zähigkeit geglaubt und sich zu nichts andrem überreden lassen, auch nachdem ich vollkommen anders geartete Musik geschrieben und sehr grosse Erfolge errungen hatte. Meine Musik sollte sich eben nicht geändert haben, meine Erfolge sollten nichts bedeuten und ich sollte für alle Ewigkeit bestimmt sein, nicht zur Anerkennung zu kommen.

Draeseke schreibt unmissverständlich: „Schön! – Es ist aber doch nicht nötig, dass an dieser Ueberzeugung auch jetzt noch festgehalten wird, ich über seinen Tod hinaus weiter geschädigt werde.“ Und dann wird er wieder zum freundlichen Ratgeber: „Entschuldigen Sie, hochverehrte gnädige Frau, die Auseinandersetzung und seien Sie versichert, dass ich im Uebrigen wie früher, Ihnen sehr gern zu Diensten sein werde, wenn Sie meine Hülfe für nöthig finden sollten.“

Draeseke brachte ohne erkennbare Berechtigung eine Perspektive in die Diskussion, die der Schüler Hermann Poppens und Musikpädagoge Erich

er sich „noch nicht vom Genie zum Talent heruntergearbeitet“ hatte. (*Bülow-Briefe* (wie Anm. 1), Bd. III, S. 324.)

⁹¹Ebd.

⁹²Bekommen schildert Draeseke (*Lebenserinnerungen* (wie Anm. 13), S. 205) im Zuge der Schilderung der Aufführung der *Symphonia Tragica* im *Askanischen Hof* nicht mit Bülow zusammengetroffen zu sein und schreibt: „Eigentlich war mir nicht ganz wohl zu Mute bei dem Gedanken, mit Bülow zusammenzutreffen, da er ~~bekanntlich~~ ziemlich unberechenbar in seinem Wesen und Benehmen war.“ Durchstreichung im Original.

⁹³Hinrichsen, *Musikalische Interpretation* (wie Anm. 6), S. 16 f.

⁹⁴Felix Draeseke, Brief vom 20. Dezember 1897 an Marie von Bülow, SBPK Berlin, Mus. ep. F. Draeseke 158.

Roeder⁹⁵ in seiner umfangreichen, Frida Draeseke gewidmeten Biographie⁹⁶ für sich zu nutzen verstand, welche über lange Zeit die Rezeptionsgeschichte beherrschte. Überdies eigneten sich mehrere von Draesekes Bemerkungen geradezu als ‚Steilvorlage‘ für ein ‚Feindbild Hans von Bülow‘, das Roeder auch separat in dem Artikel „Felix Draeseke als Judengegner“⁹⁷ im Jahre 1936 veröffentlichte. In dem von Roeder entworfenen Tableau diente Bülow gewissermaßen als Kontrastfolie, als im Unterschied zu dem rechtsgerichteten ‚Judengegner‘ Draeseke tendenziell sozialdemokratisch Gesonnener und Philosemit. Ihm unterstellte Roeder nicht nur eine Fehleinschätzung bezüglich der Verortung auf der ‚äußersten Linken‘, sondern warf ihm die ‚unbegreifliche‘ Begeisterung für Lasalle und unterschwellig auch die Zusammenarbeit mit Hermann Wolff vor, dem ‚Tyranen der Berliner Philharmonie‘. Auf die Spitze trieb es Roeder jedoch mit dem Bild des „Taktstock-Ahasver“ in seinem 1937 erschienenen zweiten Teil seiner Biographie.⁹⁸ Insgesamt rechnete er Bülow bekanntlich zu denen, die versagten, „[...] als es galt, für Draeseke eine Lanze zu brechen. Dass sie so wenig taten, ihn nach außen hin groß werden zu lassen, kann das Bild, das die Nachwelt von ihnen hat, nicht trüben, wohl aber bekunden, dass sie als Künstler, Freunde und ‚Kollegen‘ mit ewig-menschlichen Schwächen behaftet waren.“⁹⁹ Bedauerlicherweise kann die tendenziell negative Sicht Roeders bei der Betrachtung von Bülows Draeseke-Rezeption jedoch nicht, wie von Heribert Schröder vorgeschlagen,¹⁰⁰ in erster Linie durch eine verbesserte Quellenlage wie ‚wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Briefausgaben‘ relativiert bzw. verifiziert werden. Dies liegt vor allem in dem eklatanten Mangel an handschriftlich überlieferten Briefen der beiden Korrespondenten begründet. Von den Briefen Hans von Bülows an Felix Draeseke ist nach bisherigem Kenntnisstand kein einziger

⁹⁵Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD, 1. Edition, [Kiel] 2004, S. 5802 f.

⁹⁶Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 1 (wie Anm. 4), S. 186 und 214 f.

⁹⁷Erich Roeder, „Felix Draeseke als Judengegner“, in: *Die Musik* 28 (1935/36), S. 425–427. Zur Problematik auch: Annkatrin Dahm, *Der Topos der Juden. Studien zur Geschichte des Antisemitismus im deutschsprachigen Musikschritfttum* (Jüdische Religion, Geschichte und Kultur 7), Göttingen 2007, S. 326 f.

⁹⁸Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 2 (wie Anm. 45), S. 300.

⁹⁹Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 1 (wie Anm. 4), S. 215 f.

¹⁰⁰Schröder u. a., „Ein Beitrag zur Kritik an Erich Roeders Draeseke-Bild“ (wie Anm. 5), S. 34.

erhalten; lediglich zwei noch nicht veröffentlichte Gegenbriefe befinden sich in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek.¹⁰¹

Vergleichsweise groß ist stattdessen die Zahl von 19 Briefen Felix Draeseke an Marie von Bülow im Bülow-Nachlass in der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin. Denn nach dem Tod beider „alte[r] ‚Spiel‘kameraden“¹⁰² hatten die fast gleichaltrigen Witwen Marie von Bülow und Frida Draeseke mindestens noch sporadisch miteinander Kontakt.¹⁰³ Aus den acht Briefen Marie von Bülows an Frida Draeseke im Draeseke-Nachlass in der Sächsischen Landesbibliothek ist immerhin zu entnehmen, dass man sich in Nachlassfragen und Werkpflege miteinander beriet und dass Frida Draeseke um 1916 eine Herausgabe von Schriften ihres Mannes bzw. einer Briefesammlung erwog,¹⁰⁴ die in der geplanten auszugsweisen Veröffentlichung der *Lebenserinnerungen*¹⁰⁵ mündete. Im Zeitraum Januar/Februar 1916 entlieh Frida Draeseke eine unbekannte Anzahl von originalen Draeseke-Briefen aus Marie von Bülows Besitz für einen längeren Zeitraum von mindestens vier Wochen.¹⁰⁶ Nach der Rückgabe wurden einige (oder alle?) Briefe im November 1930 zum Verkauf angeboten. Die beiden in Dresden überlieferten Autographen aus den Jahren 1889 und 1891, die Manuskripte mit der Signatur Mscr. Dresd. App. 321, 47d–e (Zugangsnr.: 1930/31 IE 75) wurden auf der

¹⁰¹Draeseke, Briefe vom 11. Oktober 1889 sowie vom 7. Januar 1891 an Hans von Bülow, SLUB Dresden, Mscr. Dresd. App. 321, 47d und e.

¹⁰²Brief Hans von Bülow an seine Schwester Isidore von Bojanowski, 24. Dezember 1888, in: *Bülow-Briefe* (wie Anm. 1), Bd. VII, S. 236.

¹⁰³Vgl. die in der SLUB Dresden erhaltenen Schreiben von Marie von Bülow an Frida Draeseke. Diese stammen vom 1. März 1913, 21. Januar 1916, vom 21. Februar 1916, vom 9. November 1926 und vom 7. Dezember 1936, SLUB Dresden, Mscr. Dresd. App. 1194, B, 18–B, 22.

¹⁰⁴Marie von Bülow, Brief vom 21. Januar 1916 an Frida Draeseke, SLUB Dresden, Mscr. Dresd. App. 1194, B, 19. Dort heißt es: „Ich bin sicher, daß kein Mensch Einspruch erheben könnte, wenn Sie jetzt, nach über 30 Jahren, die Schriften Ihres Hrn. Gemahls wieder drucken wollten. Ich habe damals 1897 allerdings bei den verschiedenen Nachfolgern der Verleger oder Redakteuren (die nie einen Pfennig für die Schriften m. Mannes bezahlt hatten) vorsichtshalber noch höflich angefragt: Alle haben eingewilligt. Aber ich meine, sie konnten gar keine Einsprüche erheben.“ Hervorhebung im Original.

¹⁰⁵Draeseke, *Lebenserinnerungen* (wie Anm. 13).

¹⁰⁶Ebd. Marie von Bülow schreibt: „Briefe: aus der Jugend u. dem mittl. Alter habe ich ja leider nichts im Nachlaß m. Mannes vorgefunden aus dem Briefschatz an ihn. Aber aus den letzten etwa 10 Jahren gibt es auch von Ihrem Gemahl Briefe an Bülow, die ich Ihnen gern heraussuchen will.“ (Brief vom 21. Juli 1916 an Frida Draeseke, SLUB Dresden, Mscr. Dresd. App. 1194, B, S. 20. Hervorhebung im Original.)

Auktion 60 des Antiquariats Leo Liepmannsohn Berlin im November 1930 erworben.¹⁰⁷ Von den übrigen Briefen fehlt aus dieser Provenienz bislang jede Spur. Ob sie bei späteren Auktionen des 1936 von Berlin nach London transferierten Hauses angeboten wurden, konnte bislang noch nicht geklärt werden.¹⁰⁸ Wenigstens gelangten sie nicht mit den übrigen Dokumenten aus dem Nachlass Bülows in die Staatsbibliothek zu Berlin.¹⁰⁹ Den literarischen Nachlass gab Marie von Bülow schon vor 1900 in den Besitz von Breitkopf und Härtel, worüber sie sich im Übrigen wortreich ärgerte.¹¹⁰

Da bezüglich des in Dresden befindlichen, vor 1942 an die Stadtbibliothek übergebenen und nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges über das Stadtarchiv Dresden dorthin gelangten Draeseke-Nachlasses¹¹¹ keine Verluste bekannt sind,¹¹² liegt eine andere Vermutung bezüglich des Schicksals der für die Briefausgabe entliehenen und spätestens am 7. April 1895 wieder im Hause Draeseke eingetroffenen¹¹³ und danach letztmalig wohl nur noch von Erich Roeder für seine Draeseke-Biographie (1932/1938) benutzten Bülow-Briefe nahe. Immerhin bezieht sich Roeder u. a. auf die unver-

¹⁰⁷Vgl. Antiquariat Leo Liepmannsohn (Hrsg.), *Autographen von Musikern, Schriftstellern, Gelehrten, Naturforschern, bildenden Künstlern, Schauspielern und historischen Persönlichkeiten. Versteigerung am 21. und 22. November 1930* (Versteigerung/Leo Liepmannsohn, Antiquariat 60), Berlin 1930.

¹⁰⁸Recherchiert werden könnte dies in den momentan leider nicht greifbaren Katalogen 7 und 10 des damals im Besitz von Otto Haas befindlichen Auktionshauses: *Autograph Letters and Manuscripts of Musicians, Royalty, Political and Military Persons, Natural Scientists, Physicians and Artists*.

¹⁰⁹Ute Nawroth, „Hans von Bülow (1830–1894): Dirigent – Pianist – Pädagoge – Komponist. Eine Nachlese zum Bülow-Jahr“, in: *Mitteilungen der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Neue Folge* 4 (1995), S. 66–79.

¹¹⁰Marie von Bülow, Brief vom 9. November 1926 an Frida Draeseke, SLUB Dresden, Mscr. Dresd. App. 1194, B, 21. Die Passage lautete: „[...] seit über 30 Jahren bereue ich es ununterbrochen, den literar. Nachlaß Bülows in dem faulen, altmodischen, unbelehrbaren ‚Welt‘haus (darauf pochen die Leute, weil sie 200 Jahre existiren) Breitkopf u. Härtel zu wissen, wo nichts dafür geschieht, ein Massengrab.“ Hervorhebung im Original.

¹¹¹Martina Lang, „Der Nachlaß des Komponisten Felix Draeseke im Bestand der Sächsischen Landesbibliothek Dresden“ (Signaturen Mscr. Dresd. App. 1193–1195), in: *Felix Draeseke Webpages*, <<http://www.draeseke.org/essays/lib-dresden.htm>>, 5.7.2011.

¹¹²Mitteilung Kerstin Schellbach, Mitarbeiterin Referat Handschriften/Seltene Drucke der SLUB Dresden, an Maren Goltz, 4.7.2011.

¹¹³Ebd.

öffentlichent Bülow-Briefe an Draeseke vom 29. März 1888¹¹⁴ und vom 27. Februar 1889.¹¹⁵

Dass die hochbetagte Witwe Frida Draeseke die Briefe nach dem eventuellen Entleihen an und Zurückerhalten von Roeder um 1938 veräußert haben könnte, erscheint wenig wahrscheinlich angesichts des Fehlens jeglicher Briefe im Nachlass des bekanntlich auf Draeseke-Korrespondenz kaprizierten Pforzheimer Musikdirektors und Gründers der schon 1932 ins Leben gerufenen Felix Draeseke-Gesellschaft Theodor Röhmeier (1869–1944).¹¹⁶ Plausibler scheint die These, dass Frida Draeseke die Korrespondenz nicht der Nachwelt überliefern wollte und diese, möglicherweise unter dem Einfluss Roeders,¹¹⁷ vor ihrem Tod am 14. November 1942 vernichtete. Dies hätte letztlich Draesekes schriftlich niedergelegter Bestimmung sogar wortwörtlich entsprochen, die Briefe „nicht aus der Hand [zu] geben“.¹¹⁸

Ob von den beiden hochbetagten Witwen oder auch von Roeder intendiert oder nicht: Neben der in Vorbereitung befindlichen Draeseke-Briefausgabe und der Analyse aufschlussreicher Dokumente sowie von Briefen an Dritte bzw. Dritter bleibt die mit Hilfe Draesekes erstellte Briefausgabe Marie von Bülows, so lückenhaft und gekürzt diese auch ist, zunächst eine unumgängliche, wenn auch stets kritisch zu betrachtende Quelle. Gleiches gilt selbstverständlich für Erich Roeders tendenziöse Draeseke-Biographie.

Heribert Schröder ist es zu verdanken, dass er als erster Roeders „subjektive Auswahl“ von Bülow-Briefen im Sinne seiner Argumentation kon-

¹¹⁴Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 2 (wie Anm. 45), S. 219 f.

¹¹⁵Ebd., S. 228.

¹¹⁶Die aus dem Nachlass von Theodor Röhmeier stammenden Briefe erwarb die Badische Landesbibliothek Karlsruhe in den 1970er Jahren. Der Nachlass Theodor Röhmeier in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz besteht aus einem Kasten (N. Mus. Nachl. 18) und enthält Briefe an Theodor Röhmeier, Briefe von Martin Plüddemann an Theodor Röhmeier und an Cyrill Kistler, Briefe an andere Personen, gedruckte Dokumente zum Leben von Martin Plüddemann, Drucke von Kompositionen Plüddemanns, Programme, Kritiken, Photos, Varia. (Mitteilung Jean Christophe Prümm an Maren Goltz, 8.7.2011.)

¹¹⁷Der Nachlass von Erich Roeder in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz umfasst einen Kasten (Signatur N. Mus. Nachl. 129), ist noch ungeordnet und enthält Lebensdokumente und Musikautographen des Komponisten. (Mitteilung Jean Christophe Prümm an Maren Goltz, 8.7.2011.)

¹¹⁸„Bei meinen Lebzeiten werden die [Briefe, M.G.] den Besitzer nicht wechseln, und meine liebe Frau, die sich Ihnen angelegentlich empfehlen läßt, wird Sie [sic] auch nicht aus der Hand geben.“ (Felix Draeseke, Brief vom 7. April 1895 an Marie von Bülow, SBPK Berlin, Mus. ep. F. Draeseke 158.)

statierte bzw. kritisierte¹¹⁹ und dass er das von Roeder entworfene Bild zu relativieren versuchte. Immerhin hatte der Gründer des Marburger Musikwissenschaftlichen Seminars und *Collegium musicum* Hermann Stephani (1877–1960) Roeders Werk in der Einleitung zu Draesekes *Lebenserinnerungen*¹²⁰ noch 1950 als „grundlegend und ausgezeichnet“ bezeichnet, was Josef Lederer dann zunächst zu „in vielem ausgezeichnet“ zurücknahm, um die Bemerkung schließlich ganz zu streichen.

Hinsichtlich der nachfolgenden Euphorie von Hinrichsen (1999) und Haas (2004) ist jedoch Vorsicht geboten. Denn dass ein Blick auf Bülow's Konzertrepertoire den Einsatz für Draesekes Werke „hinreichend“ belege, wie Hinrichsen dies formuliert,¹²¹ bedarf ebenso der Differenzierung wie die Aussage von Haas, Bülow habe während seines Wirkens in Berlin und Hamburg Draesekes „Orchesterwerke“¹²² gefördert. Denn weder rein quantitativ noch in ihrer Pauschalität entsprechen beide Aussagen den Tatsachen.

Hans von Bülow bezog sich, wie dargelegt, mit seiner aktiven musikalischen Draeseke-Rezeption, soweit bislang bekannt, 1861 lediglich auf den *Germania-Marsch*,¹²³ 1867 auf das erwähnte Fantasiestück in Walzerform¹²⁴ sowie zwanzig Jahre später, 1889 und 1890, auf die *Symphonia tragica* (1888) und auf das Klavierkonzert Es-Dur. Seinen Komponistenfreund Joachim Raff unterstützte Bülow weitaus öfter und nachhaltiger. So spielte er allein von Raff neun Werke für Solo-Klavier,¹²⁵ dessen Klavierkonzert c-Moll,¹²⁶ elf Kammermusikwerke¹²⁷ und 13 Orchesterwerke bzw. Instrumentalkonzerte und Chorsymphonien.¹²⁸ Raff wurde auch in Meiningen aufs Programm gesetzt. Aufgeführt wurden die Symphonie Nr. 4 g-Moll, noch stärker die Ouvertüre *Ein feste Burg* zu Wilhelm Genasts Drama *Bernhard von Weimar* und das Capriccio *Die Liebesfee* für Violine und Orchester op. 67. Bülow hielt es mit dem ihm eigenen ‚missionarischen‘ Gestus für wichtig, das c-Moll-Kla-

¹¹⁹Schröder u. a., „Ein Beitrag zur Kritik an Erich Roeders Draeseke-Bild“ (wie Anm. 5), S. 34.

¹²⁰Draeseke, *Lebenserinnerungen* (wie Anm. 13), S. 5.

¹²¹Hinrichsen, *Musikalische Interpretation* (wie Anm. 6), S. 17.

¹²²Haas, *Hans von Bülow* (wie Anm. 7), S. 289.

¹²³Hinrichsen, *Musikalische Interpretation* (wie Anm. 6), S. 494.

¹²⁴Ebd., S. 465.

¹²⁵Ebd., S. 473.

¹²⁶Ebd., S. 479.

¹²⁷Ebd., S. 485 f.

¹²⁸Ebd., S. 502 f.

vierkonzert op. 185 „auch dem Frankfurter Publikum vorzuführen“.¹²⁹ Am 23. Januar 1883 wurde sogar ein eigenes Raff-Konzert veranstaltet, in dem u. a. die Dritte Symphonie, das erwähnte Capriccio, sowie das Klavierkonzert erklangen.¹³⁰ Nach dessen Tod sprach Bülow in Weimar wegen eines Konzertes zur Erinnerung an Raff vor.¹³¹ An den Herzog schrieb er in diesem Zusammenhang:

Sollten Hoheit Sr. Eminenz Freitag Vormittag etwas vorzuführen befehlen, so stehe ich unter Anderem auch mit Ruffs Klavierkonzert zu Diensten, das wieder einmal zu hören in den Wünschen der Frau Baronin v. Heldburg lag. Morgen Donnerstag ginge es auch.¹³²

Das Kapitel ‚Draeseke in Meiningen‘ spielte sich hingegen außerhalb von Bülows Amtszeit ab: Die Tonkünstlerversammlung von 1867 wurde bereits erwähnt. Nachdem Fritz Steinbach „regsten Anteil“ am „Fortschreiten“ seines *Christus* zeigte,¹³³ führte er im Konzert am 6. Februar 1900 seine Serenade D-Dur für Orchester op. 49¹³⁴ und am 4. April 1900 das *Christus-Mysterium Tod und Sieg des Herrn*, 3. Oratorium, 1. und 3. Abteilung¹³⁵ auf.

Auch wenn Hans von Bülow die Durchsetzung der *Symphonia Tragica* gegen den Agenten Hermann Wolff im November 1888 als ‚Kabinettsfrage‘ bezeichnete, blieb sein Engagement für Felix Draeseke durchaus begrenzt und klar zu umreißen. Draeseke war für Hans von Bülow in musikalischen

¹²⁹Hans von Bülow, Brief vom 17. September 1882 an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, ThStAM, Hausarchiv 1275, S. 9.

¹³⁰Hans von Bülow, Brief vom 18. Januar 1883 an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, ThStAM, Hausarchiv 1277, S. 5.

¹³¹Hans von Bülow, Brief vom 28. November 1883 an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, ThStAM, Hausarchiv 1277, S. 13.

¹³²Ebd. Hervorhebung im Original.

¹³³Draeseke, *Lebenserinnerungen* (wie Anm. 13), S. 302.

¹³⁴Das Werk erklang im 5. Abonnementskonzert der Herzoglichen Hofkapelle in Zusammenhang mit drei Orchesterliedern aus den *Nuits d'été* von Hector Berlioz, dem Ersten Violoncello-Konzert a-Moll op. 33 von Saint-Saëns, Liedern von Tschaikowsky, Liszt, Dvořák und Lessmann sowie der Vierten Symphonie D 417 von Franz Schubert. Dazu: Meiningen Museen, Prz 3218. Eine weitere Aufführung erlebte das Werk in Meiningen am 2. November 1920.

¹³⁵Großes Kirchen-Konzert der Herzoglichen Hofkapelle und des Singvereins zum Besten der Kinderheilstätte „Charlottenhall“ in Salzungen, Stadtkirche Meiningen, 4. April 1900. Solisten waren Waly von Trützschler (Sopran), Marie Knoche (Alt), Ludwig Heß (Tenor) und Fritz Haals (Bass). Dazu: Meiningen Museen, Prz 3230.

Zeitfragen gewiss zeitweise ein ‚Bruder im Geiste‘ und ein vertrauter Freund. Es spricht durchaus für Bülows Persönlichkeit als auch für seine Qualität als Interpret, dass er dem Komponisten Felix Draeseke nicht das Wort redete und ihm trotz der zeitweisen Nähe mit Abstand, professioneller Skepsis und zugleich mit frappierender Offenheit begegnete. Wünschenswert wäre es, dass Hans von Bülows Draeseke-Rezeption per se eine vorbehaltlose Beurteilung erführe und dass er beispielsweise in die Reihe jener berühmten Dirigenten aufgenommen würde, die sich für dessen Dritte Symphonie C-Dur op. 40 (*Symphonia Tragica*) einsetzten, so selbstverständlich wie die dort genannten Dirigenten Jean Louis Nicodé, Arthur Nikisch und Hans Pfitzner.¹³⁶

¹³⁶So beispielsweise im Wikipedia-Artikel zu „Felix Draeseke“, in: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, <http://wikipedia.org/wiki/Felix_Draeseke.de>, 13.7.2011.

MICHAEL HEINEMANN

Draeseke, Schuch und die Dresdner Oper um 1900

Dass Felix Draeseke auf der Opernbühne bekanntlich wenig glücklich agierte, ist nicht nur die Kehrseite des Erfolgs von Richard Strauss' Einaktern, für die sich mit Ernst von Schuch der Dresdner Generalmusikdirektor nachhaltig engagierte. Es griffe wohl zu kurz, der Leitung der Dresdner Theater anlasten zu wollen, sie habe Draesekes musikdramatisches Werk aus persönlichen Motiven vernachlässigt und sich auf die Seite eines Kontrahenten geschlagen, so dass Draeseke, ohne einflussreichen Fürsprecher, chancenlos geblieben sei. Schuch Feindseligkeit oder auch nur Ignoranz gegenüber Draeseke vorzuwerfen, findet mit Blick auf die Dresdner Quellen keine Bestätigung. Vielmehr erlauben einige kaum schon annähernd erschlossene Bestände aus der Sächsischen Landesbibliothek sowie dem Dresdner Stadtarchiv, ein differenzierteres Bild zu entwerfen, und es sind auch – oder vielleicht gerade – die Lücken, die beredt sind.

Als Liesel Schuch, die Tochter des Dresdner Generalmusikdirektors, 1990 im Alter von fast 100 Jahren starb, konnte aus ihrem Besitz ein umfangreiches Konvolut von Briefen und Dokumenten aus dem Nachlass ihres Vaters gesichert werden.¹ Neben Quittungen und Rechnungsbelegen und tausenden Zetteln, die es erlauben, den Bau einer Villa in der Löbnitz sowie die Haushaltsführung über Jahrzehnte minutiös zu rekonstruieren, bilden ca. 5000 Briefe an Ernst von Schuch respektive seine Frau einen zweiten Teil von Materialien. Dieser gliedert sich, wiederum etwa hälftig, in Briefe, mit denen die fünf Kinder den Eltern in großer Konstanz über ihr Leben andernorts berichteten, sowie Schriftstücke von Freunden und Kollegen. Darunter ist ein knappes Dutzend Briefe von Richard Strauss, die einige Lücken in der bereits vorliegenden Edition des Briefwechsels zwischen ihm und Schuch schließen.² Mit Schriftstücken von Gustav Mahler und Giacomo Puccini, August Bungert und Max von Schillings, Wilhelm Kienzl und Franz Schreker enthalten die Briefe vielfältige Belege über Beziehungen zu Komponisten,

¹Für die Möglichkeit der Einsichtnahme in das derzeit von Frau Dr. Ekaterina Smyka bearbeitete Konvolut sei Frau Katrin Tauscher, Stadtarchiv Dresden, aufs herzlichste gedankt.

²Eine Veröffentlichung in Ergänzung des Briefwechsels zwischen Richard Strauss und Ernst von Schuch wird von Ekaterina Smyka zur Zeit vorbereitet (Drucklegung vorgeesehen im *Richard-Strauss-Jahrbuch* 2011).

ergänzt durch eine kaum übersehbare Menge von Korrespondenz mit Agenturen und Intendanten, Sängerinnen und Sängern, Schauspielerinnen und Schauspielern. Felix Draeseke ist nur mit einem einzigen Schriftstück vertreten: einem Empfehlungsschreiben für den Sänger E. Nielsen, das nicht einmal im Original, sondern nur als „Copie“ des Bewerbers vorliegt:

Der Unterzeichnete bezeugt mit großem Vergnügen, dass er in Herrn Nielsen einen strebsamen jungen Saenger kennengelernt hat, der bei außergewöhnlich kräftigen und schönen Stimmmitteln viel Begabung zeigt, ernste und große Aufgaben richtig zu erfassen und ihnen künstlerisch gerecht zu werden.

Felix Draeseke

Hofrat, Professor

Dresden, d. 17. Jan. 03.³

Unwahrscheinlich ist – allein aufgrund der Fülle des überlieferten Materials –, dass noch weitere Briefe gerade Draesekes verloren gegangen sein sollten oder Ernst von Schuch oder seine Nachkommen vorsätzlich alle Schriftstücke dieses Musikerkollegen aus einem völlig unübersichtlichen Fundus herausgenommen und vernichtet hätten. Viel eher wäre anzunehmen, dass sich Schuch und Draeseke beiläufig in der Nachbarschaft trafen – fänden sich denn die Namen beider auch in anderem Zusammenhang häufiger. Die Nicht-Beziehung, die sich hier offenkundig spiegelt, verweist gerade im Kontext anderer Schriftstücke auf unterschiedliche Lebenswelten beider: Auf der einen Seite der weltläufige Dirigent und Operndirektor, der dem Dresdner Haus internationales Renommee verschaffte, auf der anderen Seite ein Komponist, der, ein Jahrzehnt älter, gerade in diesem Genre keine sonderlich überzeugenden Werke vorgelegt hatte und auch an anderen Bühnen bislang erfolglos geblieben war.

Immerhin hatte sich Schuch jedoch für Draesekes *Herrat* verwandt und das Stück 1892 in Dresden herausgebracht. Dass er in diesem Zusammenhang Änderungen anriet, bezeichnet gewiss keine Minderschätzung der Leistung des Komponisten, sondern wie – auch später in der Zusammenarbeit mit Richard Strauss – eher den Versuch, seine eigenen Theatererfahrungen zum Vorteil der Aufführungen einfließen zu lassen. Inwieweit freilich die Annahme der *Herrat* noch vom Intendanten Bär veranlasst war, der, als Neunzigjähriger noch bis 1894 im Amt, Draesekes Oper möglicherweise auch

³Stadtarchiv Dresden, Nachlass Liesel Schuch, ohne Signatur.

gegen Schuch durchsetzte, ist kaum zu rekonstruieren; und offen bleibt auch, ob der Beginn der Intendanz des Grafen Seebach den Einfluss des Generalmusikdirektors auf die Gestaltung des Spielplans so verminderte, wie Draeseke es andernorts suggeriert: „Hier ist die Schuchsche Herrschaft durch Graf Seebach, der sehr selbstbewusst vorgeht, etwas erschüttert; aber ich bin bis jetzt um nichts gebessert.“⁴ Andererseits blieb die Dresdner Uraufführung der *Herrat*, so günstig Draeseke sie in seinen Memoiren beschreibt, folgenlos. Auf eigene Kosten gedruckt und von Felix Blochs Erben in Kommission übernommen, kam Draesekes Oper trotz der Bemühungen des Verlages an keinem anderen Ort mehr auf die Bühne. In etlichen Schreiben, die an den Komponisten gerichtet sind und in seinem Nachlass in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) aufbewahrt werden – und hier wird eine weitere Quellenschicht zu Leben und Werk Draesekes erkennbar –, berichten etwa Felix Blochs Erben von Anschreiben an 27 Opernhäuser in Deutschland sowie Österreich/Ungarn, von denen mehr als die Hälfte nicht einmal binnen Jahresfrist reagierte.⁵ Und 1905, nach einer neuerlichen, singulären Aufführung des Werkes in Dresden im Vorjahr, die dem 70. Geburtstag Draesekes zu verdanken war und deren Erfolg mutmaßlich eher diesem Anlass als dem Werk zuzurechnen ist, rechnet der Leipziger Verleger Forberg dann die nicht verkauften Exemplare ab und übersendet die Restbestände an die Dresdner Privatadresse des Komponisten – 48 broschierte und 15 kartonierte Orchesterpartituren, 143 Klavierauszüge und 15 Textbücher (er behält immerhin noch 50 Klavierauszüge auf Lager).⁶ Alle weiteren Bühnenwerke Draesekes blieben ungedruckt.

Weit erfolgreicher hingegen war Draeseke bei der Publikation von Kammer- und Orchestermusik, für die sich mit Simrock und Breitkopf & Härtel große Verlagshäuser fanden und deren Produktion sich auch rechnete. Selbst für die *Christus*-Tetralogie findet sich im Dresdner Teil-Nachlass (SLUB) das Schreiben eines Interessenten: Emil Hertzka, der Generaldirektor der Wiener Universal Edition, rückt das Werk in den Kontext der bedeutendsten chorsymphonischen Werke der Gegenwart:

⁴Brief Felix Draesekes an Theodor Müller-Reuter vom 14. April 1894; SLUB, Mscr. App. Dresden 2551, S. 85.

⁵Nachlass Felix Draesekes; SLUB, Mscr. App. Dresden 1195, C.

⁶Brief des Verlags Forberg an Felix Draeseke vom 14. Oktober 1897; SLUB, Mscr. App. Dresden 1195, C 29.

Wien, den 19. Juli 1912.

Hochwohlgeboren

Herrn Geheim. Hofrat Prof. Dr. Felix Draeseke

Dresden Hohe Str.2^{II}

Hochgeehrter Geheimrat!

Mit verbindlichem Danke bestätigen wir Ihre gesch. Zuschrift und Ihre Anregung, Ihr grossartiges Mysterium ‚Christus‘ in unseren Verlag aufzunehmen. Wir haben über dieses Werk schon vorher das Allergünstigste gehört und würden uns freuen, wenn es uns möglich würde, dieses grandiose Opus zu übernehmen. Unser Verlag eignet sich auch, wie nicht wenige andere dafür, nachdem wir schon mehrere Werke von aussergewöhnlichem Umfange in unserem Kataloge zählen, darunter die VIII. Symphonie von Gustav Mahler, ein gewaltiges, abendfüllendes Chorwerk von Arnold Schönberg und die ‚Messe des Lebens‘ von Frederik Delius, die wir erst kürzlich aus dem Harmonie-Verlag übernommen haben.

Gerade aber weil wir innerhalb kurzer Zeit drei Werke wie die vorgenannten herausbringen, dürfte die Aufnahme Ihres ‚Christus‘ für uns mit keinen nennenswerten Risiken [sic] verbunden sein.

Vielleicht hätten Sie, hochverehrter Herr Geheimrat die Güte uns mitzuteilen, auf welcher materiellen Basis uns die Rechte von ‚Christus‘ Ihrerseits übertragen werden könnten, und würde sich dann unser Herr Direktor Hertzka die Freiheit nehmen, Sie im Laufe des Monats August in Dresden oder event. auch in Coburg persönlich aufzusuchen, um die Angelegenheit event. zum Abschluss zu bringen.

Sehr erwünscht wäre uns inzwischen je 1 Exemplar des Klavierauszuges und der Partitur, um uns von dem Umfange des Werkes und den vorhandenen Materialien einen Begriff zu machen.

Ihren freundl. Nachrichten mit Interesse entgegensehend, empfehlen wir uns in vorzüglicher Hochachtung

ergebenst

[Stempel:] Universal-Edition Actiengesellschaft.

[Unterschrift:] Emil Hertzka⁷

Das avisierte Treffen kam jedoch nicht zustande, weil der Eindruck des Werks nach Einsichtnahme in die Partitur den Wiener Geschäftsmann offenkundig irritierte. Schon am 21. August 1912 schrieb Hertzka:

⁷SLUB, Mscr. App. Dresden 1195, C 74.

Wohlgeboren

Herrn Geheimrat Dr. Felix Draeseke

Dresden-A.

Hübnerstr. 23

Verschiedene unvorhergesehene geschäftliche Vorfälle machen es mir leider unmöglich, wie projektiert, in der zweiten August-Hälfte nach Dresden zu kommen und in der Angelegenheit Ihres Werkes ‚Christus‘ mit Ihnen Rücksprache zu pflegen.

Ich habe mich in der Zwischenzeit mit dem mir freundl. eingesandten Material beschäftigt und muss offen gestehen, dass ich vor der kolossalen Aufgabe die aus dem Verlag, der würdigen Herausbringung und Lancierung dieses Werkes erwachsen, derzeit zurückschrecke. Ich habe mir das Werk nicht so gewaltig vorgestellt und bei der grossen Ueberbürdung unter der unser Unternehmen derzt. zu leiden hat, wird es in der kommenden Saison ganz unmöglich sein, einer Aufgabe wie es die vorliegende bedeutet, in einer unser unserm Verlag würdigen Weise zu entsprechen.

Nachdem ich Ihnen nun, hochgeehrter Herr Geheimrat keinesfalls zumuten darf und kann, neuerlich ein ganzes Jahr zu warten und überdies auch die in Ihrem gesch. letzten Schreiben genannten Erwerbsbedingungen für das Werk in der vorliegenden Art (der ein für allemaligen Erwerbung) von uns nicht bewilligt werden könnten glaube ich, dass es das einzig Richtige ist, wenn wir von einer weiteren Bewerbung vorerst absehen, um Sie ja nicht in Ihren weiteren Entschliessungen und Veranlassungen aufzuhalten.

Ich bitte Sie noch um Ihre gütige Mitteilung, an wen das mir freundl. eingesandte Material retourniert werden soll, da ich nicht weiss, ob die Rücksendung an die Adresse des Herrn Musikdirektors Bruno Kittel oder an Ihre w[erte] Adresse erfolgen soll.

Sollten es jedoch die Verhältnisse ermöglichen, dass das Werk in einem späteren Zeitpunkte in dem wir nicht derart an Ueberbürdung zu leiden haben für uns frei wäre, dann wäre es mir eine grosse Freude, mich mit der Sache neuerlichen beschäftigen zu können und hoffentlich würde dann ohne Schwierigkeiten ein Weg zu einer Einigung gefunden werden können.

In vorzüglicher Hochachtung,

ergebenst

Universal-Edition Actiengesellschaft.

Emil Hertzka⁸

Dasselbe Argument, seine Kompositionen seien nicht unproblematisch aufzuführen, teils wegen ihrer großen Besetzung, teils wegen ihrer spielpraktischen Ansprüche, benannte am 21. März 1910 auch das Kämmereramt des Sächsischen Königs in Bezug auf seine Messe:

Euer Hochwohlgeboren,

beehre ich mich sehr ergebenst mitzuteilen, daß ich auf Allerhöchsten Befehl bei der Generaldirektion der Königlichen musikalischen Kapelle und der Hoftheater wegen Aufführung Ihrer Großen Messe vorstellig geworden bin, da es Seine Majestät den König interessieren würde, das Ihm gewidmete Werk einmal zu hören. Nach Mittheilung der Königlichen Generaldirektion ist aber eine Aufführung in der kath. Hofkirche nicht möglich, da der Hofkirchenchor zu schwach ist, ein so großes Werk entsprechend zur Aufführung zu bringen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

von Criegern⁹

Und dass es keineswegs Schuch war, der sich prinzipiell den kompositorischen Leistungen Draesekes verschlossen zeigte, geht aus verschiedenen anderen Schriftstücken hervor, so aus dem Brief des Dresdner Oberbürgermeisters Beutler vom 9. Februar 1898:

Ew. Hochwohlgeboren, beehre ich mich ergebenst mitzuteilen, daß mir Herr Generaldirector Graf v. Seebach die von Ihnen für das Regierungsjubiläum Sr. Majestät des Königs komponirte Jubel-Ouverture mit dem Bemerken zurückgegeben hat, daß Herr Generalmusikdirector Hofrath Schuch über dieselbe sich ungemein günstig ausgesprochen hat. Es wird also nun das Nöthige für die Aufführung des trefflichen Werkes einzuleiten sein.¹⁰

(Es folgen umständliche Bemerkungen über vertragsrechtliche Details zur Drucklegung, die dann bei Breitkopf & Härtel erfolgen sollte.) So erfolgreich Draeseke hier antichambriert hatte, so wenig Fortune war ihm in Bezug auf seine Bühnenwerke beschieden. Offen freilich bleibt, ob Graf Seebach sich tatsächlich so vehement um Aufführungen seiner Opern bemühte, wie er es den Komponisten am 1. Oktober 1894 wissen ließ:

⁸SLUB, Mscr. App. Dresden 1195, C 75.

⁹SLUB, Mscr. App. Dresden 1195, C 14.

¹⁰SLUB, Mscr. App. Dresden 1195, C 3.

Sehr geehrter Herr Professor!

Ich bin in der peinlichen Lage, die Partitur Ihres neuesten musikalischen Dramas [*Bertram de Born*] mit verbindlichem Dank hiermit zur Verfügung zurückzustellen, da für absehbare Zeit bereits contractliche Verpflichtungen zur Aufführung von Opern namhafter Componisten, die bisher noch nicht in Dresden zu Gehör gekommen sind, vorliegen und es mir absolut unmöglich machen, Ihnen für irgend einen Termin bereits jetzt ein Versprechen zu geben. Da ich es mir nun aber zum beständigen Vorwurf machen würde, einen deutschen und hiesigen Componisten von Ihrer hervorragenden künstlerischen Bedeutung auf die lange Bank zu schieben, so bleibt mir nichts anderes übrig, als durch die nicht zu verzögernde Zurücksendung Ihres Manuscriptes Ihnen Zeit und Gelegenheit, an einer andern berufenen Bühne mit Ihrem Werk herauszutreten, nicht zu benehmen und verbleibe mit dem Wunsche, daß Ihnen das baldigst in erfolgreichster Weise gelingen möge.

Hochachtungsvoll

Graf Seebach¹¹

Offenkundig verfolgte Graf Seebach ein gewisses Proporzdenken hinsichtlich der Herkunft der Stücke auf dem Spielplan, indem einer neuen Oper Draesekes vor allem deswegen Chancen auf eine Aufführung eingeräumt wurden, da die Zahl geeigneter Alternativen deutschsprachiger Bühnenwerke überschaubar war. Vordergründig wenigstens zeigte sich der Intendant offen für Draesekes Projekte, beantwortete dessen Eingaben „eigenhändig“, doch verband er die neuerliche Anfrage nach einer Premiere des *Bertram* am 1. März 1898 elegant mit einer Disqualifizierung des soeben eingereichten *Fischer und Khalif*:

Sehr geehrter Herr Professor!

Vor allen Dingen muss ich Sie bitten, meine etwas verspätete Antwort mit der geschäftlichen Überbürdung der letzten Wochen entschuldigen zu wollen. Was nun Ihren Wunsch in Bezug auf eine Aufführung des ‚Bertrand de Born‘ betrifft so kann ich Ihnen nur wiederholen, dass mich derselbe ungemein interessiert und ich die Aufführung desselben ins Auge gefasst habe um so mehr als ich mir von einer Aufführung Ihrer mir vorgespielten komischen Oper keine rechte Bühnenwirkung verspreche. Über den Zeitpunkt freilich, an welchem die Kngl. Hofoper an dieses grosse und schwierige Werk herantreten könnte, vermag ich

¹¹SLUB, Mscr. App. Dresden 1195, C 50.

Ihnen zu meinem lebhaften Bedauern jetzt bestimmtes nicht zu sagen. Das hängt von einer Menge Umstände ab die ich momentan noch nicht übersehen kann.

In vorzüglichster Hochachtung

Ergebenst

Gr. Seebach

Eigenhändig¹²

Draeseke blieb hartnäckig. Wenn schon kein neues Werk auf die Bühne kommen konnte, erwartete er wenigstens die Wiederaufnahme eines älteren, seiner Meinung nach durchaus erfolgreichen Stücks. Doch seine Eingabe vom 25. Februar 1899 beschied Graf Seebach drei Tage später wiederum nur inhaltend:

Sehr geehrter Herr Hofrath,

auf Ihr gefälliges Schreiben vom 25. Februar d. J. muss ich Ihnen leider erwidern, dass ich für's Erste an eine Wiederaufnahme Ihrer Herat nicht denken kann, da zahlreiche unaufschiebbare Verpflichtungen mich daran hindern. Ich werde jedoch baldthunlichst die Aufführung eines Ihrer Werke in Erwägung ziehen. Vergessen worden sind Sie von mir, dessen dürfen Sie versichert sein, keineswegs.

Mit vorzüglichster Hochachtung

Graf Seebach¹³

Könnte man vermuten, dass im Hintergrund stets Schuch aktiv war, um Draesekes Initiativen abzublocken, so deutet ein weiteres Schreiben Seebachs an, dass Draeseke, als er sah, dass am Intendanten nicht vorbeizukommen war, sich 1901 direkt an den Generalmusikdirektor wandte, um dann doch wieder beim Chef des Hauses zu landen und von ihm am 27. November 1901 erneut höflich, aber bestimmt vertröstet wurde:

Hochverehrter Herr Hofrath

Herr Generalmusikdirektor von Schuch hat mir Ihre beiden an ihn gerichteten Schreiben vorgelegt und ich muss Sie zunächst um Entschuldigung bitten, dass ich erst heute dazu komme, mich Ihnen gegenüber zur Sache zu äussern. Ich war in den letzten Wochen mehrfach verreist und fand bei meiner jedesmaligen Rückkehr eine solche Fülle dringender Berufsgeschäfte vor, dass ich mit vielen andern wichtigen

¹²SLUB, Mscr. App. Dresden 1195, C 51.

¹³SLUB, Mscr. App. Dresden 1195, C 52.

Briefen auch das Schreiben an Sie leider hinausschieben musste. Zur Sache selbst muss ich nun zunächst bemerken, dass Sie sich durchaus im Irrtum befinden, wenn Sie annehmen, ich wäre Ihnen, wie Sie sich ausdrücken, ‚ungünstig gesinnt.‘ Das ist bei mir ebenso wenig der Fall, wie bei Herrn Generalmusikdirektor von Schuch; darüber sollte Sie doch wohl die Thatsache, dass Sie in den letzten Jahren im Kgl. Opernhause mit zwei Sinfonien zu Worte gekommen sind, hinreichend aufgeklärt haben. Auch die Wiederaufnahme des [sic] ‚Herrat‘ habe ich durchaus nicht aus dem Auge verloren; ich habe aber auf die Neueinstudierung dieser Oper, wie so mancher anderer wertvoller Werke, die ich gerne wieder im Spielplan der königl. Hofoper sähe, verzichten müssen, weil es die Repertoireverhältnisse nicht gestatteten. Ich kann Ihnen daher heute nur die Versicherung geben, dass, wenn mir auch die Verpflichtungen, die ich hinsichtlich neuer Werke übernommen habe, für die laufende Spielzeit die Neueinstudierung des [sic] ‚Herrat‘ unmöglich machen, ich die Wiederaufnahme Ihrer Oper oder die Aufführung Ihres neuen Werkes nach wie vor im Auge behalten werde.¹⁴

Zu schwer, zu umfangreich, andere Prioritäten, ein anderes Mal, gewiss keine persönlichen Motive, beileibe nein: Dass Draeseke sich mit dem Bemühen, eine eigene Oper in Dresden herauszubringen, verschaukelt fühlte, ist nicht nur aufgrund der Tatsache, dass Seebach sich schon nicht mehr des Geschlechts der Titelfigur der in Rede stehenden Oper erinnerte, ebenso nachvollziehbar wie allerdings auch der Sachverhalt, dass man die kompositorische Qualität seiner Werke durchaus schätzte, doch ihre Bühnenwirksamkeit und damit auch den Erfolg beim Publikum bezweifelte. Dabei gerät die Ablehnung seiner Opern auch bei ihm zum Pendant der Akzeptanz von Werken anderer Genera, bei Verlagen wie bei den Veranstaltern. Zudem glaubte Draeseke immer noch, das Genre wagnerscher Helden- und Reckenopern weiterhin bedienen zu können und übersah, dass Nietzsches Kritik am Bayreuther Meister andernorts längst auch zu veränderten Sujets geführt hatte. Dass er darüber hinaus einer Musiksprache treu blieb, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts avantgardistisch genannt werden konnte und die ‚äußerste Linke‘ beschrieb, nun aber, da nicht mehr weiterentwickelt, epigonal wirken musste, war dem Erfolg seiner Bühnenwerke ebenfalls kaum förderlich. Als Komponist von Kammermusik und Symphonik aber wollte er nicht figurieren, als Wagnerianer setzte er sich selbst gegen durchaus wohlgemeinte Versuche,

¹⁴SLUB, Mscr. App. Dresden 1195, C 53.

ihn der Liszt-Nachfolge zuzuschlagen, zur Wehr. So ließ er den aus Dresden stammenden und in Krefeld wirkenden Dirigenten Theodor Müller-Reuter, mit dem ihn eine längere, ebenfalls noch nicht erschlossene Korrespondenz verband, anlässlich einer aus dem Rheinland übersandten Rezension über ein von diesem geleitetes Konzert im Brief vom 14. April 1894 wissen:

Wenn Sie aber die weisen Herrn Kritiker in Crefeld belehren wollten, dass meine Musik mit der Lisztschen gar nichts zu thun hat, dass die Compositionen, die im ‚Banne‘ Liszts geschrieben sind, nicht veröffentlicht wurden und auf dem Boden einer Kiste ruhn, und dass schon in meiner Clavier Sonate op 6, weit mehr noch aber in meiner ersten Symphonie op 12, ich mich zu Beethoven zurückgewandt habe, thäten Sie mir einen grossen Gefallen. Wenn auch an andren Orten solche Vorstellungen über mich gang und gäbe sind, wird mir nämlich allerdings die vollkommne Nichtbeachtung, die all meine Compositionen in ganz Deutschland erfahren, eher begreiflich. Die Leute sind so oberflächlich, dass, wenn sie einmal von jemandem etwas erfahren haben, derselbe für ewige Zeiten rubricirt ist. So bin ich nun Lisztianer und alle meine spätern Compositionen Lisztsche Schule!!¹⁵

Nicht nur solche Zeilen, sondern auch ähnliche Passagen in den *Lebenserinnerungen* wie den *Musikgeschichtlichen Vorlesungen* vermitteln den Eindruck, dass sich hier jemand missverstanden, ja verkannt fühlt. Der legitime Erbe des Bayreuther Meisters wollte Draeseke sein, kaum schon Nachkomme eines Komponisten, den man vornehmlich als Virtuosen hochgeschätzt hatte, doch dessen Werke man nur bedingt gelten ließ. Schuch seinerseits dürfte nicht der einzige gewesen sein, der Draesekes Kompetenz als Komponist von Kammermusik und Symphonik höher schätzte denn seine Fähigkeit, Opern zu schreiben; und es ist bedauerlich, dass Draeseke hier nicht einen kollegialen Rat erkennen konnte, als vielmehr eine Ablehnung, die sein hartnäckiges Insistieren wohl eher noch beförderte.

Vielleicht ist in dieser unvorteilhaften persönlichen Konstellation – letztlich ein Moment gescheiterter Kommunikation – im Dresdner Musikleben eine Ursache für jene Invektive zu erkennen, die Draeseke dann 1906, nach der gescheiterten Wiederaufnahme der *Herrat* und dem furiosen Erfolg von Richard Strauss' *Salome* mit seiner legendären *Konfusions*-Schrift formulierte. Doch einmal im Pech, hatte er auch bei seinen publizistischen Versuchen

¹⁵Brief Felix Draesekes an Theodor Müller-Reuter vom 14. April 1894; SLUB, Mscr. App. Dresden 2551, S. 85.

nicht immer Glück, wie eine Zuschrift der Redaktion des *Leipziger Tageblatts* vom 8. Januar 1907 erkennen lässt:

Zu meiner grossen Ueberraschung ersah ich aus Ihrem heutigen Briefe, dass Sie von Ihrem Artikel über den Niedergang der modernen deutschen Opern ein Stück vermissen und zwar, wie aus Ihren Ausführungen entnehme, eines von grösserem Umfange. Ich hätte mir selbstverständlich nicht erlaubt, eine Zeile aus Ihrem geschätzten Aufsatz zu streichen, und so kann ich nur annehmen, dass von dem Manuskript ein Teil verloren gegangen ist; was sich vielleicht dadurch erklären lässt, dass in den betreffenden Tagen die Feuilletonredaktion von Herrn Paul Wiegler auf mich überging und wohl nur dabei das unliebsame Vorkommnis entstanden sein kann.¹⁶

Natürlich werde man die ausstehenden Teile, sofern nachgereicht, alsbald abdrucken.

So bleibt der Eindruck eines Unbefriedigten, von jemanden, der sich nicht hinreichend gewürdigt fühlte. Ernst von Schuch mag daran nur insofern Schuld haben, als er sich nicht aus Dresdner Lokalpatriotismus für Draeseke und seine Opern dauerhaft verwandte. Kann man ihm das verdenken?

¹⁶SLUB, Mscr. App. Dresden 1195, C 70a/b.

FRIEDBERT STRELLER

Draeseke's treuer Schildknapp. Der Dresdner Paul Büttner

Draeseke – wie wir wissen – entdeckte in Coburg seine Liebe zur Musik, studierte in Leipzig, komponierte unter dem Einfluss von Liszt und seiner Neudeutschen Schule seinen progressiv modernen, extravagant-mörderischen *Germania-Marsch* und meinte, erschrocken vom Skandal, dass dies keine Zukunft habe. Er suchte einen neuen Weg und kam über ein Schweizer Zwischenspiel nach Dresden, in jene Stadt, die als konservative, historisch geprägte Kunststadt positiv beleumdet war und viele begabte Künstler anzog. Sie kamen von außerhalb, fanden hier eine kunstfördernde Basis und zogen bald wieder davon; denn: Die konservative Diktion behinderte vorwärts weisende Impulse.

Jean Louis Nicodé etwa, ein von Liszt/Wagner begeisterter Dirigent und Komponist, wurde von Franz Wüllner, der später in Köln das Konservatorium und das Gürzenich-Orchester leitete, 1878 an das Dresdner Königliche Konservatorium geholt und meinte, „dem modernen Schaffen als Vermittler dienen [...], Philharmonische Konzerte nach Berliner Vorbild einrichten“¹ zu können. Nach vier Jahren gab er auf. Begründung: Vor seiner Dresdner Zeit war er „ein fanatischer Fortschrittler, aber unter dem Einfluß der verkalkenden Dresdner Luft und des [...] völlig terrorisierenden Lehrerberufs mit seinen (Perücken- und Talar-Würde fordernden) Obliegenheiten“ sei er so gelähmt und fühle sich „dermaßen nach ‚rechts‘ geläutert [...], daß das konservative Lager nunmehr [...] den Ruhehafen“² bilde.

Diesen hier ironisch gemeinten ‚Ruhehafen‘ hatte Draeseke schon vorher erreicht. Der Revoluzzer des Weimarer Tonkünstlerfestes von 1861 mit seinem *Germania-Marsch* war nun in Dresden ab 1876 zum gezähmten Klas-

¹Ernst Otto Nodnagel, „Jean Louis Nicodé. Ein Künstlerprofil“, in: *Die Musik* 14 (1914/1915), S. 203.

²Ebd., S. 198. Siehe auch Friedbert Streller, „... unter dem Einfluß der verkalkenden Dresdner Luft“. Nicodé, Draeseke und Büttner in der Bewährung“, in: *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert*, Teil I: 1900–1933. Bericht über das vom Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik und vom Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“, Dresden veranstaltete Kolloquium vom 7. bis 9. Oktober 1996 in Dresden, hrsg. von Matthias Herrmann und Hanns-Werner Heister, Laaber 1999, S.259–266.

sizisten geworden, der 1906 mit seiner gegen Strauss' *Salome* und die Moderne überhaupt aggressiv gerichteten Streitschrift *Die Konfusion in der Musik* ein Programm entwickelte, das über Jahrzehnte hinweg die jungen Komponisten zum Widerstand reizte. Manch einer (so der Dresdner Komponist Johannes Paul Thilman, geb. 1906) schüttelte den Namen ‚Draeseke‘ verächtlich in ‚Drecksaeckel‘.

Am Ende des 19. Jahrhunderts, als der 1870 geborene Paul Büttner in der Elbestadt aufwuchs, waren die später in der *Konfusion* zusammengefassten Ideen präsent. Draeseke wurde nach seinem pädagogischen Zwischenspiel als Musiktheoretiker an der ‚Damen-Akademie von Bernhard Rollfuß‘ ab 1880 nun 1884 als Nachfolger Franz Wüllners Lehrer für Komposition sowie Chordirigieren am königlichen Konservatorium des Johann Friedrich Pudor.

Paul Büttner, dessen Vater als Arbeiter in der Glasfabrik in Dresden-Löbtau den Familienunterhalt sicherte, machte als Achtjähriger durch kleinere Kompositionen auf sein musikalisches Talent aufmerksam. Als Dreizehnjähriger, der so gut wie keinen Unterricht erfahren hatte, komponierte er in der Zeitmode eines Nils W. Gade, Edvard Grieg oder Max Bruch eine nordische Ouvertüre *Frithjof*. Auch Draeseke hatte – wie bekannt – eine solche Tondichtung 1854 vorgelegt und von der Oper *Sigurd* bis zu *Merlin* diese nordische Richtung verfolgt. Allerdings ist unbekannt, woher der junge Büttner die konkrete Anregung erfuhr.

Nach der Schule ergab sich aber die Möglichkeit, eine Freistelle am Pudor'schen Konservatorium zu erhalten. Ab 1888 studierte Büttner zunächst Oboe sowie Bratsche und bald darauf erhielt er Kompositionsunterricht bei Draeseke, bei dem er – wie Roeder meinte – dessen „treuer Schildknapp“³ wurde, soweit er, der ab 1896 selbst als Lehrer für Musiktheorie sowie Chorgesang am Konservatorium wirkte, dafür Zeit aufbringen konnte. Denn nach dem Tod des Vaters war er für den Unterhalt der Familie verantwortlich. Er arbeitete als Oboist und Bratschist in verschiedenen kleineren Orchestern etwa in Bremen und dem litauischen Majura, im Dresdner Gewerbehaus und als Tanzmusiker.

In den biographischen Darstellungen Büttners wird immer wieder vermerkt, dass „nach einer mit Tanzmusik durchspielten Nacht in Sporbitz [einem Dorf östlich von Dresden]“ ihm 1894 „die Idee zu seiner 1. Sinfo-

³Erich Roeder, *Felix Draeseke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters*, Bd. 2, Berlin 1937, S. 225.

nie (F-Dur)“ gekommen sei.⁴ In vier Jahren niedergeschrieben, fand erst 22 Jahre später (1916) ihre Uraufführung durch das Dresdner Philharmonische Orchester im Gewerbehaus statt.

Erst einmal musste sich der Gestaltungswillen umsetzen, sich künstlerisch entwickeln können. Das erschwerte sich, da der junge Büttner zum Broterwerb als Chordirigent in Vereinen zu wirken hatte. Anregungen aus diesen Ämtern bestimmten die Kompositionen von Gebrauchsmusiken, von Männerchören und Sätzen für Gesangsvereine, einer Oper *Anka*, einer Märchenmusik *Rumpelstilzchen*, Schillers *Gunst des Augenblicks* für Männerchor und Orchester und einer Reihe von Orchesterwerken: *Der Krieg*, *Ouvertüre zu Grabbes ‚Napoleon‘*, eine Walzerfolge und *Saturnalia* für Bläser und Pauken, wozu er im Vorwort mit einem Schopenhauer-Zitat sein Programm akzentuiert:

Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, dass sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual.⁵

Das grenzt an E. T. A. Hoffmanns These, dass die Musik die romantischste aller Künste sei.

Und Büttner bekennt sich zum romantischen Künstler in all seinen Werken. So ist denn auch der Grundton aller Würdigungen des Komponisten, er sei „der letzte große Symphoniker“, wie Karl Laux im Oktober 1945 anlässlich des 80. Geburtstages des 1943 Verstorbenen anmerkt und fortführt, „der letzte in der Reihe der Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Bruckner, Mahler. Nichts war davon bei seinem Ableben zu hören. Schlimmer als der Tod ist für einen Künstler das Totgeschwiegenwerden.“⁶

Damit sollte das Vergessen aufgehoben werden für einen Komponisten, dessen vier Sinfonien und andere Orchesterwerke sowie Kompositionen mit Chor und Orchester, die aus seiner Chorleitertätigkeit erwachsen waren, zwar im zweiten und dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts eine gewisse

⁴Georg Kaiser, „Vorwort“, in: ders., *Paul Büttner: Sinfonie Nr. 2, Analysen mit Vorwort*, Leipzig o. J. [ca. 1920], S. 4.

⁵Ebd., S. 5f.

⁶Zum 80. Geburtstag von Paul Büttner. *Gedenkblätter*, zusammengestellt von Eva Büttner, Kamenz o. J. [ca. 1950], S. 8.

Verbreitung gefunden hatten und der ab 1924 sogar Direktor des Konservatoriums geworden war. Aber da er Arbeiterchöre leitete, Bundesdirigent des Arbeitersängerbundes Dresden und Umgebung war und sich als Musikkritiker in der linken *Dresdner Volkszeitung* bekannt gemacht hatte und noch dazu seine Frau, die Pianistin Eva Büttner, Jüdin und Landtagsabgeordnete der SPD war, wurden er und sein Werk ab 1933 ‚untragbar‘. Somit verschwand sein Name aus der Öffentlichkeit. Als Büttner 1943 starb, war seine Frau in Kamenz untergetaucht und konnte so überleben. Die versuchte Renaissance nach 1945 bis zum Beginn der 1950er Jahre blieb ohne Nachhall. Nur die Volksmusikschule Dresden trug seinen Namen, der nach 1989 abgelegt wurde. Die Institution heißt nun Heinrich-Schütz-Konservatorium. C’est la vie!

Allerdings taucht in den Rezensionen und anderen Würdigungen Büttners der Name Draesekes nicht auf, der durch die Biographen Roeder und Stephan sowie seine *Konfusion* nazistisch verseucht schien. Büttners Schicksal gleicht durch ideologische Einordnung so oder so dem seines Lehrers. In Dresden künstlerisch in die Bahnen eines klassizistischen Traditionalisten gedrängt, ließ er die Zeit an sich vorbeigehen, beharrte auf den sinfonischen Traditionen Beethoven – Brahms – Bruckner. Man hatte in Dresden nach der Förderung von Richard Strauss den weiteren Anschluss an neue Entwicklungen von Schönberg oder Hindemith an verloren (obwohl dessen *Cardillac* hier erstmals erklang), spätromantisch weitergeträumt, obwohl schon die Zeit des Ersten Weltkrieges – eine Zeit der Trommelfeuer, Vergasung und Massenschlachten sowie Revolutionen – zu ganz anderen künstlerischen Äußerungen zwang.

1932 – in der Würdigung von Büttners 2. Streichquartett g-Moll – wurde gelobt, dass es von „geradezu klassischer Schönheit“ sei: Es „charakterisiert den Verfasser als einen Meister der Neuzeit, der mit dem Schwung und Größe seiner Gedanken andere zeitgenössische Komponisten weit überflügelt und dessen Werke (darunter 4 Sinfonien) Ewigkeitswert besitzen.“⁷ Man bemühte sich in der Zeit um 1931 sogar um eine Paul-Büttner-Gesellschaft, denn man meinte, er stehe „in der ersten Reihe unserer zeitgenössischen Musik [. . .]. Zwar ist er mit seinen größten Werken nicht über Sachsen hinaus gedrungen, aber diese Werke sind doch in einigen nahezu vollendeten Auf-

⁷Ebd., S. 52.

führungen vielen verständnisvollen Ohren erklingen, sie haben ihr Leben ausgeströmt in viele empfindende Herzen.“⁸

Als Musikkritiker lernte er zwar neuere Tendenzen auch in Dresden kennen, fand dazu aber keinen Zugang. Selbst die Symphonische Phantasie und Fuge d-Moll op. 57 von Max Reger ist ihm ein „böser Traum [...] Wie die Anfälle eines Fiebers“, und, so schreibt er weiter: „Solche Anfälle quälen.“⁹ Bei der *Wachet auf*-Choralphantasie ist ihm gar, bei dem nur drei Jahre jüngeren Komponisten, als ob „fünfhundert oder mehr Affen, lebendig geschmort, laut aufschreien, Gott im Himmel! Kann das noch Musik sein?“¹⁰ Hindemiths Kammermusik Nr. 4 (Violinkonzert) ist ihm „der traurige Versuch eines kreuzschwachen Versagers, der [...] es hier unternimmt, Töne ohne Sinn, aber mit keckem Auftrumpfen gegeneinander loszulassen [...]. Wer die Clownerie von Hindemiths Kammermusik Nr. 4 erkannt hat, muß dieser einbrechenden Konfusion steuern.“¹¹

Der ‚treue Schildknapp‘ zeigt sich hier in den Denkbahnen von Draeseke's *Konfusion in der Musik* als ein gelehriger, missverstehender Schüler, der sich in jener Zeit gegen die sich ausbreitende Musik eines Schönberg (*Kammersinfonie*, *Pierrot lunaire* u. a.), eines Hindemith, Bartók und Weill wehrte, obwohl sie in Dresden z. B. in den von Paul Aron organisierten *Abenden für Neue Musik*¹² zu erleben waren. Sicher wurde eine solche Sicht nicht nur von Draeseke und Büttner vertreten. Aber es war jene Haltung, die im Dritten Reich kulturpolitische Positionen prägte. Büttner aber, der mit Arbeiterchören und in der sozialdemokratisch akzentuierten *Dresdner Volkszeitung* sich exponiert hatte, fand natürlich keinen Einstieg. Er war passé. Nicht aufgeführt, verschwanden Name und Werk aus der Musikpraxis.

Wie war nun die stilistische Ausprägung seiner Musik? In all den Kritiken, die sein Werk erfuhr, wurde er klassizistisch eingeordnet: Helmut Pattenhausen, der 1931 eine Paul-Büttner-Gesellschaft zu gründen suchte, sieht ihn so, dass er „derjenige ist, dem wir zu danken haben, dass die Reihe der großen Meister nach Brahms und Bruckner nicht abgerissen ist.“¹³ Und so heißt es

⁸Kaiser, „Vorwort“ (wie Anm. 4), S. 3.

⁹Zitiert nach: Renate Voelkel, *Paul Büttner als musikalischer Volkserzieher*, Diss. Leipzig 1961, S. 127, Anm. 192.

¹⁰„Des Dresdner Reger-Festes 2. Tag“, in: *Dresdner Volkszeitung* vom 18.10.1934.

¹¹„Viertes Sinfoniekonzert der Volksbühne“, in: *Dresdner Volkszeitung* vom 25.10.1926.

¹²Herrmann / Heister (Hrsg.), *Dresden und die avancierte Musik* (wie Anm. 2), S. 205 ff.

¹³*Zum 80. Geburtstag von Paul Büttner* (wie Anm. 6), S. 15.

schon nach der Aufführung der 1. Sinfonie in der *Kölnischen Zeitung* vom Januar 1916, sie habe „unbestritten den stärksten künstlerischen Erfolg, ein Werk, dem großer sinfonischer Zug zuzuerkennen ist – Büttners Vorbilder sind Beethoven und Bruckner. Sein Werk ist die Schilderung faustischen Ringens nach hohen Zielen.“¹⁴ Und nach einem Sonderkonzert der Dresdner Staatskapelle unter Joseph Keilberth heißt es noch 1945 im Anschluss an die Feststellung, dass Büttner „zu den letzten Sinfonikern nach Brahms und Bruckner“ zählt:

Mit beiden weist er verwandte Wesensmerkmale auf. Das Entscheidende aber ist – und das wurde in den beiden Werken des Abends, der II. Sinfonie in G-Dur und der III. in Des-Dur erneut unter Beweis gestellt –, dass diese Musik wirklich große sinfonische Kunst ist, den beiden obgenannten Meistern ebenbürtig.¹⁵

Nachdem die 1. Sinfonie (1894–1998, Uraufführung in der Dresdner Philharmonie unter Leitung des Komponisten 1916), die 2. Sinfonie (1908–1915, Uraufführung durch die königlichen Kapelle unter Hermann Kutzschbach) und die 3. Sinfonie (1908–1912, 1915 uraufgeführt im Leipziger Gewandhaus unter Arthur Nikisch) Büttner bekannt machten, folgte 1919 die 4. Sinfonie in h-Moll (1917–1919, Uraufführung 1919 in der Dresdner Staatsoper unter Hermann Kutzschbach). Hierzu lesen wir in den *Dresdner Nachrichten*:

Hier ist alles ganz ideal abgetönt, die bewegten Themen scharf profiliert [...], der Orchesterklang farbig, charakteristisch, doch ohne Kakophonie, die Harmonik interessant, doch ohne Gesuchtheit: kurz, man könnte hier von einem neugefundenen, modernen Klassizismus sprechen, der logischer als der Brucknersche, weniger entsagungsvoll als der Brahms'sche ist [...]. Die Sinfonie ist jedenfalls ein Meisterstück, das seinen Weg durch alle deutschen Konzertsäle alsbald nehmen sollte.“¹⁶

Und so weiter und so fort. Die Tendenz bleibt, die Bezogenheit zur Tradition von Beethoven über Brahms und Bruckner wird immer wieder beschworen. Dass Büttners Werke ihren Weg durch alle deutschen Konzertsäle nehmen würden, bewahrheitet sich allerdings nicht. Und der Anschluss an Draeske, der nur gelegentlich angesprochen ist, kann nur sehr gering nachgewiesen werden; eigentlich nur in seinen konventionellen, traditionsbezogenen

¹⁴Ebd., S. 26.

¹⁵Ebd., S. 28 (Kritik in der *Volksstimme* vom 13.12.1945).

¹⁶Ebd., S. 39 (Artikel von Eugen Schmitz).

Anschauungen, die ihn mehr als seinen Lehrer hinderten, neue Wege musikalischer Gestaltung aufzunehmen und persönlich nutzbar zu machen. Die herbe Klangwelt Draeseke's ist einer inneren Ausgeglichenheit gewichen. Andere stilistische Ansätze fand er in der ‚verkalkenden Dresdner Luft‘ nicht brauchbar.

Und wenn 1917 im Zusammenhang mit der 3. Sinfonie im Berliner *Vorwärts* geschrieben wird: „Wir grüßen ihn heute als den langersehnten Ton-dichter, der unserer Zeit wieder das reine beglückende Erlebnis einer aus innerstem Herzen erwachsenen Höhenkunst bringt“¹⁷, so bleibt er doch epigonal? – Man kann daher dem Gründer der nicht zustande gekommenen Büttner-Gesellschaft (Helmut Pattenhausen) nicht voll zustimmen: Büttner wurzele „in der Form und Gesinnung alter Meister; dennoch ist es nicht möglich, ihn als Epigonen abzustempeln.“¹⁸ Dennoch – es drängt sich auf. Gerade deshalb hat er keinen Einzug in die Konzertsäle gefunden, wurde trotz aller Bemühungen nach 1945 (vor allem in der DDR) nicht wiederbelebt. Seine Vorbilder waren besser als er!

In der Internet-Enzyklopädie *Wikipedia* ist er immerhin erwähnt als „einer der letzten großen Sinfoniker in der direkten Nachfolge von Anton Bruckner, Johannes Brahms und seinem Lehrer Draeseke“¹⁹, im Seeger-Musiklexikon des Deutschen Verlags für Musik von 1980 schon nicht mehr. Im *Konzertbuch Orchestermusik*, erschienen beim gleichen Verlag, war er 1972 noch präsent. Dort heißt es – nach der Feststellung, dass Büttner „als überzeugter Sozialist sich große Verdienste um die musikalische Bildung [...] der Arbeiter in seinem Wirkungskreis erworben“ habe, dass „seine Orchestermusik harmonisch spürbar von Wagner beeinflusst“ sei, „in der sinfonischen Anlage und in der Themengestaltung weist sie auf Bruckner. Von den Vorbildern unterscheidet ihn das Bemühen, seine inhaltlichen Konzeptionen im beethovenschen Sinne als [...] Ringen und Bewältigung und Bestätigung zutiefst humaner Positionen anzulegen, die ihm auf Grund seiner Weltanschauung nicht nur erstrebenswert, sondern realisierbar erschienen. Man hat Büttner, für dessen Sinfonik sich bedeutende Dirigenten wie Nikisch, Keilberth, Kempe einsetzen, nicht zu Unrecht den letzten großen Sinfoniker in der unmittelbaren Tradition eines Bruckner und auch Brahms genannt.“²⁰

¹⁷Ebd., S. 37.

¹⁸Ebd., S. 43.

¹⁹ *Wikipedia*-Artikel „Paul Büttner“, <de.wikipedia.org/wiki/Paul_Büttner>, 1.2.2012.

²⁰ *Konzertbuch Orchestermusik. A–F*, Leipzig 1972, S. 360 f.

Aus heutiger Sicht ist Büttner ein Beispiel dafür, dass man schon besser und überzeugender als seine Vorbilder sein muss, um bestehen zu können und dass die Atmosphäre einer Stadt mit ‚verkalkender Luft‘ historisch notwendige Veränderungen der musikalischen Sprache eines Schöpfers auch zum Nachteil von dessen Wirksamkeit hintertreiben kann.

HARTMUT KRONES

Felix Draeseke und Wien

Zunächst möchte ich mich bei der *Draeseke-Gesellschaft* sowie bei meinem langjährigen Freund und Kollegen Helmut Loos für die Einladung in das schöne Coburg bedanken, die ich auch deswegen gerne angenommen habe, weil ich mich – ich gebe das zu – sonst nie mit dem Komponisten Felix Draeseke näher beschäftigt hätte.¹ Und wenn ich nicht vor vielen Jahren beim Dresdner Draeseke-Kongreß teilgenommen hätte (allerdings mit einem Referat über Wilhelm Kienzl),² hätte ich bis heute nie ein Werk dieses durchaus namhaften Coburg-Dresdner Komponisten in natura gehört. Denn, und dies ist die Grundaussage meines heutigen Referates: In Wien wird Draeseke nicht gespielt. Er wurde aber auch früher bzw. zu seinen Lebzeiten fast nie dort gespielt. Und wenn ich der vor mir eingesehenen Draeseke-Literatur (einschließlich der Roederschen Biographie)³ vertrauen darf, so war Draeseke auch nur einmal in Wien. Das mag umso mehr verwundern, als in den hierfür in Frage kommenden Jahren von ca. 1855 bis 1912/13 Kleinmeister sonder Zahl nach Wien pilgerten, in Wien aufgeführt wurden oder sonstige Beziehungen mit Wien pflegten – Felix Draeseke ist hier eine eigenartige Ausnahme. Dennoch: Ganz ohne Wien ging es auch bei Draeseke nicht, wie auf den nächsten Seiten ausgeführt werden soll.

Eine zweite Vorbemerkung: Ich bin kein Draeseke-Spezialist, und so gehen meine Ausführungen primär von der Wiener Aktenlage aus, die sicher in einigen Fällen der Ergänzung bedarf. Denn ich bin überzeugt, daß das Wort ‚Wien‘ in Draesekes Briefen immer wieder vorkommt (was auch Roeders Ausführungen bestätigen, s. u.), und zudem muß es – neben den beiden Briefen, die mir auf dem Symposium von Michael Heinemann zur Kenntnis gebracht

¹Auf besonderen Wunsch des Autors erscheint dieser Artikel in nicht-reformierter Rechtschreibung. Der Text behält weitgehend den Wortlaut des Referates bei, auch um die vom Autor in Wien aufgefundenen Quellen deutlicher von jenen abzuheben, die ihm während und nach dem Symposium durch Kolleginnen und Kollegen zugegangen sind.

²Hartmut Krones, „Zur Rezitativ-Behandlung und musikalischen Deklamation bei Wilhelm Kienzl“, in: *Deutsche Oper zwischen Wagner und Strauss. Tagungsbericht Dresden 1993 mit einem Anhang von der Draeseke-Tagung Coburg 1996*, hrsg. von Sieghart Döhring u. a. (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 6), Chemnitz 1998, S. 147–166.

³Erich Roeder, *Felix Draeseke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters*, 2 Bde., Dresden 1932, Berlin 1937.

wurden⁴ – zumindest zwei weitere Briefe aus Wien an ihn gegeben haben, da ich die Antwort-Briefe des Komponisten im Archiv der *Gesellschaft der Musikfreunde* gefunden habe. Doch davon später.

Draeseke (wohl) erster und (wohl) auch einziger Wien-Aufenthalt fand laut seinem Brief (vom 7. September 1868)⁵ aus Wien an den Verleger Wilhelm Bartholf Senff im Sommer 1868 statt, nachdem er sich von München aus in die Donaumetropole begeben hatte, um einen bekannten Ohrenarzt zu konsultieren. Er fand dort aber keine Hilfe, wie wir bei Erich Roeder lesen können:

Am 21. Juni erlebte Draeseke in München den herrlichsten Erfolg Wagners, die Uraufführung der ‚Meistersinger‘, die nicht ohne Einfluß auf sein ferneres Schaffen bleiben sollten. Er trat daraufhin seine Sommerreise an. In Rodach und Rudolstadt erlebte er angenehme Stunden. Weniger erfreulich verlief für ihn der folgende Aufenthalt in Wien, wohin er sich gewandt hatte, um sein durch tägliches Klavierüben von fünf und mehr Stunden beeinträchtigtes Gehör von einem bekannten Facharzt behandeln zu lassen. Nach vier Wochen entließ ihn dieser und sprach die Hoffnung auf Besserung aus. Die Stadt der Lieder hat unter diesen Umständen auf Draeseke keinen allzu freundlichen Eindruck machen können. Später schwärmte er viel von ihren schönen Kirchen und dem anmutigen Leben daselbst. Zu Beginn des Herbstes kehrte er nach München zurück [...].⁶

⁴Briefe Emil Hertzkas, des Direktors der Wiener Universal-Edition (die sich bis ca. 1955, bei fließendem Übergang, mit Bindestrich schrieb), vom 19.7.1912 und 21.8.1912. (Die beiden Briefe sind in dem Artikel von Michael Heinemann in vorliegendem Band abgedruckt.) Draeseke hatte Hertzka bzw. der Universal-Edition sein Oratorium *Christus* angeboten, worauf sich Hertzka zunächst interessiert zeigte, dann aber angesichts von dessen Umfang (und vielleicht auch Stil) zurückschreckte. Weder der Brief mit Draesekes Angebot noch Antwortbriefe des Komponisten (auf das erste Schreiben hat er offensichtlich geantwortet, da er wohl nach Hertzkas erstem Brief vom 19.7. Partitur und Klavierauszug des *Christus* nach Wien sandte) sind in Wien erhalten, und zwar weder im Archiv des Verlages noch in der Musiksammlung der Wiener Stadtbibliothek, die zahlreiche Briefe wichtiger Persönlichkeiten als Dauer-Leihgabe des Verlages verwahrt. Partitur und/oder Klavierauszug des *Christus* sind ebenfalls in keiner der beiden Institutionen erhalten.

⁵Martella Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke. Chronik seines Lebens* (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 3), Bonn 1989, S. 55: „Anschließend [an den Sommer 1868] hielt er sich einen Monat in Wien auf (R[oeder] I, 198), um einen Ohrenspezialisten zu konsultieren (siehe den Brief aus Wien an B. Senff vom 7. September).“

⁶Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 1 (wie Anm. 3), S. 198.

Draesekes weitere Spuren in Wien sollen nun in fünf Kapiteln dargelegt werden, deren traurigstes (bzw. angesichts seiner Ohren-Probleme vielleicht doch nur zweittraurigstes) zuerst in Angriff genommen wird; es lautet:

Draeseke in Wiener Konzerten

Weder in Konzerten der Gesellschaft der Musikfreunde⁷ noch der *Wiener Philharmoniker*⁸ noch (ab 1913) der *Wiener Konzerthausgesellschaft*⁹ wurde je irgendein Werk von Felix Draeseke aufgeführt. Sollte jemand von einem solchen gehört haben, so bitte ich, mir dies zu melden; dabei ist aber darauf zu achten, daß nicht jedes Konzert im Musikverein bzw. im Konzerthaus ein Konzert dieser Gesellschaften darstellt – jeder von uns kann noch heute einen Saal in diesen Gebäuden mieten und dort ein Konzert geben. Ein Beispiel: Clara Schumanns angebliches Eröffnungskonzert des kleinen Musikvereinssaales (heute Brahmsaal) war kein Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde und somit auch kein Eröffnungskonzert, sondern die Dame hatte schlicht und einfach, wohl über Vermittlung von Brahms, als erste den Saal gemietet.¹⁰

⁷Eingesehen wurden: Richard von Perger, *Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 1. Abteilung: 1812–1870*, Wien 1912. Robert Hirschfeld, *2. Abteilung: 1870–1912*, Wien 1912. Hedwig Kraus, *Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1912–1937* und *Die Sammlungen der Gesellschaft*, Wien 1937. Otto Biba / Theresa Hrdlicka (Hrsg.), *Die Programm-Sammlung im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 1937–1987* (Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 2), Tutzing 2001. Hanne Lacchini, „Statistik. Konzerte im großen Saal 1870–1970“, in: *Hundert Jahre Goldener Saal. Das Haus der Gesellschaft der Musikfreunde*, hrsg. von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 1970 [Anhang ohne Paginierung]; sowie die Saison-Prospekte der Jahre ab 1945.

⁸Eingesehen wurden: Hedwig Kraus / Karl Schreinzer, „Statistik“, in: [Festschrift] *Wiener Philharmoniker 1842–1942*, hrsg. von den Wiener Philharmonikern, Wien 1942, S. 49–258. Clemens Hellsberg, *Demokratie der Könige. Die Geschichte der Wiener Philharmoniker*, Zürich etc. 1992; sowie die Konzert-Statistik des Orchesters im Archiv der Wiener Philharmoniker. Frau Dr. Silvia Kargl sei an dieser Stelle für Hilfe bei der Benutzung des Archivs gedankt.

⁹Eingesehen wurden: Friedrich C. Heller / Peter Revers, *Das Wiener Konzerthaus. Geschichte und Bedeutung 1913–1983*, Wien 1983; sowie das Programm-Archiv der Wiener Konzerthausgesellschaft (siehe auch: Wiener Konzerthaus, *Das Archiv stellt sich vor*, <<http://konzerthaus.at/archiv/>>, 20.1.2012).

¹⁰Siehe Hartmut Krones, „Ich ersuche um Überlassung des Gesellschaftssaales für Mittwoch den 19. Jänner. Clara Schumanns ‚Eröffnung‘ des Brahmsaales“, in: *Ich fahre in mein liebes Wien. Clara Schumann: Fakten, Bilder, Projektionen*, hrsg. von Elena Ostleitner und Ursula Simek (Frauentöne 3), Wien 1996, S. 41–60.

Wieder zu Draeseke: Das erste repräsentative Wiener Konzert, in dem ein Werk von Draeseke gespielt wurde, war offensichtlich eine Veranstaltung des *Wiener Tonkünstler-Vereines*, die der Komponist in einem mit 26. Januar 1889 datierten Brief aus Dresden an den Vorstand dieser Gesellschaft anspricht, der mir von Frau Irene Brandenburg zur Kenntnis gebracht wurde.¹¹ Er lautet:

An den verehrlichen Vorstand des Wiener Tonkünstler Vereins
Sehr geehrte Herrn.

Nach einem mir eingesandten Programme haben die Herrn Robert Erben und H. Strassny [laut Konzert-Verzeichnis des Tonkünstler-Vereines: Stiassny; s. u.] meine Clarinetten Sonate aufgeführt und ich habe den dringenden Wunsch[,] den betreffenden Herrn sowie dem Wiener Tonkünstler Vereine überhaupt meinen Dank hierfür auszusprechen, um so mehr[,] als meines Wissens nach noch nie Werke von mir in Wien zu Gehör gekommen sind; andererseits mir aber begreiflicher Weise nur allzu sehr daran gelegen ist[,] in der alten Hauptstadt der Tonkunst gehört zu werden. Wäre es möglich[,] mir in einigen Worten von der Aufnahme[,] welche meine Composition gefunden[,] zu berichten, so würden Sie zu grossem Danke verbinden Ihren mit vorzüglicher Hochachtung zeichnenden

Felix Draeseke
Dresden Victoria Str 24

Auf Grund der Datierung des Briefes konnte das Konzert nun auch in einer Wiener Quelle geortet werden: Der Jahresbericht 1888/89 des (am 23. November 1885 gegründeten) Wiener Tonkünstler-Vereines, der sämtliche Veranstaltungen dieser Saison auflistet, weist folgende Eintragung auf:

21. Jänner 1889.

1. A. Dwořak [sic], * Quintett für Clavier und Streichinstrumente: die Herren [...].
2. C. Löwe, Ballade und Lieder: Herr J. Waldner.
3. Franz [sic] Dräseke [sic], * Sonate für Clavier und Clarinette: die Herren Rob. Erben (M.) und Hans Stiassny.

¹¹Der Brief befindet sich in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin. An dieser Stelle sei Frau Brandenburg herzlich für die Zurverfügungstellung ihrer Übertragung gedankt.

Vor der Auflistung lesen wir: „Die mit * bezeichneten Tonstücke sind Werke, welche zum ersten male aufgeführt wurden. Die mit (M.) bezeichneten Personen sind Mitglieder des Vereines.“¹²

Laut dem in den *Rechenschafts-Berichten* wohl erstmals¹³ 1893/94 und dann in unregelmäßigen Intervallen in einigen weiteren Jahren wieder abgedruckten *Katalog des Vereins-Archivs* besaß der Wiener Tonkünstler-Verein seit jenem Konzert auch die Noten jenes Werkes: „Draeseke, Felix. Op. 38. Sonate für Clarinette oder Violine, mit Pianoforte. (Stimmen.)“¹⁴

Siebzehn Jahre später gelangte in Wien ein weiteres Werk von Draeseke zu Gehör: Am 9. Februar 1906 fand (laut dem Abendprogramm) um „8 Uhr abends“ im „Festsäle des kaufmännischen Vereines, Wien, I., Johannesgasse 4“ ein (auch diesmal vom Wiener Tonkünstler-Verein veranstaltetes) Konzert statt, das laut dem *Rechenschafts-Bericht* folgende Programmpunkte aufwies:

5. Abend, 9. Februar 1906.

1. L. van Beethoven: Streichquartett F-Dur nach der Klavier-Sonate op. 14, Nr. 1 [...]. Die Herren: Konzertmeister Zeiler, Seidl, Doctor, Grümmer.

2. Jos. V. v. Wöss: Lieder, vorgetragen von Frau Raja Barber-Waldberg. Am Klavier der Komponist. Vorbei. Das Kind. Um das Lockenantlitz. Die Rose.

3. Felix Draeseke: Quintett op. 48 für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncell und Horn. [...]. Frl. Olga Schwarz und die Herren: Zeiler, Doctor, Grümmer und Koller.¹⁵

¹²*Rechenschafts-Bericht des Ausschusses des Wiener Tonkünstler-Vereines für das 4. Vereinsjahr vom 1. November 1888 bis 1. November 1889*, Wien o. J. [1889], S. 15 und 14. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, ZS, Sign. 402672-B. Ein eigenes Abendprogramm konnte bislang in Wien nicht aufgefunden werden.

¹³Aus früheren Jahren konnten nur die Jahresberichte 1888/89 und 1892/93 eingesehen werden.

¹⁴*Rechenschafts-Bericht des Ausschusses des Wiener Tonkünstler-Vereines für das IX. Vereinsjahr vom 1. November 1893 bis 1. November 1894*, Wien 1894, S. 21–32, hier S. 23. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, ZS, Sign. 402672-B. Der Verbleib dieser Noten ist ungeklärt; sie wurden im Zuge der Auflösung des Wiener Tonkünstler-Vereines 1929 nicht an das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde übergeben (siehe Anm. 19).

¹⁵Alle hier gesperrt wiedergegebenen Namen sind im Original fett gedruckt.

Im Abendprogramm folgt noch: „Klavier Bösendorfer“.¹⁶ – Das Konzert war zwar in der *Neuen Freien Presse* desselben Tages angekündigt worden,¹⁷ eine Rezension erschien dort aber nicht und offensichtlich auch in keiner anderen Zeitung. (Die Noten des Werkes wurden wohl nach dem Konzert in die „Vereinsbibliothek“ aufgenommen¹⁸ und dann 1929 im Zuge der Auflösung des Tonkünstlervereines dem Musikvereinsarchiv übergeben.¹⁹)

An dieser Stelle muß ein wichtiger Einschub folgen, der einen indirekten Wiener Bezug Draesekes betrifft. Am Sonntag, dem 4. Juni 1905, spielte „vormittags 11 Uhr“ im Grazer Stephaniensaal eines der renommiertesten Wiener Ensembles ein Werk von Draeseke: Das *Rosé-Quartett* und Franz Jelinek (Violotta) brachten damals im Rahmen des Tonkünstlerfestes des „unter dem Protektorat Sr. Kgl. Hoheit des Großherzogs Wilhelm Ernst von Sachsen“ stehenden *Allgemeinen Deutschen Musikvereines* das Streichquintett für zwei Violinen, Viola, Violotta und Violoncello zur Aufführung, und zwar, wie ausdrücklich vermerkt wurde, aus dem Manuskript.²⁰ In einem

¹⁶ *Rechenschaftsbericht des Vorstandes des Wiener Tonkünstler-Vereines für das XXI. Vereinsjahr vom 1. Oktober 1905 bis 30. September 1906*, Wien o. J. [1906], S. 11 f. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Sign. 10.476/133 II. Das eingesehene Abendprogramm dieses Konzertes befindet sich in der Programm-Sammlung des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde.

¹⁷ *Neue Freie Presse* 14894 vom 9.2.1906, S. 13: „Der Wiener Tonkünstlerverein bringt im Festsale des Kaufmännischen Vereines, I., Johannesgasse 4, morgen (Freitag), 8 Uhr abends, folgendes zur Aufführung: 1. Beethoven, Streichquartett nach der Klaviersonate op. 14, Nr. 1. Quartett Zeiler. 2. Josef V. v. Wöß, Lieder, gesungen von Frau Raja Barber=Waldberg. 3. F. Draeseke, op. 48. Quintett für Klavier, Violine, Viola, Cello und Horn. Fräulein Olga Schwarz und die Herren: R. Zeiler, C. Doctor, P. Grümmer, J. Koller.“ (Sperrung im Original.)

¹⁸ *Rechenschaftsbericht [...] für das XXI. Vereinsjahr* (wie Anm. 16), S. 19: „IV. Nachtrag zum Katalog der Vereinsbibliothek (1. Oktober 1905–30. September 1906.) Musikalien. [...] Draeseke F.: Klavier-Quintett (mit Horn).“

¹⁹ *Verzeichnis der vom Wiener Tonkünstler-Verein übernommenen Musikalien und Bücher. 13. VI. 1929.* (maschinschriftlich, mit hs. Ergänzungen). Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Sign. 9701/122, S. 3: „Draeseke Felix[,] Quintett op. 48 [...] Part. St.“ (Hs. mit rotem Buntstift hinzugefügt: „D“. Erklärung auf S. 1: „Die Werke, die mit D bezeichnet sind, wurden zu den Duplikaten gelegt.“)

²⁰ Programm des Konzertes im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Vgl. *Allgemeiner Deutscher Musikverein. Tonkünstlerfest (41. Jahresversammlung) 31. Mai–4. Juni 1905 in Graz (Steiermark). Programmbuch*, Titelseite und S. 49. Weitere Programmpunkte: Elf Lieder von Hugo Wolf sowie das Streichquartett „in D, op. 13“ von Hans Pfitzner.

Rückblick auf das Tonkünstlerfest berichtete darüber die *Neue Musikalische Presse*, das Hausblatt des Musikverlages *Bosworth & Co*:

Die beiden Kammermusikkonzerte im Stephaniensaale am 2. und 4. Juni boten auch genug des Interessanten. [...] Im 2. Kammerkonzert exzellierte das Quartett Rosé mit dem Streichquartett [sic] von Felix Draeseke, einer geistreichen Arbeit, pikant durch die Einführung der Violotta. Auch ein vornehmes Quartett von Pfitzner kam durch Rosé prächtig zu Gehör.²¹

In Wien spielte das Rosé-Quartett kein einziges Mal ein Werk von Draeseke.²²

Auch für die Zeit nach Draesekes Tod bin ich lediglich auf vier kleine private Veranstaltungen im *Kleinen Konzerthaus-Saale* (später *Schubertsaal*) gestoßen:²³

Montag, 6. Dezember 1920, Konzertdirektion Gutmann (Hugo Kneppler): Klavier-Abend August Göllner. Programm: Kompositionen von J. S. Bach (in Bearbeitungen von Busoni und Saint-Saëns), Busoni, Beethoven (Sonate As-Dur, op. 110), Chopin (diverse Werke), Draeseke (Fantasiestück in Walzerform H-Dur op. 3), Walter Niemann und Liszt (Sonette del Petrarca, Ungarische Rhapsodie Nr. 6).

Freitag, 25. Februar 1921 (Konzertbüro der Wiener Konzerthausgesellschaft, was eine private Anmietung des Saales bedeutet). Konzert Sophie v. Fijalkovszky [Klavier]. Programm: Werke von J. S. Bach (Partita C-moll), Beethoven (Sonata appassionata F-moll, op. 57), Schumann (Sonate G-moll), Mendelssohn (Prelude E-moll, Lied ohne Worte G-Dur, Scherzo a capriccio), Draeseke [sic] („Petit histoire“: „Rève de bonheur, Intermezzo, Incertitude“), Weiner (Abendstimmung (Humoresque)) und [Arpád] Szendy (Ungarische Rhapsodie).

Sonntag, 9. Mai 1943 (Konzertdirektion Rauch, Wien).²⁴ Günther Schulz-Fürstenberg (Cello) Stuttgart und Renate Emmert (Klavier)

²¹ Anton Seydler, „Das Grazer Tonkünstlerfest. 41. Jahresversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereines“, in: *Neue Musikalische Presse. Halbmonatsschrift für Konzert, Oper, Unterrichtswesen und Musik-Literatur* XIV (1905), S. 197.

²² Zum Repertoire des Rosé-Quartettes siehe: *Das Rosé-Quartett. Fünfzig Jahre Kammermusik in Wien. Sämtliche Programme vom 1. Quartett am 22. Januar 1883 bis April 1932. Mit einem Vorwort von Dr. Julius Korngold*, Wien o. J. [1933].

²³ Details und Schreibweisen gemäß den Abendprogrammen im Archiv des Wiener Konzerthauses. Herrn Dr. Erwin Barta sei an dieser Stelle für Hilfe bei der Benutzung des Archivs gedankt.

²⁴ Die Konzertdirektion August Ernst Rauch trat im Konzerthaus laut Auskunft von Erwin Barta ausschließlich in den Saisonen 1940/41 bis 1943/44 als Veranstalter hervor.

Stuttgart. Programm: Chopin (Sonate op. 65, g-moll), Joh. Ernst Galliard (Sonate e-moll), Walter Jentsch (Sonate g-moll, op. 22), Draeseke (Ballade op. 7), W. A. Mozart (Andantino K. V. 46), Schumann (Adagio u. Allegro op. 70) und Chopin (Polonaise brillante op. 3).

Montag, 3. Jänner 1944 (Konzertdirektion Rauch, Wien). Schulz-Fürstenberg und Emmert (wie oben). Programm: Friedr. Reidinger (Sonate d-moll), Draeseke (Barcarole op. 11, Aria, Romanze), Reger (Capriccio), Beethoven (Variationen über das Thema ‚Bei Männern, welche Liebe fühlen‘) und Grieg (Sonate op. 36 a-moll).²⁵

Erwähnungen in Wiener Zeitungen und Druckwerken

Natürlich konnten nicht sämtliche Wiener Zeitungen durchgesehen werden, sodaß einzelne versteckte Hinweise auf Draeseke vorkommen mögen, sicher aber keine größeren Artikel. Dasselbe gilt für die Musikzeitungen, insbesondere angesichts der Tatsache, daß die letzte große Wiener Musikzeitung des 19. Jahrhunderts, Leopold Alexanders Zellners *Blätter für Theater, Musik u. Kunst*, 1873 eingestellt wurde. *Der Merker* (der Jahre 1909 bis 1922) hat sich primär der aktuellen Theater- und Opernszene gewidmet, und für die erste repräsentative Musikzeitung des 20. Jahrhunderts, die 1919 gegründeten *Musikblätter des Anbruch*, war Draeseke, wie Sie sich alle vorstellen können, nicht (mehr) interessant.

In einem Wiener Druckwerk präsent war Draeseke wohl erstmals 1884, als in dem Nachschlagewerk *Fromme's Musikalische Welt. Notiz-Kalender für das Schaltjahr 1884* die Rubrik „Geburtstage, Geburtsorte und momentanes Domicil der namhaftesten lebenden Componisten“ eingeführt wurde. Hier lesen wir – nach den Musikern Abert, Abt, Bargiel, Bazzini, Beer, Benedict, Boito, Brahms, Bruch, Bruckner, Brüll, Costa, Cowen, Damrosch, (Leo) Delibes, Dietrich, und Dorn – „Dräseke [sic] Felix, * 7. October 1835,

Da sie relativ viele Künstler aus Deutschland engagierte, könnte es sich hier eventuell um eine Filiale einer deutschen Unternehmung gehandelt haben. Sie gehörte (mit der KD Carl Voss, der KD C. Ebner und der KD Georg Schilling) jedenfalls zu den „einge[n] wenige[n], zumeist neugegründete[n]“ Wiener Konzertdirektionen „nach Beginn des Zweiten Weltkrieges“. Siehe Erwin Barta / Gundula Fäßler, *Die großen Konzertdirektionen im Wiener Konzerthaus 1913–1945*, hrsg. von der Internationalen Musikforschungsgesellschaft (Musikleben. Studien zur Musikgeschichte Österreichs 10), Frankfurt a. M. etc. 2001, S. 30.

²⁵Für die Wiener Szene von Interesse ist, daß bei den beiden Konzerten der Konzertdirektion Rauch kein Bösendorfer in Verwendung war, sondern ein „Steinway-Flügel (Klavierhaus Stumberger)“.

Coburg, lebt: Dresden“.²⁶ Ihm folgen dann Dvořák, Erkel, „Ernst II., regierender Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha, * 21. Juni 1818, Coburg, lebt: daselbst“, Fibich, Robert Franz, Robert Fuchs, Gade usw. Ab 1889 wird die Rubrik in „Kleines vaterländisches Componisten-Lexikon“ sowie in „Geburtstage, Geburtsorte und gegenwärtiger Aufenthalt der namhaftesten lebenden Componisten des Auslandes“ geteilt, und ab jenem Jahr finden wir „Dräseke“ in der ausländischen Sektion.²⁷

Draesekes 70. Geburtstag (7. Oktober 1905), der bekanntlich groß gefeiert wurde, führte dann in der *Wiener Abendpost* vom 10. Oktober 1905 zu einer relativ prominenten Erwähnung:

Der Komponist Hofrat Professor Felix Draeseke feierte gestern [sic] in Dresden seinen 70. Geburtstag. Draeseke, ein Coburger von Geburt, der sich früh der Wagnerschen Richtung anschloß, wirkte in Lausanne und München und seit 1892 in Dresden, wo er als Nachfolger Wüllners am Konservatorium tätig ist. Seine Oper ‚Gudrun‘ wurde in Hannover 1884, ‚Herrat‘ in Dresden 1892 mit Erfolg aufgeführt, außerdem schrieb er eine große Anzahl Sinfonien, Quartette und Konzertstücke. Auch als Musikschriftsteller hat sich Draeseke betätigt.²⁸

Die nächste Nennung Draesekes fand dann in der *Neuen Freien Presse* im Rahmen der bereits erwähnten Ankündigung des Konzertes vom 9. Februar 1906 statt, einige Wochen später wurde unser Komponist in einem Artikel über das „fünfzigjährige Jubiläum“ des Dresdner Konservatoriums in der *Neuen Musikalischen Presse* erwähnt: Nach einer ausführlichen Darstellung der Geschichte des Hauses und einem Bericht über die Feierlichkeiten lesen wir folgendes:

Am Vormittag des 21. Januar fand im Vereinshause, wo auch das Konzert erledigt worden war, ein Festaktus statt. Die Festrede wurde von Herrn Direktor Johannes Krantz gehalten. Dann folgten die Beglückwünschungen. Das Ministerium ernannte Felix Draeseke zum Geheimen Hofrat und die langjährigen Lehrer an der Anstalt, Braunroth und Janssen, zu Professoren. Vom Lehrerkollegium wurde für

²⁶Theodor Helm, *Fromme's Musikalische Welt. Notiz-Kalender für das Schaltjahr 1884*, Wien [1883], S. 46.

²⁷Ders., *Fromme's Musikalische Welt. Notiz-Kalender für das Jahr 1889*, Wien [1888], S. 51.

²⁸*Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 232 vom 10.10.1905, S. 6.

die Bibliothek des Konservatoriums die große Bach-Ausgabe gestiftet
[...].²⁹

1910 erschien in Wien erstmals ein *Wiener musikalisches Taschenbuch*, ein *Illustrierter Kalender für Musikstudierende und Freunde der Tonkunst*, in dem bei jedem Tag Geburts- bzw. Sterbeeinträge wichtiger Musiker und Komponisten zu finden sind. Am 7. Oktober ist hier zu lesen: „F. Draesecke [sic], * 1835, Koburg“,³⁰ was nun in den nächsten Jahren gleich bleibt. Und in eine von der Wiener Universal-Edition unter dem Kolumnentitel „Klavier zu zwei Händen“ eingeschalteten Übersicht über „Hans von Bülow's berühmte Meisterausgaben“ ist – wie in den nächsten Jahren – auch „Draesecke, Felix, op. 6. Sonata quasi Fantasia in E“ aufgenommen.³¹ Im *Musikalischen Taschenbuch 1913/14* lesen wir dann im Kalender selbst nach wie vor nur „Draeseckes“ Geburtsdatum, die Rubrik „Geburts- und Sterbedaten berühmter Musiker“ ist jedoch bereits aktualisiert: „Dräeseke [sic] Felix, * 7. Oktober 1835, Koburg, † 1913.“³²

Draeseke's Tod fand dann in den zwei wichtigsten Wiener Zeitungen seinen Niederschlag: in der *Neuen Freien Presse* sowie in der *Wiener Zeitung*. In der erstgenannten ist am 26. Februar 1913 zu lesen:

† Komponist Felix Draeseke.
(Telegramm der ‚Neuen Freien Presse‘.)
Dresden, 26. Februar.

Der bekannte Komponist Felix Draeseke ist heute nacht im 78. Lebensjahre nach längerer Krankheit gestorben. Richard Wagner nannte ihn wegen seines vornehmen Charakters seinerzeit Don Felix. Der greise Komponist erlebte in letzter Zeit die Freude, sein großes Christusoratorium in Berlin und Dresden aufgeführt zu sehen. Am bekanntesten ist seine tragische Symphonie.³³

Und die zweite Nachricht:

²⁹Eduard Reuß, „Das fünfzigjährige Jubiläum des Königlichen Konservatoriums für Musik zu Dresden“, in: *Neue Musikalische Presse* 15 (1906), Nr. 5, S. 108.

³⁰*Wiener musikalisches Taschenbuch 1910. Illustrierter Kalender für Musikstudierende und Freunde der Tonkunst*, Wien [1909], S. 233.

³¹Ebd., S. 11.

³²*Musikalisches Taschenbuch 1913/14*, Wien [1913], S. 25 und 125. Das genaue Todesdatum (26. Februar) fehlt hier.

³³*Neue Freie Presse. Abendblatt* 17426 vom 26.2.1913, S. 5.

(Felix Draeseke †.) Der bekannte Komponist Felix Draeseke ist in Dresden im 78. Lebensjahre gestorben. Er trat in jungen Jahren eifrigst für die neue musikalische Richtung ein, machte große Reisen und wirkte seit 1876 am Dresdener Konservatorium. Draeseke schuf zwei Opern, ‚Gudrun‘ und ‚Herrat‘, drei Sinfonien, ein Requiem, eine große Kantate, Lieder, Klavierkompositionen, zwei Streichquartette und viele andere Tondichtungen. Auch lieferte er mannigfache Beiträge zur musikalischen Theorie.³⁴

Briefe Draesekes in Wien

Im Archiv der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde befinden sich drei handschriftliche Briefe von Felix Draeseke, deren zwei immerhin ein gewisses Licht auf kleinere Beziehungen des Komponisten zur Donaumetropole werfen.

Der erste Brief erging laut einer Bleistiftnotiz, die vielleicht von einem weder mir noch dem derzeitigen Direktor des Archivs, Otto Biba, bekannten früheren Archiv-Mitarbeiter stammt, am 1. Februar 1882 aus Dresden an den Dresdner Kritiker Carl Banck (Bank); wie er nach Wien kam, ist unbekannt. Dennoch mag er für die Draeseke-Forschung eine interessante Ergänzung darstellen. Er lautet (Zeilenwechsel sind durch „/“ gekennzeichnet, „|“ steht für öffnende und schließende Klammern):

Sehr geehrter Herr

Gestatten Sie mir Ihnen für die sehr freundliche / Besprechung meines Quartetts meinen herzlichsten / Dank zu sagen. Besonders hat es mich gefreut / dass der zweite |langsame| Satz Ihre Zustimmung / gefunden hat, da ich gerade diesen Mühe / hatte, den so vorzüglich ausführenden Künstlern / als amptibel darzustellen. Mit vorzüglicher Hoch- / achtung empfiehlt sich

Ihr ganz ergebener

Felix Draeseke

Bei der erwähnten „Besprechung“ muß es sich um eine Rezension des am 28. März 1881 in Dresden uraufgeführten ersten Streichquartettes c-Moll, op. 27, handeln.

Den chronologisch zweiten Brief schrieb Draeseke am 30. März 1898 aus Dresden an das *Brahms-Denkmal-Comité in Wien*, das damals Werbung für ein in Wien zu schaffendes Brahms-Denkmal machte und im In- und Ausland

³⁴ *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 47 vom 26.2.1913, S. 3.

Unterstützung suchte. Anfang des Jahres 1898 war ein „vorbereitendes Comité“ zusammengetreten, dem u. a. Gustav Mahler und Hans Richter (als „Vizepräsidenten“), Eusebius Mandyczewski (als Schriftführer) sowie Ludwig Bösendorfer, Johann Nepomuk Fuchs, Carl Goldmark, Eduard Hanslick, Max Kalbeck und Johann Strauss angehörten. Es schrieb zunächst prominente Persönlichkeiten der in- und ausländischen Musikwelt an, um ein internationales „Actions=Comité“ mit klangvollen Namen zusammenstellen zu können, mit dem dann um Spenden geworben werden sollte. Zudem hatte man vor, in einigen größeren Städten „Lokalkomitees“ zu gründen, „so in Brünn, Chicago, Dresden, Frankfurt a. M. und anderwärts“.³⁵ Für Dresden wollte man Felix Draeseke als Ansprechpartner gewinnen und bat ihn sowohl um seinen Beitritt als auch um die Übernahme des lokalen Dresdner Vorsitzes. Draesekes Antwortbrief lautete folgendermaßen:

Hochgeehrte Herrn.

Wenn Ew. Hochwohlgeboren irgendetwas daran gelegen / ist, meinen Namen den bereits zahlreich verzeichneten / zuzugesellen, bin ich gern bereit mit der gewünschten / Unterschrift zu dienen. Was aber das hier zu bildende / Local Comité anbelangt, glaube ich bei meiner sehr / zurückgezogenen Lebensweise weniger hierzu befähigt zu / sein, wie andre meiner Collegen. In erster Linie bäte / ich Sie Ihre Blicke zu richten auf die Trio Verei- / nigung von Concertmeister Petri, Frau Margarete Stern, / Freiherr von Liliencron, alle drei begeisterte Brahms- / Verehrung [sic] die dieser Verehrung in ihren Soireen sehr / nachdrücklichen Ausdruck geben.

In vorzüglicher Hochachtung / Ew. Hochwohlgeboren / ergebenster
Felix Draeseke

[bitte um einfaches K.]

Dresden 30 März 1898

Am 3. April 1898, dem ersten Jahrestag des Todes von Johannes Brahms, trat das Denkmalkomitee dann mit einem „Aufruf zur Errichtung eines Johannes Brahms-Denkmales in Wien“ an die Öffentlichkeit:

Johannes Brahms soll nicht nur im Geiste fortleben; er soll auch im Leibe auferstehen von den Toten und den gegenwärtigen wie den künftigen Geschlechtern wiedergegeben werden, auf dass Alle ihn

³⁵Johannes-Brahms-Denkmal-Komitee, *Zur Enthüllung des Brahms-Denkmales in Wien. 7. Mai 1908* [Festschrift], Wien 1908, S. 27. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Sign. 7134/82.

fort und fort schauen können von Angesicht zu Angesicht. Aus dem schmerzlichen Vorrecht ihrer eigenen Trauer erwuchs den Wienern die erhebende Pflicht, für ein würdiges Brahms-Denkmal zu sorgen, und sie werden im Eifer ihrer Pflicht nicht erkalten. Dürfen sie doch nicht allein auf die begeisterte Zustimmung ihrer Landsleute, sondern auch auf die thatkräftige Mithilfe der über den Erdkreis verbreiteten Vertreter des heimgegangenen Meisters zählen!³⁶

Dieser Aufruf wurde dann (mit einigen durch die damalige neue deutsche Rechtschreibung verursachten orthographischen Veränderungen) in der Festschrift *Zur Enthüllung des Brahms-Denkmal in Wien* vor dem Verzeichnis aller Mitglieder des schließlich zustande gekommenen *Johannes-Brahms-Denkmal-Komitee* noch einmal zitiert, um den großen Erfolg der Aktion besonders herauszustreichen. Die Auflistung der Mitglieder des Komitees liest sich nun tatsächlich wie ein ‚Who is Who‘ der damaligen Musikszene und umfaßt Persönlichkeiten aus allen größeren Städten Deutschlands (in den damaligen Grenzen, also auch aus Breslau, Dorpat und Königsberg), Österreichs (in den damaligen Grenzen, also auch aus Brünn, Czernowitz, Karlsbad, Laibach, Olmütz und Triest) und der Schweiz sowie u. a. aus Amsterdam, Bologna, Boston, Brüssel, Budapest, Chicago, Edinburgh, Glasgow, Liverpool, London, Mailand, Moskau, New York, Oxford, Paris und Rom. Dresden war mit 17 Personen vertreten, die alphabetisch aufgezählt waren, wodurch Draeseke an der Spitze stand. Doch der von Draeseke genannte Henri Petri war ebenso Mitglied wie z. B. Friedrich Grützmacher, Ferdinand Freiherr von Liliencron, Emil Sauer, Hof-Kapellmeister Alois Schmitt sowie GMD Hofrat Ernst v. Schuch. Als ‚Sammler‘ tätig wurde in Dresden dann Alois Schmitt. Übrigens gab es auch ein Damenkomitee zur Unterstützung des Anliegens, dem u. a. Justine Mahler, Olga Popper und Rosa Baumgartner-Papier angehörten.³⁷ – Das Denkmal wurde am 7. Mai 1908 eingeweiht, dem „75. Geburtstag“ des Meisters.

Den dritten Brief schrieb Draeseke am 16. März 1906 aus Dresden an eine „Fr. Pirchan“, wie uns³⁸ ein handschriftlicher Vermerk von Eusebius Mandyczewski, dem ehemaligen Direktor des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde, kundtut. Die Identität der Dame konnte von mir mit ziemli-

³⁶Flugblatt (4 Seiten), S. 2. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Sign. 10514/129.

Ein zweiter „Aufruf“ (Flugblatt) ist mit „Wien, im October 1898“ datiert.

³⁷*Brahms Denkmal Damen Comité. Index* [handschriftlich]. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Sign. 9826/126.

³⁸Laut Auskunft von Otto Biba, dem herzlich gedankt sei.

cher Sicherheit eruiert werden: Im *Wiener musikalischen Taschenbuch 1910* ist in der Rubrik „Musiklehrer und -lehrerinnen“ eine „Pirchan Anna Maria Pirchan (Klavier), IX., Währingerstraße 116“ als Klavierlehrerin angeführt, die durch einen Asteriskus als „Mitglied des Vereines der Musiklehrerinnen in Wien“ ausgewiesen erscheint.³⁹ Im zweiten Jahrgang (1911) des (nicht mehr „Wiener“) *Musikalischen Taschenbuches* ist (nun in der Rubrik „Wiener Musikeradressen“, die die „Musiklehrer und -lehrerinnen“ einschloß) der Eintrag erweitert: „Pirchan Anna Marie, MSSt. [Musikschriftstellerin], Pädag., Klav., Theor., IX. Währingergürtel 116.“⁴⁰ – Es ist anzunehmen, daß Anna Maria Pirchan nach dem Konzert des Wiener Tonkünstlervereines vom 9. Februar 1906 an Draeseke eine Art von ‚Fanbrief‘ geschrieben hat, auf dessen Vorhandensein im Draeseke-Nachlaß zu hoffen ist. Draesekes ausführlicher vierseitiger (kleinformatiger) Brief lautet jedenfalls folgendermaßen:

Hochgeehrte gnädige Frau.

Es ist eine wirklich grosse, und weil / so ganz unerwartet, um so beglückendere / Freude, so schöne Briefe, wie den Ihrigen zu / erhalten und ich sage Ihnen meinen aller- / herzlichsten Dank dafür. Allerdings über- / treiben Sie etwas stark in Ihren Lob- / sprüchen, aber ich lasse mir dies unbescheid- / ner Weise gern gefallen, da ich nach der an- / dern Seite oft genug Unliebsames in Kauf / nehmen muss. Vom Christus schicke ich / Ihnen die den einzelnen Teilen beigelegte, / von mir selbst verfasste Einführung, die / über den Plan und das Wesen der Tetralogie // [2. Seite:] Ihnen wol ziemlich ausführliche Kunde geben / wird. Ausserdem füge ich eine sehr liebe- / volle Besprechung des Werkes die der Brünner / Schriftsteller Dr. Bruno Weigl für die Stutt- / garter Musikzeitung geliefert hat bei, und / vielleicht noch eine andre mit Musikbeispielen. / Einige notire ich selbst hier auf der letzten Seite / Ein früherer Schüler, der bei mir 4 Jahre lang / Contrapunct und Composition gearbeitet hat, / Ohrenarzt war, aber Musiker geworden und mir sehr / anhänglich geblieben ist, lebt in Wien und es sollte / mich sehr freuen, wenn gnädige Frau ihn zu- / fällig kennen lernen sollten; es ist ein lieber / Mensch, Dr. Felix Gotthelf, wohnhaft in Dorn- / bach, der mir auch das Programm vom Tonkünst- / ler-Verein zugeschickt hat. Also herzlichsten // [3. Seite:] Dank nochmals für den schönen Gruss aus der ehema- / ligen musicalischen Welthauptstadt! Hof- / fentlich lehnt sie den gräulichen

³⁹ *Wiener musikalisches Taschenbuch 1910* (wie Anm. 30), S. 130 und 126.

⁴⁰ *Musikalisches Taschenbuch 1911. Zweiter Jahrgang. Illustrierter Kalender. Für Musikstudierende und Freunde der Tonkunst*, Wien [1910], S. 172.

Kunstver- / derblichen Unsinn ab, der sich überall breit / macht und uns mit wirklicher Kunstverrohung / und Zurücksinken in wüsteste Barbarei bedroht.

Mit ausgezeichnete Hochachtung empfiehlt / sich hochgeehrte gnädige Frau / Ihr ganz ergebenster

Felix Draeseke.

Dresden Frankhuder 32.

16 März 06.

Ich sende Ihnen die Zeitungen als Drucksache / möchte Sie aber sehr bitten den Artikel / von Eugen Segnitz aus dem Musial. [sic] Wochen- / blatt mir bald wieder zu schicken da ich ihn / nur einmal besitze.

Auf die vierte Seite hat Draeseke fünf Notenbeispiele geschrieben und folgendermaßen kommentiert:

[Choral-Thema, Baß-Schlüssel, $c^1-h-a-g-a-h-c^1$, ‚Sehr mässig‘ überschrieben] aus dem gregorianischen Choral und überall als Hauptmotiv für Christus selbst benutzt

[‚Langsam‘, akkordischer Satz im Violinschlüssel, Melodie: $c^2-e^2-g^1-c^2-g^1-c^2$] Hauptsächlich auf die Erlösung bezüglich

[Baß-Thema $c-d-e-f-g-f-e-a$ usw., darunter:] Wir haben geglaubt u. erkannt dass du bist Christus der Sohn des lebendigen Gottes |Nach der Auferweckung des Lazarus IItes Orat. Dritter Teil|

[Thema im Tenor-Schlüssel $es^1-es^1-es^1-g^1-f^1$ usw., darunter:] Dieser ist wahrlich Christus, der Welt Heiland [daneben:] IItes Orator. Erster Teil

[2 Klavier-Systeme, 5 und 3 Takte, Melodie-Beginn mit punktiertem rhythmischem Beginn: $f^2-g^2-as^2-des^2-c^2-h^1$; Überschrift:] Motiv des Satan | Ites Oratorium |

Der von Draeseke genannte Felix Gotthelf, laut Roeder⁴¹ 1887–1889 (oder länger) Draesekes Schüler, nachdem er zuvor zwei Jahre bei Anton Bruckner in Wien studiert hatte, scheint in dem schon genannten *Musikalischen Taschenbuch 1911* ebenfalls auf: „Gotthelf Felix, Dr., Komp., XVII. Wilhelminenbergstr. 2“.⁴² Weiter bin ich Herrn Gotthelf nicht nachgegangen; wenn dies für die Draeseke-Forschung von Interesse wäre, ist dies selbstverständlich möglich.

⁴¹Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 2 (wie Anm. 3), S. 225.

⁴²*Musikalisches Taschenbuch 1911* (wie Anm. 40), S. 157.

In Wien befinden sich, und zwar im (in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek liegenden) Nachlaß von Hans Pfitzner, noch drei weitere Schriftstücke von Felix Draeseke: zwei Briefe und eine Karte, die Draeseke im Spätwinter 1910 an den damals als Direktor des Konservatoriums sowie als Dirigent der dortigen Philharmoniker in Straßburg Wirkenden schrieb, nachdem ihm dieser zu den letzten Proben sowie zur Aufführung der *Symphonia tragica* op. 40 eingeladen hatte. Die Schriftstücke sind zwar nicht dem Thema „Draeseke und Wien“ zuzuordnen, seien aber doch auszugsweise wiedergegeben. Im ersten, vierseitigen Brief ist u. a. zu lesen:

Hochgeehrter Herr Director

[zunächst dankt Draeseke] für Ihre ausserordentlich liebenswürdige Einladung zu Probe und Aufführung [...]. Wäre ich nur zehn, ja nur sechs Jahre jünger, und mein Gehör noch so wie vor zwanzig Jahren, so würde ich[,] trotzdem wir jetzt in der Conservatoriums-Examenzeit sitzen, doch versuchen, die weite Reise zu machen // [2. Seite:] um so mehr als mich eine Aufführung in Strassburg wie ein ganz unvermutes Geschenk überrascht und mir diese Stadt von jeher sehr lieb gewesen ist. Aber unter den obwaltenden Umständen und im Hinblick auf meine sehr unerfreulichen Gehörszustände, die mich jedes Concert- und Theatergenusses seit mehr als einem Jahrzehnt beraubt haben und mir auch gar kein Urteil über die, jedenfalls sehr vortrefflichen, Leistungen Ihres Orchesters, oder gar Kenntlich[-] // [3. Seite:] machung meiner persönlichen Wünsche gestatten würden, will ich doch vorziehn, Ihnen vertrauensvoll alles anheimzugeben in der Gewissheit mein Werk den allerbesten Haenden anvertraut zu sehn.

Draeseke berichtet dann, seine Frau habe „Compositionen Ihres Schülers, des Herrn Fleck“ gehört und beifällig aufgenommen, und nächsten Sonntag käme eine grössere

[4. Seite:] Anzahl Ihrer eigenen Lieder zu Gehör [...], worüber wir uns sehr freuen. Mit ausgezeichnetem Danke für alle die Mühe der Sie sich meines Werkes halber unterzogen haben und in vorzüglicher Hochachtung grüsst

Ihr ganz ergebener

Felix Draeseke

Dresden 25 Febr. 1910

Kommen Sie nicht im Mai oder Juni einmal nach Berlin und somit in unsere Nähe? Dresden ist im Frühjahr sehr schön und ich wie meine

liebe Frau würden uns herzlich freuen, Ihre persönliche Bekanntschaft zu machen und etwas von Ihnen und Ihrer Kunst zu hören!⁴³

Im zweiten Brief hat Draeseke zwei (von vier) Seiten beschrieben; er lautet:

Hochgeehrter Herr Kapellmeister

Aus Ihrem lieben freundlichen Brief hatte ich schon zu meiner grössten Genugtuung ersehnt dass Sie meinem Werke Ihre künstlerische Sympathie entgegengebracht haben und nun [er]sehe [„er“ mit Korrekturspuren bzw. vielleicht durchgestrichen] ich auch aus der Strassburger Post dass die *Tragica* eine vortreffliche, bis ins Kleinste ausgearbeitete Wiedergabe erfahren, und sage Ihnen hierfür, wie für die grosse Mühe, die Sie jedenfalls davon gehabt und dafür aufgewendet haben, aus vollem Herzen meinen besten Dank. Da die Post auch lebhaften Beifall constatirt hat, werden Sie ja wol auch selbst von der // [2. Seite:] Aufnahme zufrieden gestellt worden sein und das ist dem Dirigenten, der so etwas unternimmt, ja immer lebhaft zu wünschen. In den Str. Neuesten Nachrichten konnte ich keine Besprechung entdecken, merkwürdigerweise auch überhaupt sonst keine Concertbesprechung. Ihre Lieder bei Roth haben neulich sehr lebhaften Beifall hervorgerufen. Frl. Alberti die heute in x [Fußnote: Irrtum – im Concert] der Vesper der Kreuzkirche ein Lied von Ihnen gesungen, wird es morgen bei uns vor einem grössern Künstlerkreis wiederholen. In der Hoffnung Sie bald persönlich kennen zu lernen und Ihnen meinen Dank aussprechen zu können verbleibe ich

in treuer Ergebenheit Ihr

Felix Draeseke

Dresden 5 März 1910⁴⁴

Das dritte Schriftstück ist eine kleine querformatige Karte mit folgenden Zeilen:

Hochgeehrter lieber Herr Director.

Durch die so sehr liebenswürdige und von so freundlichen Zeilen begleitete Zusendung der vier Kritiken die mir alle günstig gesinnt sind, haben Sie uns / i. e. meine Frau, Schwägerin und mich / eine höchst überraschende und grosse Freude bereitet. Auch bin ich sehr von Genugtuung erfüllt, dass Ihr mutiges Eintreten für die *Tragica* // [Rückseite:] mit solchem Dank anerkannt und Ihre feine Ausarbeitung des

⁴³Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Fonds F68 Pfitzner 1634/1.

⁴⁴Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Fonds F68 Pfitzner 1634/2.

Werks so gefeiert worden ist, weil ich nun glauben darf dass Sie selbst es nicht bereuen werden, die Sache gewagt zu haben. In Hoffnung, bald mit Ihnen persönlich zusammenzutreffen, Ihr sehr dankbar ergebener

Felix Draeseke.

Dresden 10 März 1910.⁴⁵

Draeseke-Noten im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde

Hier kann ich mich ganz kurz fassen, sind doch sämtliche Original-Ausgaben von Werken Draesekes, die sich in dem genannten Archiv befinden, in dem Band *Felix Draeseke. Chronik seines Lebens*⁴⁶ verzeichnet. Es sind dies folgende Opera:

- Op. 7: Ballade für Klavier und Violoncello, Budapest-Leipzig 1868.
- Op. 29: *Liebeswonne und -weh*. Sechs Gesänge für mittlere Stimme und Klavier, Leipzig 1880.
- Op. 30: *Adventlied* (nach Rückert) für Chor, Soloquartett und Orchester. Klavierauszug, Leipzig 1886.
- Op. 36: Konzert für Klavier und Orchester Es-Dur. Ausgabe für 2 Klaviere, Leipzig 1887.
- Op. 47: Vier Gesänge für vierstimmigen Frauenchor, Leipzig o. J.
- Op. 48: Quintett für Klavier, Streichtrio und Horn, Stimmen, Leipzig 1888.
- Op. 49: Serenade für Orchester D-Dur, Leipzig 1888.
- Op. 51: Sonate für Violoncello und Klavier, Leipzig 1892.
- Op. 58: *Der Tod kennt den Weg*. Ballade für tiefe Stimme und Klavier, München-Leipzig o. J. [1897].
- Op. 64: *Der Deutsche Sang* für Männerchor und Orchester. Klavierauszug, Leipzig 1899.
- Op. 66: Streichquartett Nr.3 cis-Moll, Partitur und Stimmen, Leipzig 1899.
- Op. 69: *Szene* für Violine und Klavier, Leipzig 1900.

⁴⁵Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Fonds F68 Pfitzner 1634/3.

⁴⁶Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke* (wie Anm. 5), S. 186, 196, 199, 203, 204, 205, 208, 210, 211 und 212.

Hier ist lediglich eine kleine Korrektur anzubringen: Von den Sechs Gesängen *Liebesonne und -weh* op. 29 befindet sich nur die Nr. 1 im Archiv der Gesellschaft.

Randbemerkungen zum Thema „Draeseke und Wien“

Einen indirekten Kontakt mit Wien hatte Draeseke Dezember 1903 und Jänner 1904 durch die Arbeit an seinem symphonischen Vorspiel *Der Traum ein Leben* (nach dem gleichnamigen Drama des Wiener Dichters Franz Grillparzer), das laut Draesekes Lebenserinnerungen „durch Grillparzers Traum ein Leben angeregt wurde und später, wie ich voraussehen konnte, mit meinem Vorspiel zu Calderóns *Leben ein Traum* immerwährend verwechselt werden sollte (LE 326 f.)“.⁴⁷

Ein letzter, ebenso indirekter Kontakt soll schließlich auch noch Erwähnung finden: Im Spätwinter oder Frühjahr 1911 übersiedelte laut Erich Roeder Draesekes „hochbegabte Schülerin Evelyn Faltis, die [Robert?] Fuchs vor einiger Zeit aus Wien geschickt hatte“,⁴⁸ nach Berlin.

Daß diese erste Bestandsaufnahme zum Kapitel „Draeseke und Wien“ nun auf Ergänzungen aus dem Nachlaß des Komponisten sowie aus anderen Quellen zu seinem Leben und Schaffen wartet, sei noch einmal nachdrücklich betont.

⁴⁷Felix Draeseke, *Lebenserinnerungen* [LE], S. 326 f., zitiert nach Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke* (wie Anm. 5), S. 124. Zu Draesekes ab 1907 diktierten, als – von Frida Draeseke und Hermann Stephani gekürztes – Typoskript erhaltenen *Lebenserinnerungen* siehe ebd., S. VIII ff. Zu dem Vorspiel *Der Traum ein Leben* siehe Roeder, *Felix Draeseke*, Bd. 2 (wie Anm. 3), S. 395 f.

⁴⁸Roeder, ebd., S. 449.

THOMAS RÖDER

Felix Draeseke: *Der gebundene Styl*

Als Bände 21 und 22 der Reihe *Louis Oertels Musikbibliothek* erschien 1902 das *Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge* von Felix Draeseke mit dem Obertitel *Der gebundene Styl*.¹ Es ist nicht das letzte einer Reihe von halb vergessenen und längst nicht mehr benutzten Lehrwerken wie etwa jenen aus der Feder von Simon Sechter (1853/54), Siegfried Dehn (1859), Heinrich Bellermann (1862), Ernst Friedrich Richter (1872), Salomon Jadassohn (1883), Hugo Riemann (1888), Ebenezer Prout (1890/91), Michael Haller (1891) und anderen, allesamt Traktate, die nach der Jahrhunderthälfte auf den Markt kamen.² Doch ist es eigentlich das erste einer Reihe, die das 20. Jahrhundert prägte: Kontrapunkt-Lehren, die von Autoren verfasst werden, welche als Komponisten mehr als nur ein akademisches Dasein fristeten.³ In dieser Reihe wären etwa zu nennen Paul Hindemith (1937), Ernst Krenek (1940), Ernst Pepping (1943), Walter Piston (1947) und Boris Blacher (1953).⁴ Auch

¹Felix Draeseke, *Der gebundene Styl. Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge*, 2 Bde., Hannover 1902.

²Simon Sechter, *Die Grundsätze der musikalischen Composition*, Bd. 3: *Vom drei- und zweistimmigen Satze [...] Vom strengen Satze [...], Vom doppelten Contrapunkte*, Leipzig 1854. Siegfried Dehn, *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, nebst Analysen von Duetten, Terzetten etc. von Orlando Di Lasso, Marcello, Palestrina u. a. und Angabe mehrerer Muster-Canons und Fugen*, aus den hinterlassenen Manuscripten bearbeitet und geordnet von Bernhard Scholz, Berlin 1859. Heinrich Bellermann, *Der Contrapunct oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition*, Berlin 1862. Ernst Friedrich Richter, *Lehrbuch der Fuge. Anleitung zur Composition derselben und zu den sie vorbereitenden Studien in den Nachahmungen und in dem Canon*, Leipzig 1859 sowie *Lehrbuch des einfachen & doppelten Contrapunkts. Praktische Anleitung zu dem Studium desselben [...]*, Leipzig 1872. Salomon Jadassohn, *Lehrbuch des einfachen, doppelten, dreifachen und vierfachen Contrapunkts*, Leipzig 1882 sowie *Die Lehre vom Canon und der Fuge*, Leipzig 1884. Hugo Riemann, *Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts*, Leipzig 1888. Ebenezer Prout, *Fugue*, London 1891. Michael Haller, *Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang mit besonderer Rücksicht auf die Meisterwerke des 16. Jahrhunderts*, Regensburg 1891.

³Einen guten Überblick über die einschlägigen Werke gibt Jan Philipp Sprick, „Fugen-Lehrbücher im 20. Jahrhundert“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 5 (2008), Heft 2–3, S. 347–369. Elektronisch greifbar unter <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/299.aspx>>, 5.9.2011.

⁴Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz 1937. Ernst Krenek, *Studies in counterpoint. Based on the twelve-tone technique*, New York 1940, sowie *Tonal Coun-*

Arnold Schönberg nahm 1926 eine *Lehre vom Kontrapunkt* in Angriff, die jedoch Fragment blieb.⁵

Draesekes Arbeit zu Kontrapunkt und Fuge kam im Verlag Louis Oertel heraus, der besonders auf dem Gebiet des Blasmusikwesens sowie der populären Musik hervortrat, auch mit ‚Populären Wagnerschriften‘ der Propagierung Wagner’schen Wesens nicht abgeneigt war. Mit einer *Populären Instrumentationslehre* eröffnete der Verlag 1882 die Reihe *Louis Oertels Musikbibliothek. Sammlung praktischer Lehrbücher und wissenschaftlicher Abhandlungen aus dem Gebiete der Tonkunst*, die der Verbreitung des Wissens und der Lehre von der Musik gewidmet war.⁶ Indessen wirkt der durchaus anspruchsvolle und kompromisslose Titel von Draesekes *Styl* vor dem Hintergrund der bis dato zustande gekommenen Reihe etwas allein stehend. (Auch mit der gewählten Orthographie setzt sich das Werk vom allgemein üblichen, auch schon vor Dudens Normierung nach 1900 gepflegten ‚Stil‘ ab.)

Wie auch immer: *Der gebundene Styl* erschien in großem Oktavformat, als zweibändige Ausgabe.⁷ Die Ausstattung geriet großzügig, mit breitem Rand, eleganter Jugendstil-Rotundaschrift und 304 im Typensatz erstellten, teilweise ausgedehnten Notenbeispielen; der Gesamtumfang des Werks beträgt gut 390 Seiten. Dem opulenten Produkt war vermutlich kein Erfolg beschieden, und ob die um 1910 erschienene *Praktische Anleitung zum Kontrapunktieren, ein Aufgabenbuch mit vielen ausführlichen Beispielen* als Übungsbuch zu Draesekes Lehrwerk oder als eigenständiger methodischer Versuch der Kontrapunktvermittlung angesehen werden kann, muss offen bleiben. Immerhin wurde der als Band 25 in *Oertels Musikbibliothek* einge-

terpoint, New York 1958 und *Modal Counterpoint*, New York 1959. Ernst Pepping, *Der polyphone Satz*, Berlin 1943, dazu später *Übungen im doppelten Kontrapunkt und im Kanon*, Berlin 1957. Walter Piston, *Counterpoint*, New York 1947. Boris Blacher, *Einführung in den strengen Satz*, Berlin 1953.

⁵Leonard Stein gab die zwischen 1936 und 1950 entstandenen *Preliminary Exercises in Counterpoint* heraus (London 1963).

⁶Henri Kling, *Populäre Instrumentationslehre oder „Die Kunst des Instrumentierens“ mit genauer Beschreibung aller Instrumente und zahlreichen Partitur- und Notenbeispielen aus den Werken der berühmtesten Tonkünstler, nebst einer Anleitung zum Dirigieren*. Bereits 1888 ging die „dritte, bedeutend vermehrte und verbesserte Auflage“ in Druck. Der Hornist Henri Kling (1842–1918) wirkte am Konservatorium zu Genf.

⁷In der Verlagsankündigung vom August 1902 werden noch keine Einzelbände angegeben. Vgl. die Abbildung in Martella Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke. Chronik seines Lebens* (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 3), Bonn 1989, S. 122. Der *Styl* erschien im Dezember 1902 (Ebd., S. 121).

reichte Band, der mit einem Umfang von etwa 175 Seiten erheblich knapper als der *Styl* geriet, nach etwa vier Jahren erneut aufgelegt. Verfasser war Carl Pieper, seinerzeit Leiter des Krefelder Städtischen Konservatoriums.

Der gebundene Styl ist als Lesebuch angelegt. Draesekes Werk fehlt ein Inhaltsverzeichnis; dafür führt ein Register jeweils am Ende eines Bandes den Interessierten an die richtige Stelle (ein Gesamtregister ist nicht vorhanden). Die Wahl der Stichwörter ist offenbar ohne Regel. Neben grundlegenden Sachbegriffen wie ‚hypomixolydisch‘ oder ‚Leiteton‘ finden sich solche aus dem kontrapunktischen Bereich wie ‚Umkehrung‘ oder ‚Wechselnote‘. Es finden sich Personennamen, aber auch ein Begriff aus dem fachlich-ästhetischen Grenzbereich (‚Ungezwungenheit‘) sowie ein gar moralisch getönter wie ‚Entsagung‘:

Es wird nicht übel sein, [...] daran zu erinnern, daß alle vielstimmige Musik eine gewisse Entsagung vom Komponisten fordert, die aus der Natur der Vielstimmigkeit zu erklären ist. Schon beim fünfstimmigen Satze werden Folgen von durch keinen gemeinsamen Ton verbundenen Akkorden auf Schwierigkeiten stoßen und nur durch absolute Gegenbewegung zu ermöglichen sein.⁸

Aus dem Zusammenhang, in dem diese Bemerkung gemacht wurde, geht indes hervor, dass Draeseke mit ‚Entsagung‘ das Vermeiden der einfachen Lösung meint, hier etwa das Koppeln zweier Stimmen in tonrepetierenden Oktaven beim Beginn des Chorals *Ein feste Burg*, und zwar im fünfstimmigen Satz. Draeseke hatte offenbar Leser im Blick, die ein satztechnisches Repertoire angesammelt hatten, bei dem es überhaupt auf etwas zu verzichten gab. Ähnlich liegt der Sachverhalt bei der erwähnten ‚Ungezwungenheit‘. Der Leser wird hier an eine Stelle geführt, bei der es um das grundsätzliche Verhältnis von Harmonie und Kontrapunkt geht. Draesekes Ideal ist die „selbständige melodische Führung der einzelnen Stimmen“; hinter diesem Ideal sollten harmonische Gestaltungsweisen zurücktreten.⁹ Es wird empfohlen, das harmonische Tempo taktweise zu konzipieren und nur dann mehrere harmonische Ereignisse im Takt unterzubringen, wenn „ein besonders gut flüssiger, zwanglos und natürlich fortschreitender Satz auf diese Weise besser zu erzielen sein wird.“¹⁰ Daran schließt sich die folgende Bemerkung an, die das Stichwort aufgreift, allerdings in adjektivischer Form:

⁸Draeseke, *Der gebundene Styl* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 71.

⁹Ebd., S. 21.

¹⁰Ebd.

Denn je ungezwungener, je gewöhnlicher d. h. unauffälliger eine solche Arbeit gestaltet ist, desto mehr wird sie ihrem Zwecke entsprechen und Gewähr bieten für den strengen und gediegenen, echt melodischen Kontrapunkt, der hier dargeboten werden soll.¹¹

Auch hier wird deutlich, dass Draeseke den fortgeschrittenen, im harmonischen Tonsatz erfahrenen Schüler bei seine Monologen im Auge hat. Denn nicht anders als monologisch ist die Erzählperspektive des Buchs angelegt; der Autor spricht von sich im Plural, vielleicht nicht als Pluralis Majestatis sondern vielmehr Pluralis ‚Autoritatis‘ zu verstehen, und bezieht den ‚Schüler‘ in der dritten Person ein. Untermischt wird diese Struktur mit Handlungsanweisungen, die sich offenbar auf eine dazwischen gestellte Lehrperson richten:

Ferner werde darauf gedrungen, daß der Schüler die kontrapunktierende Stimme in längerem Flusse, also auf eine Anzahl Takte hinaus, entwerfe, aber nicht etwa taktweise [...] mühselig vorwärts gehe, da nur bei dem ersten Verfahren es möglich sein wird, jene Linie zu finden, die dem betreffenden Kontrapunkt seinen Charakter verleiht und ihn davor bewahrt, in unlogischen Zickzackbewegungen allen Halt zu verlieren [...].¹²

Kein leicht zu konsumierendes Buch also, und vermutlich primär an Lehrende gerichtet. Im Folgenden soll zunächst die Disposition des Werks skizziert, sodann die in Draesekes Einleitung formulierte Zielrichtung kurz umrissen werden, schließlich an ausgesuchten Beispielen die Regelmäßigkeit der Lehre im Hinblick sowohl auf satztechnische Details als auch auf Gestaltungsmomente – dies im Zusammenhang mit motivischen Kompositionen sowie mit der Fuge – untersucht werden. Dieses Programm kann an dieser Stelle freilich nur in groben Zügen verwirklicht werden.

I. Inhalt, Zielrichtung

Der Aufbau des *Gebundenen Styls* enthüllt sich als durchaus konventionell und entspricht in den Grundzügen jahrhundertealtem Gebrauch: zuerst die Prinzipien kontrapunktischer Satzweise, dann kleinräumige Nachahmung, schließlich die Versetzungen des mehrfachen Kontrapunkts.¹³ Diese wiederum werden als Vorstufe zu den Verfahren der Nachahmung gesehen, sei es

¹¹Ebd.

¹²Ebd., S. 20 f.

¹³Das Inhaltsverzeichnis findet sich als Anhang zu diesem Beitrag.

Kanon oder Fuge. Auf die Fuge als Verfahren und Form zielt fraglos die Anlage des Lehrwerks; fast der gesamte zweite Teil wird von diesem Gegenstand ausgefüllt. Gleichwohl entbehrt die Anlage des Ganzen eines pedantisch sukzessiven Fortschreitens; nach dem Thema ‚Fuge‘ werden noch der Kanon sowie der sechs- bis achtstimmige Satz behandelt. Vielleicht steht hinter dieser etwas verschränkt angelegten Disposition der Gedanke, einer methodischen ‚Ermüdung‘ vorzubeugen und den Leser zu eigenen ‚Entdeckungen‘ zu bringen. Als präexistentes Material, als Cantus firmus, steht ebenso fraglos der protestantische Choral im Mittelpunkt der Übungen und Exempel, auch wenn der Autor auf einfachste Satzgrundlagen wie die Tonleiter oder einige selbstgemachte C.-f.-Melodien nicht verzichtet. Entgegen seiner durchaus einleuchtenden Vorstellung, Hexachord und Tonleiter in alternativer Art zu verknüpfen, bietet Draeseke am Anfang die reine aufsteigende ‚Skala‘ als Satzbasis.¹⁴ Während die eigenen Cantus firmi als Dur- oder Moll-Melodien zu interpretieren sind, sieht sich der Autor im Zusammenhang mit den älteren Kirchenliedmelodien genötigt, noch einen kleinen Exkurs über die alten Tonarten einzurücken, da diese sich nicht immer in die Dur-Moll-Dichotomie einpassen lassen. Dieser Abschnitt ist ein eigentümliches Beispiel für das Verständnis, das ein Tonsetzer um 1900 dem Bereich der ‚Kirchentonarten‘ entgegenbringt. Ungewöhnlich für ein Buch, das den Kontrapunkt zum Thema hat, aber typisch für den Blickwinkel jener Zeit sind die eingehenden Erwägungen, die Draeseke zum Akkordvorrat, also zu den harmonischen Optionen der einzelnen Tonarten anstellt; die Sprache der Harmonielehre – und dies gilt für den gesamten *Styl* – ist das Beschreibungsparadigma schlechthin. Übrigens wird hier deutlich, dass die Lehrbücher von Adolph Bernhard Marx und Moritz Hauptmann zu Draesekes Quellen zu zählen sind.¹⁵

Doch geht es Draeseke nicht um die ‚historistische‘ Wiederbelebung einer alten Praxis. Ein kurzer geschichtlicher Abriss soll zeigen, dass das kontrapunktische Prinzip im Laufe der Geschichte des Komponierens nicht zu verdrängen war, dass vielmehr „der Zug zur Vieltimmigkeit sich stets wie-

¹⁴Die „von der Natur gewollte“ Tonleiter (die Folge I–VI, am Anfang erweitert durch I–VII–I) stellt Draeseke am Anfang seiner Abhandlung vor, ohne irgend welche methodischen Konsequenzen daraus zu ziehen. Vgl. Felix Draeseke, *Die Beseitigung des Tritonus und des in der harmonischen Molltonleiter sich vorfindenden übermäßigen Sekunden-Intervalls*, Leipzig 1880.

¹⁵Draesekes *Lehre von der Harmonia in lustige Reime gebracht* (Leipzig 1884, ²1887, ³1892) wird von ihm selbst als Essenz der Hauptmann’schen Lehre bezeichnet. Im Übrigen wird im gesamten *Styl* keine zugrunde liegende Literatur benannt.

der bemerkbar machen und auf eine in Seichtigkeit verkommene Kunst stets segensreich einwirken wird.“¹⁶ Hierbei soll „das betreffende Hilfsmittel“, die „Polyphonie“ also, „nicht hinter der Entwicklung der gesamten Kunst zurückbleibe[n], sondern mit dieser Entwicklung im Einklange fortschreite[n] und sich selber weiter entfalte[n] und vervollkommne[n].“¹⁷ Bachs Tonsatz im Vergleich zu jenem des 16. Jahrhunderts, und Wagners *Tristan*-Vorspiel, „bewundernswert“ in seiner „kontrapunktischen Gestaltung“, verglichen wiederum mit Bach, zeigen die Wandelbarkeit des kontrapunktischen Verfahrens. Viele Einschränkungen werden „auch für den kontrapunktischen Styl nicht [...] aufrecht erhalten werden können.“¹⁸ Draeseke läßt seine Hoffnung durchschimmern, dass eine zukünftige Entwicklung der Musik ohne Kontrapunkt nicht denkbar ist.¹⁹

Diese Erwägungen gelten aber nicht für den Unterricht; hier soll der Schüler zunächst „nach ganz strengen Prinzipien“ in diesem „durchaus melodischen Styl heimisch“ werden.²⁰ Der Note-gegen-Note-Satz ist ja bereits aus dem Unterricht der Harmonie bekannt, und so müssten die Schüler „im eigentlichen kontrapunktus floridus, der am besten sofort in Viertelnoten, gegenüber einem c. f. in ganzen Noten zu liefern wäre, recht streng gehalten werden.“²¹

Das Programm wäre also, verkürzt, doch folgendes: Die bewährte, ‚zeitlose‘ oder zeitlos-anpassungsfähige Technik des kontrapunktischen Satzes, deren Eigenart, nämlich die „Fähigkeit, zu gleicher Zeit vollkommen verschiedenartiges und zwar mit Deutlichkeit zu sagen“, „dem Komponisten [...] seine großartigsten und mächtigsten Wirkungen sichert“, ist, maßvoll

¹⁶Draeseke, *Der gebundene Styl* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 4.

¹⁷Ebd.

¹⁸Ebd., S. 5. Freilich versichert Draeseke in der dazugehörigen Anmerkung, dass auch hier „ein maßvolles Vorgehen im Interesse [sic] der musikalischen Wirkung geboten erscheint“.

¹⁹„Können wir uns der Hoffnung hingeben, daß auch in Zukunft [...] eine gesunde Entwicklung der Tonkunst stattfinden werde, so darf von derselben auch der Kontrapunkt nicht ausgeschlossen bleiben.“ (Ebd.) Die Richtigkeit der Überlegung erweist sich in der Tat an der Musik der folgenden Jahrzehnte; fraglich ist, ob Draeseke etwa der Polyphonie der Zweiten Wiener Schule gegenüber das Epitheton ‚gesund‘ gewählt haben würde.

²⁰Ebd., S. 6.

²¹Ebd.

aktualisiert, und ohne Rückgriff auf die Beschränkungen früherer Praxis, in dennoch regelstrenger Form zu vermitteln.²²

II. Beispiel 1: Der in Vierteln gehende Kontrapunkt

In Draesekes Methode klingt der Aufbau des *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux (1725), also die bekannte Folge von immer kleineren Verhältnissen zwischen den Notenwerten von Cantus firmus und Kontrapunktstimme, den so genannten ‚Arten‘, nur noch schwach nach. Die Praxis des ‚Note-gegen-Note‘-Schreibens, der ‚gleichzeitige Kontrapunkt‘, wurde bereits beim Erstellen einfacher Sätze eingeführt, also im Rahmen der dem Kontrapunktstudium vorausgehenden Harmonielehre.²³ Explizit lehnt Draeseke Übungen, bei denen halbe Noten gegen den in Ganzen fortschreitenden Cantus firmus gesetzt werden, ab und erwähnt die weiteren ‚Arten‘ überhaupt nicht.²⁴

Draeseke beginnt also mit der Viertelbewegung über einem Cantus firmus in ganzen Noten. Kurz werden Durchgangs- und Wechselton besprochen, letzterer in einer ‚offenen‘ Definition, die an- und abspringende Nebennoten mit einbezieht.²⁵ Die hier noch praktizierte Methode, zunächst einen in Teilen bedenklichen Satz mitzuteilen und diesen dann im Text zu verbessern, wendet Draeseke im Folgenden leider nur noch sporadisch an. Umso mehr sei das Elementarbeispiel (siehe Notenbeispiel 1) in den Blick genommen:

An diesem ‚absichtlich sehr mangelhaft‘ gestalteten Satz ist zu bemängeln, dass der Übergang von Takt 1 zu 2 in zweierlei Hinsicht zu verbessern sei:

²²Ebd., S. 4.

²³Ebd., S. 7. „Dieser gleichzeitige Kontrapunkt unterscheidet sich in seiner Wirkung so wenig von den Arbeiten, die der Harmonieschüler zu liefern hatte, daß der Unterschied erst durch eine Betrachtung der Stimmenführung klar gelegt werden kann.“ Diese soll sich im Kontrapunkt „als eine melodische zu erkennen“ geben.

²⁴„Gewöhnlich läßt man zuerst Arbeiten versuchen, bei welchen der Kontrapunkt in halben Noten zu treffen ist. Da sie gar keinen Nutzen gewähren [...], und [...] weil für die halben Noten harmonischer Wert beansprucht wird, auch gar nicht in den wirklichen Styl des Kontrapunktus floridus einführen, fernerhin [...] den Schüler [...] recht nutzlos chicanieren und aufhalten, hat der Verfasser für gut befunden, sie ganz zu unterdrücken.“ (Ebd., S. 11) Die Fux'sche Methode gehörte zum elementaren Bestand der zeitgenössischen Kontrapunktlehren. Vgl. Ian Bent, „Steps to Parnassus. Contrapuntal theory in 1725 precursors and successors“, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 554–602, hier S. 591–597.

²⁵Draesekes eigenartiges Verständnis der Wechselnote schließt Cambiata-artige Figuren ein (siehe Notenbeispiel 5) sowie Durchgangsdissonanzen auf betonter Zeit (siehe Notenbeispiel 6); vgl. Draeseke, *Der gebundene Styl* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 10 f.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, rests, and specific markings: 'x' above notes in measures 2, 3, and 4; '[x]' above a note in measure 5; and a 'c. f.' marking below the first measure of the bass staff.

Notenspiegel 1: Notenspiegel 7 und 8 aus Draeseke, *Der gebundene Styl*, Bd. 1, S. 12 und 13; synoptische Darstellung

- der Ton „erzeugt [...] ein Gefühl von d-moll, welches beunruhigend wirkt“, ferner
- stellt sich mit der Sequenzbildung von Takt 1 zu 2 eine „Unterbrechung“ ein, die sich „rhythmisch“, das heißt, taktrhythmisch, „bemerkbar macht“; die generelle Regel heißt dann, dass „Sprünge über die Taktlinie hinweg [zu] vermeiden“ seien.²⁶

An den Takten 4 und 6 werden, leicht ersichtlich, die Dreiklangsbrechungen bemängelt. Diese repräsentieren ja das Gegenprinzip zur kontrapunktischen ‚Linie‘.

Der Vorhalt von Takt 5 zu Takt 6 ist, zum einen,

- als Quartvorhalt im zweistimmigen Satz generell zu vermeiden, und zwar wegen des „leer klingenden Intervalles“; zum anderen sollte
- die Vorbereitung sprunghaft erreicht werden, um die synkopisch vorwegnehmende, „ihr zukommende Betonung noch mehr hervorzuheben“.²⁷

Schließlich ist noch der Ton *b* im dritten Takt als ‚betonter‘ und von daher eigentlich zu vermeidender Durchgangston. Hier wird die eingangs postulierte ‚Strenge‘ relativiert: Denn „weil im übrigen der Kontrapunkt gut fortläuft“, mag er hier „für zulässig erklärt werden“.²⁸ Bereits hier, im

²⁶Ebd., S. 12 und 14.

²⁷Ebd., S. 12f.

²⁸Ebd., S. 13.

Umgang mit traditionellen Elementen der Lehre, lässt sich eine Überbesetzung der Regularien zum Durchgang in Vierteln feststellen, die wohl nur als Unsicherheit, wenn nicht gar als Gleichgültigkeit, jedenfalls als eine Distanziertheit gegenüber dieser in der Tat veralteten Materie gedeutet werden kann. In dem aus fünf Punkten bestehenden Regelteil wird unter „Erstens“ postuliert, dass „die Durchgangsnoten vorzugsweise und zwar von einer zur andern harmonischen Note führend, sonst nur in Ausnahmefällen andere Töne berührend, in Anspruch genommen werden sollen“.

Unter „fünftens“ dann, dass: „für die erste und dritte Note des Taktes harmonische Töne gewählt werden sollen [...], und in Fällen, wo der flüssige Lauf des Kontrapunktes gehindert würde, auch hinsichtlich der dritten Taktnote von der betreffenden Vorschrift abgesehen werden könnte“.²⁹

Ein einfacher Sachverhalt, für den spätere historistisch orientierte Kontrapunktlehren ein umfangreiches Regelwerk bieten, wird in zwei komplementäre Regeln gefasst, die dazu noch, ohne Bezug aufeinander, Anfang und Schluss einer äußerst rudimentären Reihe von Vorschriften bilden.³⁰

Letztlich kommt darin eine Problematik zum Ausdruck, die darin besteht, dass die ästhetische Vorstellung einer ‚Linearität‘ auf durchaus emanzipative Handlungen zielt, die ihrerseits jedoch nur noch nach einer Diskussion des Einzelfalls auf allgemeine Regeln beziehbar und durch diese begründbar sind. Denn Draesekes wiederholt vorgebrachte Maxime, das eigentlich Moderne dieses gelockerten Regelkodex, geht dahin, dass „eine [...] Linie, die einen entschiedenen Trieb erkennen lässt zu steigen, oder sich zu senken“, dem „Kontrapunktierenden gleich beim Entwurf der Arbeit vorschweben“ solle, „indem hierdurch allein die sehr erstrebenswerte Empfindung eines wohlthuenden ununterbrochenen Flusses hervorgerufen wird, der den kontrapunktistischen Aufgaben eigen sein soll“.³¹ Draeseke formuliert ein anspruchsvolles Ziel. Wir glauben, bereits Ernst Kurths Epoche machende

²⁹Ebd., S. 14. Die weiteren Regeln: 2. Wechselnoten (also Nebennoten verschiedener Art) nur selten; 3. taktbetonende Sprünge vermeiden; 4. Vorhaltsnoten sind sprungweise einzuführen. – Die Lizenz des dissonanten dritten Viertels findet sich schon bei Fux (vgl. Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition*, Leipzig 1742, S. 78 und Tab. IV, Fig. 8).

³⁰Vgl. die Regeln bei Knud Jeppesen, *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Wiesbaden 1975, S. 97–101.

³¹Draeseke, *Der gebundene Styl* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 13.

Thesen von 1916 zu hören, und es ist nicht auszuschließen, dass Draesekes *Styl* zu den Anregungen des Berner Musikgelehrten gehörte.³²

Mit Recht nennt Draeseke solches Kontrapunktieren über einen Übungscantus-firmus „ziemlich uninteressant“.³³ Die nun folgenden Abschnitte zu drei- und vierstimmigen ‚Arbeiten‘ nehmen daher evangelische Choralmelodien als Grundlage hinzu.³⁴ Das ist vor dem Hintergrund von Draesekes Herkunft nicht weiter verwunderlich. Diese Melodien sind nur einführend und ausnahmsweise nach Art der üblichen Cantus firmi in ganzen Noten notiert; die meisten Beispiele und Aufgaben führen die Choralmelodie in der Gangart von halben Noten, zu denen der Kontrapunkt in Vierteln geht. Diese Anordnung „empfiehlt“ sich deshalb, „damit die Beispiele nicht eine zu große Ausdehnung erhalten“.³⁵ Welche Auswirkung diese Disposition (im Unterschied zum Satz 4:1) auf die Führung einer ununterbrochen in Vierteln bewegten Stimme hat, erläutert Draeseke nicht. Den partiell kommentierten Beispielen ist zu entnehmen, dass die Viertelbewegung für die Kontrapunktstimme rigoros beibehalten wird, und zwar bis in den Schlussakkord hinein. (Die kontrapunktische Kadenzbildung wird übrigens an keiner Stelle thematisiert.) Die durch dieses Verfahren zustande kommenden Schlüsse zielen stets auf einen vollen Dreiklang und nötigen nicht zuletzt deshalb häufig zu etwas unkonventionellen Detailformulierungen. Im Zusammenhang mit dem ersten Musterbeispiel weist Draeseke auf dessen Schluss hin: Er „wird vielleicht einigen Kontrapunktlehrern strenger Observanz anfechtbar erscheinen.“

Uns kommt aber diese Führung so durchaus natürlich und unserem jetzigen Empfinden entsprechend vor, daß wir nicht das geringste Be-

³²Ernst Kurth, *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Berlin 1922. Kurth kannte den *Styl* und zitiert einmal daraus (Ebd., S. 137).

³³Draeseke, *Der gebundene Styl* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 22.

³⁴Draesekes Auswahl der Übungschoräle reflektiert einen Kernkanon (Ebd., S. 24–28): *Allein Gott in der Höh sei Ehr, Nun danket alle Gott, Nun ruhen alle Wälder, Jesus, meine Zuversicht, Wer nur den lieben Gott läßt walten, Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen, Es ist das Heil uns kommen her, Vater unser im Himmelreich, O Haupt voll Blut und Wunden* und *Jesu, meine Freude*. Die Melodien sollen nach steigendem Schwierigkeitsgrad geordnet sein. Es kommen indes in den Beispielen noch weitere Choralmelodien vor.

³⁵Ebd., S. 28.

Notenbeispiel 2: Notenbeispiel 30 aus Draeseke, *Der gebundene Styl*, Bd. 1, S. 39 f.

denken tragen, sie hier zu verwenden, und für passende Fälle auch wieder zu empfehlen.³⁶

Ein kurzer Blick auf den durchweg im Alt angesiedelten Kontrapunkt (siehe Notenbeispiel 2; im *Styl* mit ‚c. p.‘ markiert) zeigt, dass vom eingangs postulierten Ideal der ‚Linie‘ nicht viel zu bemerken ist, mehr noch: Die kontrapunktische Stimme wird durch die rigorose Konsonanzforderung der in Halben gehenden Choralstimme weit mehr diszipliniert als im Satz gegen einen Cantus firmus in ganzen Noten. Es scheint, als ob lediglich die durch den vorgefertigten Choralatz entstandenen Angebote, eine sukzessive Terz zu durchschreiten, wahrgenommen worden seien. Im Übrigen wurde der nächste, vielleicht einer ‚Linien‘-Vorstellung entsprechende, vor allem aber harmonisch akzeptable Ton gewählt. Auf die Option, Binnenkadenzen auch mit einem Sextakkord zu gestalten (T. 15) sowie auf die zuweilen un-

³⁶Ebd., S. 44, Kommentar zu Notenbeispiel 30. Beim Cantus firmus handelt es sich um die Melodie *Dir, dir, Jehova will ich singen* (1690); die Wiederholungszeichen in Takt 11 wurden im *Styl* weggelassen.

orthodoxe vertikale Verteilung der einzelnen Stimmen (ebenfalls T. 15) sei in diesem Zusammenhang nur hingewiesen.

III. Beispiel 2: Inventionen

Gleichsam als Intermezzo schiebt Draeseke mit dem kurzen Kapitel zur „Nachahmenden Behandlung eines Motivs“ Aufgabenstellungen ein, die auf eine Arbeit jenseits des traditionellen Cantus-firmus-Prinzips abzielen; man könnte hierin einen Versuch erblicken, dem Schüler einen Eindruck davon zu verschaffen, wie „gute inventiones [...] wohl durchzuführen“ seien.³⁷ Für den Autor des *Styl* sind „diese Arbeiten erfahrungsgemäß [...] sehr fruchtbringend, da sie eine vorzügliche Vorbereitung für den figurierten Choral bilden, andererseits aber [...] das Selbstvertrauen des Schülers beleben und ihn zur Selbständigkeit erziehen“.³⁸ Hier wäre der Ort, auf Verfahren und Gestaltungsweisen zu rekurrieren, wie sie Johann Sebastian Bach etwa in den *Inventionen* zur Anwendung brachte, oder wenigstens zu versuchen, was – zumindest programmatisch – Ernst Kurth forderte: die Anlage des Entwurfs in „Linienentwicklungen, deren möglichst ungehemmte Kombination zu erstreben ist“. Das darauf folgende „Eingreifen der vertikalen Satzmomente“, die Beschäftigung mit harmonischen Aspekten, nimmt somit unbedingt die Position eines Sekundären ein.³⁹ (Draesekes Hinweis auf das Eröffnungskapitel des zweiten *Styl*-Bands, auf die Gestaltung des figurierten Chorals, bedeutet, dass auch dort, in der Art des ‚Pachelbel-Typs‘ der Choralbearbeitung, mit kleinen Motiven gearbeitet wird.)

Es werden acht „Motive zur Behandlung“ angeboten, größtenteils schon mit einem Vorschlag zur Wiederholung des Motivs in einer anderen Stimme versehen, und anschließend zwei der Motive beispielhaft durchgeführt. Hieraus ist ersichtlich, dass zunächst ein auf die beteiligten Stimmen verteiltes Kontinuum aneinandergereihter ‚Motive‘ erzeugt wird, die auch abgewandelt oder verkürzt, an wenigen Stellen auch vertikal kombiniert sein können (siehe Notenbeispiel 3).

Was in der nachfolgenden Besprechung des Beispiels im Mittelpunkt steht ist die tonale Organisation, die Ermahnung zur – bei diesem miniaturhaften Format von, so die Vorgabe, 12–16 Takten eigentlich selbstverständlichen –

³⁷Johann Sebastian Bach, Vorwort zu den *Inventionen* (1723), zitiert nach Werner Neumann (Hrsg.), *Bach-Dokumente*, Bd. 1, Leipzig 1963, S. 220 f.

³⁸Draeseke, *Der gebundene Styl* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 98.

³⁹Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (wie Anm. 32), S. 442.

The image displays a musical score for voice and piano, consisting of four systems of staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The score shows a melodic line in the voice part and a supporting accompaniment in the piano part. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system is marked with a '5' above the first measure. The third system is marked with an '8' above the first measure. The fourth system is marked with an '11' above the first measure and ends with a double bar line.

Notenbeispiel 3: Notenbeispiel 76 aus Draeseke, *Der gebundene Styl*, Bd. 1, S. 99 f.
(„Motiv, durch Nachahmungen zu einem kleinen Tonstück erweitert“)

Zurückhaltung in Wahl und Zahl der zu berührenden harmonischen Stationen. Doch ist vor allem der Eindruck von Pedanterie abzuwehren:

Als einen großen Fehler müßten bei der Konstruktion eines solchen kleinen Tongebildes wir es aber ansehen, wenn das Motiv ganz regelmäßig in einer Stimme nach der andern vorgeführt worden wäre, da vielmehr eine gewisse Unregelmäßigkeit gerade hier geboten erscheint.⁴⁰

Was an dem kurzen Stück auffällt ist das Fehlen von Pausen. Sämtliche Stimmen sind stets beschäftigt. Diese Geschäftigkeit ist nicht zuletzt auch Resultat einer Scheu, wirklich ‚lineare‘ Dissonanzen geschehen zu lassen. Offenbar ist die ‚kontrapunktistische Ausschmückung‘ des Motivs, wie es Draeseke eingangs formuliert, also die Art und Weise, wie weitere Stimmen zum ‚Motiv‘ hinzutreten, tatsächlich nur Schmuck: aber Schmuck auf harmonischer Folie, und jedenfalls nicht dazu geeignet, die „aller zuerst zu meidenden Zusammenklangshemmungen“ zu überwinden, wie Kurth es vorschlagen sollte.⁴¹ Zusätzlich scheint in Draesekes Satzlösung aber auch die überkommene Ideologie der hierarchiefreien ‚Polyphonie‘ zu wirken, auch wenn etwa das ‚Motiv‘ von der Bassstimme überhaupt nie in integrierter Form vorgetragen wird. Ein vielleicht brauchbareres methodisches Konzept könnte darin bestehen, die funktionale Zuordnung der Stimmen vorzunehmen: Die Oberstimmen sichern beispielsweise das kontrapunktische Kontinuum, die Unterstimmen setzen entschieden einen genuinen Bass sowie eine ergänzende Tenorstimme dagegen. So wirken manche Passagen (wie etwa jene im Diskant, T. 6–8, oder im Tenor, T. 10–11) wie ‚unmotivierter‘ Verlegenheitslösungen, einem ‚tönenden Schweigen‘ gleich, und die Idee eines motivisch-kontrapunktischen Kontinuums wird nicht recht wahrnehmbar.

IV. Beispiel 3: Das Fugenthema

Eine handlungsorientierte Fugentheorie zu entwerfen ist schwierig. Allein schon die Verschränkung von Verfahren und Form kann zu zweifelnden Fragen oder grober Dogmatik führen. Wenn Felix Draeseke nach gut 25 Seiten erster Erläuterungen eine Zusammenfassung des Verfahrens in zwölf Regeln gibt, so scheint fast vergessen, dass er eingangs auf das ‚Musikalische‘ der Fuge abhob, auf das Ingeniöse und Inspirative, weshalb „diese Kompositi-

⁴⁰Draeseke, *Der gebundene Styl* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 101.

⁴¹Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (wie Anm. 32), S. 458.

onsform fast als Belohnung angesehen werden könnte, für die, welche in gewissenhafter Thätigkeit sich bis zu diesem Punkte durchgearbeitet haben“.⁴²

In der Tat erweckt die Anlage des zweibändigen *Styl* den Eindruck, das Thema ‚Fuge‘ sei Ziel und Zentrum der Unterweisungen; was sich noch anschließt, ist gleichsam entbehrliches Nachspiel. Mit Hinweisen zur Form beginnend, wendet sich Draeseke bald der Gestaltung des Fugenthemas zu, und behandelt im Anschluss an die erwähnten zwölf Regeln die Anlage des ‚Gegensatzes‘ (des ‚Kontrapunkt‘). Als technische Voraussetzungen, um den weiteren Verlauf einer Fuge zu gestalten, werden kontrapunktische Manipulationen wie Engführung, Umkehrung, Augmentation, Diminution, metrische Aspekte und Orgelpunkt angesprochen oder kurz diskutiert, wobei fast immer Beispiele aus Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Klavier* herangezogen werden. Von der Intention her ausgesprochen modern ist der folgende analytische Abschnitt, in dem die B-Dur-Fuge aus dem ersten und die B-Moll-Fuge aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* besprochen werden; dies soll für den Schüler Anlass sein, selbstständig weitere Analysen von Fugen ‚großer Meister‘ auszuarbeiten. Die einem Lehrbuch gemäße Systematisierung – hier nach Stimmenzahl – vollzieht Draeseke wie im Fall der Choralbearbeitungen: Nach der eingehenden Besprechung einer eigenen dreistimmigen Fuge folgt die Vierstimmigkeit (eine eigene Fuge als Lückentext mit nachfolgender ‚Ausführung‘), kurze Bemerkungen zur Fünfstimmigkeit und schließlich das Beispiel einer zweistimmigen Fuge aus der Feder des Verfassers. Gesangsfuge, Fugato und expansive Formen schließen sich an und geben (im Zusammenhang mit der Doppelfuge) Gelegenheit, auch einmal ein eigenes Meisterstück, und zwar aus dem dritten Teil des *Mysteriums Christus*, einzuflechten.⁴³

Zum Abschluss dieser kleinen Studie seien die ersten Seiten von Draesekes Fugenlehre näher betrachtet, insbesondere dessen Vorstellungen von einem guten Fugenthema. Draeseke geht vom Ganzen aus, betrachtet also die ‚Fuge‘ als einen Komplex aus Verfahren und Form. Er beschreibt zunächst die Fugenform, und zwar als schulmäßiges dreiteiliges Schema. Der Mittelteil tritt aus der Ruhe in die Bewegung, um dann zum Schluss wieder in den

⁴²Draeseke, *Der gebundene Styl* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 30; die zwölf Regeln S. 55 f.

⁴³„Wir haben geglaubt und erkannt“, Chor der Gläubigen aus der zweiten Abteilung des Oratoriums *Christus der Prophet*. Draeseke, *Der gebundene Styl* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 144–147.

anfänglichen Zustand zurückzuleiten, und Draeseke begreift den Gegensatz zwischen Ruhe und Bewegung tonal:

[...] die Bewegung selbst [...] macht sich am bemerkbarsten durch die Entfernung vom früheren Schauplatz, musikalisch also durch die Modulation von der Haupttonart in die weiterabliegenden.⁴⁴

Die Rückkehr wird übrigens vom ‚Naturgesetz‘ gefordert; Draeseke gibt sich hier als Hauptmannianer zu erkennen, und wenn er bemerkt, dass der „kadenzierende Abschluß“ der ersten Durchführung „gewöhnlich in die Dominanten –, oder wenn das Thema in Moll steht, in die parallele Dur-Tonart überleiten“ solle, so zeigt sich, wie tief sich die Vorstellung einer ‚Sonatenform‘ in den Denkvorstellungen seiner Zeit eingesenkt hat.⁴⁵

Wie schon in Fugen-Exempeln bei Fux soll der dritte Teil Ort kontrapunktischer Steigerungsmaßnahmen wie Engführung, Augmentation, Diminution oder auch Umkehrung sein.⁴⁶ Die zwischen den Durchführungen vermittelnden Zwischenspiele haben – und dies erinnert an die Ästhetik der oben behandelten ‚Motiv‘-Komposition – die Funktion, „eine zu große Regelmäßigkeit in der Aufeinanderfolge der Stimmen zu vermeiden“.⁴⁷

Am Beginn der eigentlichen Abhandlung von der Fuge steht die Frage nach dem Thema und der obligatorische Hinweis auf Johann Sebastian Bach, dem Muster und Maßstab aller Fugenkomposition: Dessen „originelle, gewöhnlich echt fugenmäßig erfundene“ Fugenthemen „prägen sich [...] leicht ein und heben sich deutlich vom übrigen Stimmengewebe ab“.⁴⁸ Hierzu dienen große, charakteristische Sukzessivintervalle und ein vorsichtiger Umgang mit Binnenwiederholungen.⁴⁹

Somit genügt es, Bach-Themen zu studieren, um das Augenmaß für ‚richtige‘ Fugenthemen zu bekommen, und in der Tat bespricht Draeseke zahlreiche Themen des *Wohltemperierten Klaviers*, ja, schiebt als notwendigen Bestandteil der Darbietung des Lehrstoffs die oben bereits erwähnte Analyse zweier Bach-Fugen ein.⁵⁰ Nur mit dem pauschalen Hinweis empfiehlt er

⁴⁴Ebd., S. 32.

⁴⁵Ebd.

⁴⁶Ebd.

⁴⁷Ebd., S. 33.

⁴⁸Ebd.

⁴⁹Ebd., S. 34 f.

⁵⁰Ebd., S. 69–78; die Fugen B-Dur (1. Teil) und b-Moll (2. Teil des *Wohltemperierten Klaviers*).

noch Händel, Haydn, Mozart, Cherubini und Mendelssohn als Muster-Lieferanten für Themen, deren gute Beantwortung der Schüler selbst suchen soll.⁵¹ Nur woraus ein brauchbares Thema besteht – diese etwas heikle und gewiss nicht pauschal zu beantwortende Frage – bleibt letzten Endes stehen. An einer Stelle versucht es Draeseke, positiv auszudrücken, es ist, „[...] wie bei jedem guten Kontrapunkte und jeder melodischen Erfindung überhaupt, die als nötig bezeichnete Linie anzustreben, durch die die Absicht des Autors klar wird, und die ihren Höhenpunkt [sic] (nach Befinden auch mehrere) besitzen, alles ziellose unsichere Hin- und Herflackern aber sorglich vermeiden wird.“⁵²

Hier ist sie wieder, die ideale ‚Linie‘, entgegen dem Beschreibungsverfahren, bei dem oft auf harmonische Sachverhalte zurückgegriffen wird – eine Formulierung, die gleichwohl wesentlich harmonischen Implikationen der Bach’schen Fugenthemen ausblendet. Diesen ‚blinden Fleck‘ teilt Draeseke mit seinen Zeitgenossen; barocke Kadenzbildung brächte ja ein zopfiges Element in die zu komponierende Musik, das allenfalls im Zusammenhang mit einer Stilkopie passieren dürfte. (Freilich schlägt bei alledem stets die Frage an, ob denn nicht die Fugendidaktik des letzten Vierteljahrtausends überhaupt die stetige Einübung in eine dem Aktuellen entfernte Sprache war, eine Gratwanderung über den Abgründen von bewusster Stilkopie und zwanghafter Vermeidung bewunderter Stilmomente.)

So sind in der Tat die „mit Absicht weniger günstig gebildeten Themen“,⁵³ die geboten werden, damit an ihnen die Tragfähigkeit im Hinblick auf die Bildung eines ‚Gefährten‘ (‚Comes‘) erprobt werden kann, merkwürdig schwach in ihrer tonalen Definition, und es bleibt offen, ob diese ‚Absicht‘ auch auf den Punkt der tonalen Definitionsfunktion eines Fugenthemas zielt. Zur Erläuterung mögen zwei der drei betreffenden Themen (siehe Notenbeispiel 4) kurz zur Diskussion gestellt werden.

Die beiden Themen dürfen durchaus als ‚zentrifugal‘ angesehen werden. Das erste in C-Dur wendet sich ausführlich in den Unterquintbereich, und nur ein kleiner Schritt (die auf den Schluss führende Tonfolge *a-h*) markiert melodisch den Übergang in die fünfte Stufe. Vielleicht soll die Hinleitung zum wiederkehrenden Grundton, also der letzte Takt des Themas, aufwen-

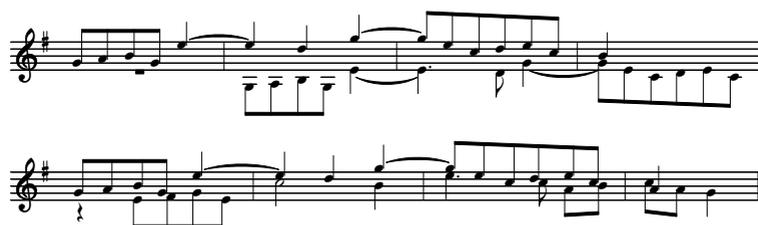
⁵¹Ebd., S. 55. Im *Styl* selbst werden Fugen von Händel, Mozart und Mendelssohn besprochen.

⁵²Ebd., S. 34 f.

⁵³Ebd., S. 39.



Notensbeispiel 4: Notensbeispiele 142a und b aus Draeseke, *Der gebundene Styl*, Bd. 2, S. 39



Notensbeispiel 5: Notensbeispiele 147c und d aus Draeseke, *Der gebundene Styl*, Bd. 2, S. 42

dig, mit zusätzlichen Stimmen, und damit wohl auch deutlicher und mit mehr Vermittlungspotential, gestaltet werden. Allein – darauf scheint es nicht anzukommen. Bei der Reihung des Themas mit seinem Gefährten (die faktisch nicht ausgeführt wird) hielte sich dieser, der eigentlich eine neue tonale Ebene markieren sollte, allzu lange auf der I. Stufe der Ausgangstonart auf (auf I–IV folgen die Stufen V–I), und es müssten flankierende Maßnahmen ergriffen werden (etwa eine Stützstimme im Bass), um das inhärente vage Kadenzmuster in einen überzeugenden Verlauf einzubinden.

Ein Blick auf das zweite Thema, auch dieses deutlich nach der Unterdominante hin orientiert (die zweite Hälfte wird ausgefüllt von den Stützönen *g–e–c*), und Draesekes Umgang damit wirft Licht auf seine Intention. Er prüft sogleich die Umkehrungsform, befindet, dass sie „recht unbedeutend ausseh“ würde, und findet sodann über einen Zwischenschritt die neue Form des Themas, deren Konnex zur Ausgangsgestalt sich dem uninformierten Auge kaum erschließt (das eingeführte Thema in neuer Form ist im Notensbeispiel 5 zu ersehen).

Offenbar sind diese – als ‚Fugenthemen‘ vorgestellten – Gestaltungen von vorne herein zusammen mit ihrer Umkehrungsform entwickelt. Die Spiegelachse ist die II. Stufe (in den hier dominierenden Durtonarten), und es korrespondieren Quint und Leitton der Umkehrungsform mit Quarte und Sexte, also mit Grundton und Terz des Akkords der IV. Stufe. So erklären sich die eigenartigen Schlussformulierungen, nicht nur jene direkte Führung auf den Grundton zu im ersten, sondern auch jenes ‚plagale‘ Einfallen auf die Zielterz der I. Stufe im zweiten Thema, das so gar nichts mit der bei Bach häufigen Führung der Melodie über Grundton und Septime der Dominanharmonie gemein hat.

Es ist also die Verknüpfungsfähigkeit eines Themas mit sich selbst, worauf alles Augenmerk gelegt wird. Und nicht nur auf die Umkehrungsform, sondern auch auf die Sukzessivimitation eines Themas zielen Draesekes musikalische Formulierungen. Zu dem durch mehrfache Abänderung passend gemachten und kaum mehr wiederzuerkennenden zweiten Thema stellt der Autor fest: „Die Umkehrung erscheint hier weniger naiv als vorher und die erste Engführung, sowie die beiden ersten Takte der zweiten berühren uns als ungesucht und wohlklingend.“⁵⁴

In einer kleinen Versuchsreihe modifiziert er ein Thema, nämlich jenes, mit dem später die dreistimmige Musterfuge bestritten wird, so, dass kontrapunktische Maßnahmen wie Engführung, Umkehrung, Augmentation möglich werden. In der später eingerückten Fuge kommen dann in der abschließenden „Dritten Durchführung“ Engführungen im Abstand von zunächst zwei Vierteln, dann einem Viertel zur Anwendung.⁵⁵ Im Anschluss daran legt Draeseke noch einen dreizehn Takte langen Einschub vor, der kurz vor der besagten „Dritten Durchführung“ eingesetzt werden kann und in dem die Umkehrung des Themas durchgeführt wird.

Es ist nicht übertrieben, den Schwerpunkt der Stildefinition dieses *Lehrbuchs für Kontrapunkt und Fuge* in der Idee der ‚Bindung‘ zu sehen. Wenn Draeseke die Prägung des Obertitels beiläufig paraphrasiert, ist sachlich gerade vom Gegenteil die Rede, nämlich von Bachs Freiheit im Umgang mit dem kombinatorischen Potential:

⁵⁴Ebd., S. 42. Die Umkehrungsformen des Themas aus Beispiel 142b sind hier nicht wiedergegeben. Draeseke lässt zum Anfangston *g* der Ausgangsform den Ton *h* der Umkehrung korrespondieren.

⁵⁵Ebd., S. 36–38. Die Fuge wird auf S. 78–91 besprochen und auf S. 85–88 abgedruckt.

In vielen Fugen verzichtet Bach auf alle diese Reizmittel vollständig, ohne daß wir Abwechslung oder Steigerung vermissen, und beweist eben hierdurch aufs deutlichste, daß der schaffende, erfindungsreiche Geist auch in dieser gebundenen Form vor allen Dingen als Schöpfer sich kundgeben müsse, wenn ein wirkliches Kunstwerk und kein Rechenexempel das Resultat sein soll.⁵⁶

Die Beherrschung des Handwerks ist Vorbedingung dafür, dass eine ‚naturhafte‘, nicht den Eindruck ‚berechneter‘ oder ‚konstruierter‘ Gestaltung hervorrufende schöpferische Tätigkeit sich entfalten kann. „Und wenn wir erst in abgemessnen Stunden / mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden / mag frei Natur im Herzen wieder glühen.“⁵⁷ Man kann in Goethes Sonett über *Natur und Kunst* das Programm von Draesekes Lehrbuch umrissen sehen. Begriffe wie ‚Linie‘ und ‚Fluss‘ stehen dem titelgebenden Konzept der ‚Bindung‘ gleichsam in dieser Goethe’schen Spannung gegenüber. Nur auf den ersten Blick erscheint der *Gebundene Styl* als ein retrospektives Lehrbuch. Wenn auch die großen Ideen vom ‚Fluss‘ des ‚Ganzen‘, von dynamischer, unregelmäßig-organisch wirkender Form in der rauen Lehrbuchpraxis häufig genug auf der Strecke bleiben, so ist es von ihnen aus doch kein großer Schritt mehr zur These vom ‚linearen Kontrapunkt‘. Mehr noch: Die enge ‚Bindung‘ des Themas und seiner Ableitungen, dessen fast obsessiv betriebene kombinatorische Zurichtung, deutet auf die mit spätestens mit den Komponisten des späten 19. Jahrhunderts aufgekommene und zunehmend in die Vorstellung vom mitteleuropäischen musikalischen Fortschritt eingedrungene Idee, dass nicht zuletzt die Komplexität der thematischen Sättigung zum Grundbestand einer musikalischen Poetik gehöre.

Anhang

Auf der nächsten Seite folgt das Inhaltsverzeichnis zu Felix Draeseke, *Der gebundene Styl. Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge*, 2 Bde. (Louis Oertels Musikbibliothek 21/22), Hannover 1902. Die Formulierungen entsprechen den einzelnen Kapitelüberschriften.

⁵⁶Ebd., S. 33.

⁵⁷Johann Wolfgang von Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 1: *Gedichte und Epen 1*, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, München 1982, S. 245.

Erster Teil.

Einleitung.....	[3]
Einfacher Kontrapunkt.....	7
Dreistimmige Arbeiten.....	15
Vierstimmige Arbeiten.....	33
Die alten Kirchentonalarten.....	50
Fünfstimmige Arbeiten.....	64
Zweistimmiger Satz.....	85
Freie Bildungen.....	92
Nachahmende Behandlung eines Motivs.....	98
Der beständige Baß (basso ostinato).....	105
Doppelter Kontrapunkt.....	111
Doppelter Kontrapunkt in der Decime.....	126
Doppelter Kontrapunkt in der Duodecime.....	137
Der drei- und vierfache Kontrapunkt in der Oktave.....	152
Der Kanon.....	164
[Spezialitäten: Krebskanon, Verrätselungen].....	181

Zweiter Teil.

Der figurierte Choral.....	[3]
Die Fuge.....	29
Beschreibung der Fugenform.....	31
Analysen.....	69
Verfahren bei der Fuge.....	78
Gesangsfuge.....	115
Fugato (Fughetta).....	126
Die länger ausgedehnte Fuge.....	132
Die Doppelfuge.....	136
Die Fuge mit drei und vier Themen.....	159
Die Fuge in Verbindung mit dem Choral.....	167
Der mehrstimmige Kanon.....	178
Der Satz zu sechs und mehr Stimmen.....	184
Achtstimmiger Satz.....	189
Der Doppelkanon.....	198

CHRISTOPH HUST

Legitimation aus Historie und Systematik: Draeseke, Weitzmann und die Musiktheorie ihrer Zeit

Die *Kanonischen Räthsel* op.42, deren fünftes Stück den Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen bildet, gehören nicht zu den zentralen Werken von Felix Draeseke.¹ Um Rätselkanons handelt es sich trotz des suggestiven Titels nur bedingt. Ein mehrstimmiger Klaviersatz wird vom ersten Spieler im Violin-, vom zweiten im Bassschlüssel wiedergegeben. Daraus resultiert eine oktavierte Sextstransposition, so dass das Material in Proposta und Riposta in verschiedenen tonartlichen Zusammenhängen erklingt. Am Schluss des fünften *Räthsels* stehen zum Beispiel in den Einzelstimmen Kadenz in D-Dur und fis-Moll im Abstand zweier Takte, wobei die D-Dur-Kadenz durch die Riposta-Schicht trugschlüssig umgedeutet wird.

Trotz der rigiden Technik haben die Kompositionen charakterisierende Überschriften. Das fünfte Stück trägt den Titel *Traumseligkeit* (siehe Notenbeispiel 1a–c). Draeseke schreibt expressiv geschwungene Melodielinien mit Vorhalten, verzahnt die Stimmen in Komplementärarrhythmen, verschiebt Motive im metrischen Rahmen und entwickelt sie weiter, indem sie im Zentrum der dreiteiligen Liedform zu Varianten umgebildet sind. So entsteht ein lyrisches Klavierstück nach striktem kontrapunktischem Gesetz,² ein klares A–B–A aus 16+16+16 Takten³ mit motivischen Varianten im Hintergrund, ein harmonisch elementarer Plan, in dem im Detail (etwa in T. 27–30) die Klänge durch lineare Stimmführungen verkettet sind.

Gewiss ging es Draeseke dabei auch um die Freude am Handwerk. Doch stehen die *Kanonischen Räthsel* in weiteren Zusammenhängen, von denen

¹Felix Draeseke, *Kanonische Räthsel für Pianoforte zu vier Händen op. 42*, Leipzig [1888], Widmung an Carl Heinrich Döring. Eine Vorbemerkung informiert über die Ausführung.

²Auch Carl Reinecke griff den Topos auf, dass die Technik eines Kanons vor dem Gehalt zurücktreten solle: „He [the composer] would only ask that the constraint which such fetters necessarily impose, be made, in the rendering of the pieces concerned, as little noticeable as may be possible.“ Carl Reinecke, *Kanons zu sechs, sieben und acht Stimmen für Pianoforte zu vier Händen op. 37*, hier nach der 1879 bei Schirmer erschienen Ausgabe.

³An anderer Stelle bezeichnete Draeseke Sechzehntaktgruppen als „eine der Form günstige Tactzahl“: Vorbemerkung zu Felix Draeseke, *Kanons zu sechs, sieben und acht Stimmen für Pianoforte zu vier Händen op. 37*, Leipzig o. J.

Kanonische Rätsel op. 42 V. Traumseligkeit

Andantino
p espressivo

p espressivo

7

13

p *pp* *p espress.*

f *p* *pp*

Notenbeispiel 1a: Felix Draeseke, *Traumseligkeit* op. 42,5 (Anfang)

19

p

p espress.

p

25

express.

31

p espress.

express.

p espress.

Notenbeispiel 1b: Felix Draeseke, *Traumseligkeit* op. 42,5 (Fortsetzung)

The image shows two systems of musical notation for Felix Draeseke's 'Traumseligkeit' op. 42,5 (Schluss). The first system covers measures 12 to 13, and the second system covers measures 14 to 17. The music is written for piano in G major and 3/4 time. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'pp'.

Notenbeispiel 1c: Felix Draeseke, *Traumseligkeit* op. 42,5 (Schluss)

ausgehend seine Positionierung in den zeitgenössischen Diskussionen zur Musiktheorie transparent wird. Dabei ist der direkte Kontext gar nicht rätselhaft: 1861 hatte Draeseke in der *Neuen Zeitschrift für Musik* die *Räthsel für das Pianoforte* von Carl Friedrich Weitzmann besprochen.⁴ Wörtlich zitiert er Weitzmanns Vorbemerkung:

⁴Carl Friedrich Weitzmann, *Räthsel für das Pianoforte zu vier Händen*, Berlin [1860]. Mit Widmung an Cosima von Bülow ließ Weitzmann später weitere Stücke folgen (*IX Klavierstücke zu vier Händen. Der Räthsel 2^{tes} Heft*). Draesekes Besprechung ist ediert in: Felix Draeseke, *Schriften 1855–1861*, hrsg. von Martella Gutiérrez-Denhoff und Helmut Loos (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 1), Bad Honnef 1987, S. 91–93. Draeseke war nicht als erster auf Weitzmanns Heft aufmerk-

Ein jedes der folgenden Musikstücke wird von beiden Spielern vom Anfang bis zum Ende ausgeführt, wobei der erste Spieler die Noten ohne Ausnahme im Violinschlüssel, der zweite ebenso im Baßschlüssel mit genauer Beobachtung der über jedem Stücke bemerkten Vorzeichnung und der ebendasselbst angedeuteten Pausen zu lesen hat.⁵

Das ist das gleiche Prinzip wie bei Draeseke – dass Weitzmanns Stücke seinen Ausgangspunkt darstellen, ist evident. Draesekes Besprechung berührt in der Folge hauptsächlich zwei Gegenstände: die Kompositionstechnik und das Problemfeld von Form und Gehalt.

Kompositionstechnisch lasse sich Weitzmann nicht in die Karten schauen. Weil aber „eine derartige praktische Verwerthung contrapunctistischen Wissens [...] noch nicht zur Erscheinung gelangt“ sei, wäre es „wünschenswerth zu erfahren“ gewesen, „welcher Regel Weitzmann folgte, als er die Composition dieser canonischen Sätze unternahm; denn daß aus der Lehre des doppelten Contrapunctes in der Decime ein complicirtes auf vorliegenden Fall anwendbares Gesetz sich construiren ließe, will uns keineswegs unwahrscheinlich bedünken.“

Doch kann er nur spekulieren, ob Weitzmann ein solches „allgemeines Gesetz zur Anwendung gebracht“ habe oder „rein empirisch zu Werke gegangen“ sei und „alle Details speciell auscalculirt“ wären. Gäbe es das Gesetz, so wollte Draeseke es jedenfalls kennen, denn es stünde als Ausdruck einer Systematik hinter den Erscheinungen. Strenge Materialordnung erschien ihm nicht als unkünstlerisches, trockenes Handwerk. Im Gegenteil hob er Weitzmanns „große contrapunctistische Gewandtheit“ hervor, „der es gegeben war, überall Wege zu finden, welche den Wohlklang nicht ausschlossen, wenn sie auch strict dem festgestellten Zwecke entsprechen und keine euphonischen Concessionen zuließen.“

Draeseke zeigt sich also unschlüssig über Weitzmanns Vorgehen – er lässt offen, ob Weitzmann nach einem Prinzip gehandelt habe oder nicht, hält aber auch im letzteren Fall die Existenz des dann noch unerkannten Prinzips für wahrscheinlich.

sam geworden: Vermutlich hatte Hans von Bülow vermittelt, und Franz Liszt adaptierte einen der Kanons in seinem *Totentanz* (siehe ebd., S. 96).

⁵Neben einigen weiteren technischen Hinweisen unterschlägt Draeseke Weitzmanns emphatisch neutönerisches Motto aus dem *Atto secondo* von Carlo Gozzis *Turandot* (1762): „Io nuovamente pretendo di propor nuovi enigmi [bei Gozzi: „tre nuovi enigmi“] al nuovo giorno.“

Form und Gehalt von Weitzmanns Kanons untersuchte Draeseke mit Blick auf eine Ordnung ästhetischer Wertigkeiten: die idealisierte Skala von architektonischer, organischer, poetischer und individueller Form.⁶ Gelegentlich misslinge Weitzmann der Schritt vom Architektonischen zum Organischen. Vor allem im Präludium habe er „die rhythmische Einheit nicht stricter festgehalten“. Zwar bleibe er „eine Repetition der Anfangsperioden in der zweiten Hälfte des Satzes nicht schuldig“, baue also das A–B–A architektonisch richtig, trotzdem würden „die Mittelperioden doch etwas fremd dem Hauptgedanken gegenüber“ treten und „sich ohne eigentliche Nothwendigkeit“ entwickeln, also keine organische Einheit erzeugen.⁷ Umso mehr hebt Draeseke das Scherzo hervor, in dem er „einen ganz einheitlichen Bau, ja sogar eine bestimmte Farbe, einen Zug von dichterischem Humor“ erkennt. Und zwei Stücke, *Alla Tedesca* und *Alla Russiana*, machten „trotz mancher Seltsamkeit im Periodenbau [...] doch einen vollkommen poetischen Eindruck und nöthigen zu der unbedingtesten Bewunderung. Denn ein größeres Lob können wir gegenüber dieser Virtuosität nicht spenden, – welche, die strengsten Formen beherrschend und in den engsten Grenzen sich bewegend, doch einen geistigen Inhalt, doch etwas wirklich Musikalisches zu geben vermochte.“⁸ Hier sind drei Anspruchsebenen unterschieden: der künstlerisch nicht zureichende rein architektonische Bau, die Mindestforderung des organischen Zusammenhangs und das „wirklich Musikalische“ eines „geistigen Inhalts“ im Rahmen der Regel.

Den argumentativen Rahmen der Rezension bilden also Musiktheorie und Musikästhetik. Draesekes eigene *Kanonische Räthsel* knüpfen an beiden Komponenten an. Erstens hat er offenbar das Bauprinzip erfasst, das er in der Weitzmann-Rezension noch offen ließ. Zweitens möchte er seine Stücke höher auf der Skala der künstlerischen Wertigkeiten positionieren. Indem er die Mittelteile rhythmisch und motivisch aus den Rahmenabschnitten entwickelt, vermeidet er die bloß architektonische Form. Indem er außer der *Introduction* allen Stücken charakterisierende Überschriften gibt, unterstreicht er zudem – wenigstens äußerlich – den Anspruch, poetische Ideen mitzuteilen. Aus ihnen konstruiert er zum Teil formal individuelle Folgen zweier Stücke:

⁶Draeseke setzte sich mit formalen Problemen u. a. 1857 im Aufsatz zu Liszts Symphonischen Dichtungen auseinander, siehe Draeseke, *Schriften 1855–1861* (wie Anm. 4), S. 162–168.

⁷In der Tat wechseln sich verschiedene Rhythmusformeln ab, ohne dass eine das Stück ganz durchzieht.

⁸Draeseke, *Schriften 1855–1861* (wie Anm. 4), S. 92.

Nach der *Introduction* stehen *Kleines Geplänkel* und *Versöhnung*, dann ein *Marsch*, dann *Traumseligkeit* und *Siesta*.

Dieses Vorgehen provoziert die Frage, ob Kompositionen auf das Ideal einer individuellen Form zielen können, die konzeptionell auf ältere kontrapunktische Modelle bezogen sind. Es bleibt also zu klären, in welchen Zusammenhängen die Diskussionsgegenstände eingebunden waren, die Draeseke an Weitzmann analytisch, später selbst kompositorisch durchführte. Drei Kontexte seien im Folgenden untersucht: Ideen zur Materialordnung und -systematisierung, zur Konzeption des Natürlichen und zum Verhältnis von Harmonie und Kontrapunkt.

I. Ordnungen des Materials

Ordnungen und Systematisierungen des Materials waren für den Theoretikerkreis um die Neudeutschen wichtige Themen. Franz Brendel benannte ein Kennzeichen der „gegenwärtigen Kunst“ darin, „daß unsere Kunst Theorie und Kritik in sich als Voraussetzung hat“.⁹ 1859 schrieb er in der *Neuen Zeitschrift für Musik* einen Wettbewerb für die Erarbeitung einer neuen Materiallehre aus.¹⁰ Weitzmanns „Erklärende Erläuterung und musikalisch theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonielehre“, die gemeinsam mit einem zweiten Entwurf von Peter Graf Laurencin schließlich prämiert wurde, bietet einen Lösungsvorschlag dazu.¹¹ Er basiert auf der Klassifizierung von Harmonieschritten. Beispielsweise systematisiert Weitzmann die Auflösungen des Dominantseptakkords (siehe Notenbeispiel 2): Chromatisch aufsteigend nach dem Fundament geordnet, nennt er nicht weniger als zwanzig mögliche Zielklänge ein und desselben Septakkords. Mit anderen Worten schließt er lediglich jene vier Dreiklänge aus, „deren Quinten denen der

⁹Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart*, Leipzig ¹1852, ⁴1867, S. 624. Die Veröffentlichung basierte auf Brendels Vorträgen am Leipziger Konservatorium, die Draeseke gehört hatte.

¹⁰Alexander Rehding, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge etc. 2003, S. 40–46.

¹¹Beide Texte erschienen in Fortsetzungen (Weitzmann, in: *NZfM* 52 (1860), Teilband 1, Nr. 1–9, Laurencin, in: *NZfM* 54 (1861), Teilband 1, Nr. 1–7). Nach der Veröffentlichung entspann sich an Weitzmanns Text eine längere Kontroverse (siehe zum Beispiel Carl Friedrich Weitzmann, *Die Neue Harmonielehre im Streit mit der alten*, Leipzig 1861), in welcher Draeseke für Weitzmann Partei ergriff.

The image displays 20 numbered musical examples of dominant seventh chord resolutions, arranged in five rows of four. Each example is written in bass clef and shows a dominant seventh chord resolving to a triad. The resolutions are numbered 1 through 20, illustrating various voice-leading patterns and chromatic alterations.

Notenbeispiel 2: Carl Friedrich Weitzmanns Tabelle der *Auflösungen des Dominantseptimenaccordes* (*NZfM* 52 (1860), Nr. 5, S. 39)

Dreiklänge gleich kommen, welchen er [der Dominantseptakkord] seine Erscheinung verdankt“.¹²

Draeseke übernahm diese Materiallehre und auch das konkrete Beispiel, im 1857 erschienenen Liszt-Aufsatz freilich nicht aus der Preisschrift, sondern aus deren Vorstudien.¹³ Der These von den zwanzig möglichen Auflösungen des Dominantseptakkords schloss er sich explizit an, von denen

¹²Carl Friedrich Weitzmann, „Erklärende Erläuterung“, in: *NZfM* 52 (1860), Nr. 5, S. 39.

¹³Dies sind in erster Linie die Studien *Der uebermaessige Dreiklang* (Berlin 1853), *Der verminderte Septimenakkord* (Berlin 1854) und *Geschichte des Septimen-Akkordes* (Berlin 1854), musikhistorisch flankiert von der *Geschichte der griechischen Musik* (Berlin 1855). Draeseke konnte aus dem persönlichen Umgang mit Weitzmann weitere Details und Begründungen von dessen Theorie kennen.

einige „trotz ihrer frappirenden Originalität nicht nur eine überraschende, sondern auch wirklich schöne Wirkung äußern. Unter diese rechnen wir z. B. die bis jetzt sehr wenig brauchliche und doch höchst empfehlenswürdige Folge des As Moll Quartsextaccordes oder des Es Dur Dreiklanges [auf den Sekundakkord $f/g/h/d$].“¹⁴

Diese Möglichkeiten und Verbote schienen Draeseke keinesfalls willkürlich. Der konkrete Fall resultiere aus einem „zweiten Hauptsatz“ von Weitzmanns Theorie, also aus einem allgemeinen Gesetz:

Jeder dissonirende Accord kann sich in jeden consonirenden auflösen, dessen Intervalle durch eine Tonstufe von denen des ersten getrennt oder theilweise schon darin enthalten sind, doch mit der selbstverständlichen Bedingung, daß kein Intervall der Dissonanz in einen Ton fortschreiten darf, welcher ebenfalls zu den Bestandtheilen dieser Dissonanz gehörte.¹⁵

Dieser Satz ergänzt den ersten Hauptsatz:

Jeder consonirende Accord kann auf jeden consonirenden folgen, wenn die Fortschreitung der einzelnen Intervalle eine stufenweise ist, oder dieselben als gemeinschaftlich beiden Dreiklängen liegen bleiben.¹⁶

Beide Sätze formulieren einen Teil jener musikalischen Logik, die nicht nur Draeseke als Erklärung und Legitimation der neuen Mittel ersehnte: ein System, das als Transformationsharmonik Stimmführung und Klangfortschreitung vereinte. Die Transformationslogik erschließt Tonnetz-Operationen als Fortschreitungen, sie stärkt vor allem die theoretische Begründung terzverwandter Schritte.¹⁷ Draeseke nennt dazu zwei Beispiele:

Viele frappante Folgen, die ihm [dem „aufmerksamen Forscher“] früher vielleicht als unberechtigte Wagnisse erschienen, werden von diesem neuen Gesichtspuncte aus einen ganz anderen Anstrich erhalten und seiner Anerkennung gewiß sein. Dahin rechnen wir besonders auch die [...] unmittelbare Verbindung des C- und Es Dur oder A Dur

¹⁴Draeseke, *Schriften 1855–1861* (wie Anm. 4), S. 157.

¹⁵Ebd.

¹⁶Ebd., S. 156.

¹⁷Die „Anerkennung der Terzverwandtschaft“ wurde in den 1870er Jahren ein wesentlicher Gegenstand der Musiktheorie, siehe z. B. – mit Bezug auf Hugo Riemann, *Musikalische Syntaxis*, Leipzig 1877 – Ottokar Hostinský, *Die Lehre von den musikalischen Klängen. Ein Beitrag zur ästhetischen Begründung der Harmonielehre*, Prag 1879, S. IV.

Dreiklangs, welche von allen neueren Meistern ohne Unterschied beliebt wurde, nachdem die Folgen der durch die große Terz von einander entfernten Accorde (C- und E- oder As Dur) durch die übermäßige Anwendung ihren früher überraschenden Charakter verloren hatte.^{18]} Auch diese erstere Verbindung, welche als zu unvermittelt früher nicht selten angefeindet und verurtheilt wurde, steht nun durch die neue Regel geheiligt und gerechtfertigt da.¹⁹

Wieder das gleiche Muster: Die Theorie rekonstruiert das Regelsystem, welches der Musik zugrunde liege. Indem dieses System logisch formuliert werden könne, sei die Musik über bloße Geschmacksurteile hinaus unangreifbar zu legitimieren. Dabei seien die derart geordneten Mittel ursprünglich aus der Musikgeschichte abgezogen. Liszt habe sie Draesekes Mitteilung zufolge im Laufe einer Studienphase aus der älteren Musik „gesammelt“ und, „die ihnen zu Grunde liegenden Gesetze erkennend, ähnliche analoge Fälle in großer Anzahl gefunden und angeordnet“.²⁰ Insofern dient die adaptierte weitzmannsche Theorie sowohl der Legitimation der gegenwärtigen Praxis als auch dem Verständnis der Geschichte: Historie und Systematik sind in Draesekes Konzeption grundsätzlich überblendet.

II. „Natürliches“

Draesekes *Lehre von der Harmonia in lustige Reimlein gebracht* wiederholt in den 1880er Jahren weithin unverändert diesen von Weitzmann geprägten Zugriff auf den Stoff.²¹ Dabei ist die Methodik in posthegelianischen Prämissen gegründet, deren Kontrast zu Draesekes Knittelversen die gewollte

¹⁸Vgl. Draesekes Analyse von Liszts Bergsymphonie, siehe z. B. Draeseke, *Schriften 1855–1861* (wie Anm. 4), S. 242 und S. 246. Zu distanziellen Terzzirkeln siehe Howard Cinnamon, „Tonic Arpeggiation and Successive Equal Third Relations as Elements of Tonal Evolution in the Music of Franz Liszt“, in: *Music Theory Spectrum* 8 (1986), S. 1–24; Christoph Hust, „Hexatonik und Heptatonik in Bruckners Fünfter Symphonie“, in: *Johannes Brahms und Anton Bruckner im Spiegel der Musiktheorie. Kongressbericht St. Florian 2008*, Göttingen (im Druck). Den „Terzenzirkel“ als „Mikrokosmos“ der Harmonik unter „Vermeidung der Dominanttonart“ hob schon Hugo Riemann an der Dritten Symphonie F-Dur op. 90 von Johannes Brahms hervor: Iwan Knorr u. a., *Johannes Brahms. Symphonien und andere Orchesterwerke*, Berlin o. J. (Meisterführer 3), S. 66.

¹⁹Draeseke, *Schriften 1855–1861* (wie Anm. 4), S. 157.

²⁰Ebd., S. 156.

²¹Felix Draeseke, *Die Lehre von der Harmonia in lustige Reimlein gebracht, mit serienösen Exempulis und Aufgaben ausgestattet*, Leipzig-Petersburg ¹1883, ²1887. Rezension in: *NZfM* 53 (1886), Nr. 23, S. 253.

Komik des Textes unterstreicht. In dieser Form werden, um beim oben eingeführten Beispiel zu bleiben, abermals auch Groß- und Kleinterzschritte abgehandelt, mittlerweile jedoch bereits mit einer deutlicheren Warnung vor unausgegorenen Lösungen versehen:

Edur und Asdur sind erkannt
 Von dir als Töne, nahverwandt
 Dem C. Es ist dir nicht benommen
 Sie ihm zu paaren. Doch will frommen
 Wohl besser dir, wenn du verzichtest
 Auf leichte Mittel, vielmehr richtest
 Dein Aug' auf das nur, was gediegen.
 Dann wirst du jeden Falles siegen.²²

Diese Warnung wird an anderen Stellen variiert. Draeseke bringt sie am Beginn des dritten Teils der *Harmonia* in den Zusammenhang einer Diskussion um Regel und Freiheit: Jetzt, wo die Akkorde „ohn' Ziffern [...] nach eigenem Ermessen“ gesetzt werden, wo der Generalbass also abgelöst sei,²³ bestehe die wahre Freiheit darin, im Rahmen der Regel eine selbstständige Ausdrucksmöglichkeit zu finden:

Frei in der Kunst ist, wer gebunden
 Sich nirgends fühlt, obwohl geschwunden
 Der Regeln Kenntniss nimmer mehr ist,
 Doch wer des Könnens also Herr ist
 Dass, ob in Fesseln, frei sein Geist
 Die Schwingen fröhlich heben heisst,
 Und ohne jemals zu verletzen
 Gesetze, – uns weiss zu ergötzen.²⁴

Draeseke verknüpft diese Mahnung mit der Nennung der Natur als letzter Legitimationsinstanz:

Vor allem denke an Natürliches!
 Zusammenzuschweissen Ungebürliches

²²Draeseke, *Harmonia* (wie Anm. 21), S. 144.

²³Als viel zitierter Beitrag erschien im Rahmen der Debatte um den Generalbass eine Broschüre von Heinrich Joseph Vincent, *Kein Generalbass mehr! Dafür: der Geist der Einheit (I) in der musikalischen Progression. Ein Beitrag zur Musikwissenschaft*, Wien 1860.

²⁴Draeseke, *Harmonia* (wie Anm. 21), S. 121.

Mit Widerstrebendem, lass bleiben.
Zur Unkunst drängt dich solches Treiben.²⁵

Sucht man die *Harmonia* nach konkreten Bezugspunkten dieses „Natürlichen“ ab, scheint die Ausbeute gering. Draeseke verweist kursorisch auf Ludwig van Beethoven und Robert Schumann, etwas genauer lediglich auf Wolfgang Amadé Mozart und Franz Schubert (siehe Notenbeispiel 3).

The image contains two musical examples. The first example shows two staves of music. The top staff is for Franz Schubert's C-Dur-Symphonie, [I. Satz, T. 189f.], and the bottom staff is for Mozart's C-moll-Fantasic für Clavier, [T. 14f.]. The second example shows a single staff of music for Mozart's Requiem (Confutatis). It is divided into sections: [T. 25-33] with 'verm. 7accord.', 'Domin. von As.', and 'Asmoll.'; and another section with 'verm. 7accord.', 'Domin. von G.', and 'Cmoll.'.

Notenbeispiel 3: Analysen aus Draesekes *Harmonia*

Trotzdem sind die Beispiele aussagekräftig. Sie setzen anlässlich der Auflösungen des Dominantseptakkords ein, die auch in der *Harmonia* thematisiert und zum Teil exemplifiziert sind: Schuberts C-Dur-Symphonie D 944 verdeutlicht die Auflösung des G-Dur-Septakkordes nach Es-Dur (Kopfsatz, T. 189 f., Weitzmanns Variante 8), Mozarts c-Moll-Fantasic KV 475 die nach es-Moll (T. 14 f., Weitzmanns Variante 7).²⁶ Draeseke arbeitet heraus, dass die Schritte in beiden Fällen präzise gesetzt seien, dass also nicht, wie er im Anschluss schreibt, eine Kette von Vierklängen für bloße Verwirrung sorgt:

²⁵Ebd., S. 122. Das Natürliche ist für Draeseke mit Mäßigkeit verbunden („Gehäufter Reiz bringt Ueberdruß, / Drum Mässigkeit vorherrschen muss“, S. 104) und steht gegen das Ungezügelte (S. 87).

²⁶Ebd., S. 103; vgl. auch Draeseke, *Schriften 1855–1861* (wie Anm. 4), S. 155.

Wogegen Dominantverbindungen
 Die endlos, wie des Pythons Windungen
 Fortsetzungsmöglichkeit ergeben
 (Wie G-H-D-F G-B-C-E)
 Wenn überviel gebraucht, uns Weh'
 Bereiten, nicht Ergötzen eben.²⁷

Die zweite Mozart-Passage dient dem gleichen Zweck:²⁸ Draeseke warnt vor gehäuftem verminderten Septakkorden und zitiert als Gegenbeispiel einen Passus aus dem *Confutatis* des Requiem KV 626: im von Draeseke genannten Ausschnitt, der sich jenseits des Zitats weiter fortsetzt, einen Zug von a- über as- nach g-Moll (T. 25–33). Die Passage kehrt auch in seinen Vorlesungen zur Musikgeschichte wieder, in denen er sie wertet und historisch verortet:

Hierauf gelangen wir zur erhabensten Stelle des ganzen Werkes, in welcher Mozart mit einer ganz neuen Modulation chromatisch die Tonarten a-, as-, g-, ges-Moll wechseln lässt und auf dem F-Dur-Accorde abschliesst. Mit dieser urmodernen Musik hat er sich weit über seine Zeit hinausgeschwungen und zugleich die Textworte, die das scheue Zurückweisen des schuldigen Menschen vor Gott schildern, aufs eindringlichste musicalisch wiedergegeben.²⁹

Also diagnostiziert Draeseke eine „urmoderne“ Harmoniefolge im Dienste einer poetischen Idee – eine Klangprogression, die aber auf technischer Beschränkung beruhe. Dass gleichsam eine harmonische Standardsprache gezielt durchbrochen werde, korrespondiert mit der Nennung des Erhabenen, für dessen Ästhetik gerade solche Brüche und Plötzlichkeiten konstitutiv waren. Das „Natürliche“ steht in der *Harmonia* am Beispiel Mozarts demnach für poetisch wirkungsvoll konstruierte Präzisionsarbeit. Der Pool der Möglichkeiten ist nicht kleiner als in Draesekes Schriften um 1860, aber in den 1880er Jahren fokussiert er nun darauf, dass bei ihrem Einsatz weniger mehr sei.

Dieser Ansatz einer nominell systematischen, faktisch jedoch historischen Legitimation moderner Satzmodelle ist eine Strategie, die Draeseke auch in seinem Hinweis auf Liszts kompositionsgeschichtliche Studien und folgende

²⁷Ders., *Harmonia* (wie Anm. 21), S. 104.

²⁸Ebd., S. 163.

²⁹Ders., *Musikgeschichtliche Vorlesungen*, hrsg. von Michael Heinemann und Maria Kietz (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 7), Leipzig 2007, S. 259.

Systematisierung verfolgt hatte.³⁰ Damit stand er bei weitem nicht allein: Immer wieder suchte die „Zukunftsmusik“ die Begründung des Neuen auf zwei parallelen Wegen.

Der erste, empirische und historische, führt in die Musikgeschichte. Die Grundlage bildet das Postulat von Naturgesetzen des Schönen, welche die Musik abbilde. Zu diesen Gesetzen zählen die Einheit des Kunstwerks und seine bruchlose Entwicklung, also der Komplex von organischer statt architektonischer Form.³¹ Dieses Stadium sahen Komponisten und Theoretiker aus dem Liszt-Umkreis regelmäßig bei den „Klassikern“ verwirklicht: „Hier“, so Peter Cornelius im Skript zu seinen Vorlesungen an der Münchner Hochschule, „sind wir sicher das Schöne immer und überall zu finden, und uns sein Geheimniß enträthseln zu können so weit dies überhaupt möglich ist“.³² Seine Analysen von Streichquartettsätzen Joseph Haydns zeigen, worin dieses Schöne bestand: in der Taktgruppengliederung, die er nach dem Muster von Johann Christian Lobe analysierte, in der Themenbildung, in der fließend entwickelnden Auseinandersetzung mit motivischem Material und im Vermeiden offener Zäsuren, die er als „Comma’s“ benannte.³³ Die Haydn-Analysen weisen also auf den Übergang vom Architektonischen zum Organischen, den Cornelius weithin in der Form, allenfalls sekundär in der Harmonik untersuchte.

Parallel verlief der zweite Weg über einen spekulativen Ansatz mit hegelianischer und posthegelianischer Methodik. Draeseke's *Harmonia* kennt diesen Ansatz gleichfalls, sie ist ebenso auf Weitzmann wie auf Moritz Hauptmann bezogen. Die Herleitung des Materials geschieht unverkennbar nach Hauptmanns Muster, wenn der Dreiklang in einem dialektischen Prozess aufgebaut wird:

³⁰Dabei verwahrt sich Draeseke gegen Vorwürfe einer unnützen Materialstatistik: „Der Pedanterie wird gern beschuldigt, / Wer Oberflächlichem nicht huldigt, / So trifft auch mich der Richterspruch / Gleichfalls wohl, wenn in einem Zug / Ich will mehr Toniken als zwanzig / Cdur verbinden. [. . .] Durch diese Kund' gewiss versöhn' ich / Die mich als zu gewissenhaft / Mit hochgenialem Hohn gestraft“ (*Harmonia* (wie Anm. 21), S. 152).

³¹Dass dies über die „Neudeutschen“ hinaus ein Gemeinplatz von Theorie und Ästhetik der deutschen Musik im 19. Jahrhundert war, zeigte Marc Rigaudière, *La théorie musicale germanique du XIXe siècle et l'idée de cohérence*, Paris 2009.

³²Peter Cornelius, *Aus Joseph Haydn's Quartetten*, D-MZs, PCA Mus. ms. 49.

³³Vgl. Christoph Hust, „On the Methods, Goals, and Limitations of Music Analysis—The Haydn Lectures of Peter Cornelius“, in: *Theoria—Historical Aspects of Music Theory* 13 (2006), S. 43–74.

4. Wenn erst das grosse C erklang,
 So brauchst du nicht zu suchen lang,
 Und die *Octave* siehst du winken.
 Sie wird *Bestätigung* dir dünken
 Des Tones, den du itzt gehört.
 Die Einheit ist noch nicht gestört.
 5. Doch nun erschallt ein neuer Ton.
 Es spricht die *Quint* der Einheit Hohn,
 Und will uns scheinen gegensätzlich.
 Zwar siehst ein fernres C du plötzlich,
 Doch dieses schafft den Gegensatz
 Nicht von dem eingenomm'nen Platz.
 Da naht die *Terz*, das holde E
 Und schafft ein Ende jedem Weh',
 Vermittelnd wirkt sie voller Feinheit
 Und zeugt des *Dreiklangs höhre Einheit*.³⁴

Strikt nach Hauptmanns Schema werden sodann der „Dreiklang von Dreiklängen“ und die Dur-, Molldur- und Mollsysteme bis zu den „Bildern“ der Tonarten aufgebaut. Diese Rückführung von musikalischer Materiallehre auf ein Prinzip von Philosophie und Logik hatte Hauptmann in der *Natur der Harmonik und der Metrik* als eine Anthropologie der Musik erklärt. Indem der Mensch die Musik schön finde, sage die Untersuchung der Musik etwas über das Schönheitsempfinden des Menschen. Hauptmann drückte das programmatisch in den ersten Sätze des Buches aus:

Was der Mensch zu lernen hat, um sich zum praktischen Musiker auszubilden, ist in vielen Werken gründlich abgehandelt. Weniger ist untersucht worden, wie das Musikalisch-Gesetzliche im Menschen begründet ist; wie der musikalisch richtige Ausdruck eben nur ein menschlich natürlicher, ein vernünftiger und darum ein allgemein verständlicher ist.³⁵

Neben Hegel und Kant schwingt unüberhörbar Ludwig Feuerbachs Erklärung des „wahr[e], d. i. anthropologische[n] Wesen[s] der Religion“ als Projektion des Inneren auf ein Gottesbild mit,³⁶ die der Kreis um Liszt vielfach

³⁴Draeseke, *Harmonia* (wie Anm. 21), S. 4.

³⁵Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig 1853, S. V.

³⁶Ludwig Feuerbach, *Das Wesen des Christenthums*, Leipzig ¹1841, ²1848, S. 48.

diskutierte: Hans von Bülow berichtete aus Leipzig, dass die universitäre Philosophie dort nicht seinen Wünschen gemäß aufgestellt sei und ihm allein „das Hegelsche System [zusage], freilich mit allen den Consequenzen, welche z. B. Feuerbach daraus abgeleitet“,³⁷ Joseph Joachim Raffs Artikel zur „Stellung der Deutschen in der Geschichte der Musik“ baute auf Feuerbachs Erklärung des antiken und modernen Gottesbildes auf und überblendete sie mit ästhetischen Konzepten, übertrug sie also auf eine anthropologische Theorie der Kunst und der Musik,³⁸ Richard Wagners Feuerbach-Lektüre schließlich ist einschlägig bekannt.³⁹

Auch Cornelius bezog sich im Unterricht auf Hauptmann,⁴⁰ dessen Theorie „die innerliche Naturnothwendigkeit der tonlichen Formen und Erscheinungen“ umfasse und durch die seine Schülerinnen und Schüler erkennen sollten, dass sie nicht „Gymnastik des Geistes“ trieben, sondern sich in der Musik „an der Lösung des Welträthsels“ versuchten.⁴¹ Die satztechnische Schulung ließ er allerdings charakteristischerweise über Ferdinand Hillers *Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes* laufen, also im Rekurs auf eine Generalbasslehre.⁴² Diese Teilung von spekulativer Legitimation und handwerklicher Umsetzung liegt auch Draesekes *Harmonia* zugrunde, deren auf Hauptmann, Weitzmann und Riemann aufsetzender

³⁷Hans von Bülow an Joachim Raff, 28. Januar 1849, D-Mbs, Raffiana I,3.

³⁸Joachim Raff, „Die Stellung der Deutschen in der Geschichte der Musik. Kunsthistorische Skizze“, in: *Weimarer Jahrbuch für deutsche Sprache, Literatur und Kunst* 1 (1854), S. 171–214, hier z. B. S. 173 f.

³⁹Vgl. Aldo Venturelli, „Goethe, Hölderlin, Feuerbach“, in: *Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung*, hrsg. von Stefan Lorenz Sorgner, H. James Bix und Nikolaus Knoepffler, Reinbek 2008, S. 344–354, hier S. 350–353.

⁴⁰Kompositorische Reflexe des dualistischen Denkens sind bei Cornelius gleichfalls zu erkennen, vgl. Christoph Hust, „Ein Ton, zwei Modelle und drei Perspektiven. Überlegungen zum Geltungsbereich musiktheoretischer Systeme“, in: *Bericht über den Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Mainz 2009*, hrsg. von Jürgen Blume und Konrad Georgi, Mainz etc. (im Druck).

⁴¹Peter Cornelius, *Gesammelte Aufsätze. Gedanken über Musik und Theater, Poesie und Bildende Kunst*, hrsg. von Günter Wagner, Mainz etc. 2004 (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 38), S. 425. Im Nachlass sind verschiedene Dokumente hierzu erhalten (D-MZs, PCA Mus. ms. 31, A-Wn, M 140/79, SM 4760).

⁴²Ferdinand Hiller, *Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes*, Köln 1860, 31867. Im Nachlass von Cornelius sind Aufzeichnungen zum Einsatz auch dieses Buchs im Unterricht überliefert: D-MZs, PCA Mus. ms. 30 und Mus. ms. 33. Im Lehrplan für München schrieb er: „Speciell sollen [...] neben Anderem die von Ferdinand Hiller dargebotnen bezifferten Bäße zur Übung benutzt werden“ (*Gesammelte Aufsätze* (wie Anm. 41), S. 425).

Text von Generalbassübungen flankiert ist.⁴³ Das Spannungsfeld von „philosoph'schem Hauch“⁴⁴ und handwerklichem Pragmatismus zieht sich ebenso wie das von Historie und Systematik immer wieder durch die Schriften und durch die Praxis dieses Kreises.

III. Kontrapunkt

Die anthropologische Sicht der Musiktheorie führte Raff dazu, die Homophonie als Kennzeichen der Musik der Alten, die Polyphonie als Ausdruck des Neuen zu erklären, des sich selbst entfremdeten Individuums der Moderne.⁴⁵ Wagners Komponieren porträtierte er als überwiegend homophon. Im *Lohengrin*-Vorspiel beispielsweise würden die Melodien „auf der Oberfläche der einfachen oder figurirten Harmonie [schwimmen], wie die Fettaggen auf einer Wassersuppe“.⁴⁶ Damit sei Wagners Musik regressiv statt progressiv. Draeseke schloss sich diesen Wertungen nicht an. 1855 bezeichnete er die *Faust-Ouvertüre* als die „mit Ausnahme des Vorspiels zu Lohengrin [...] gewaltigste und erschütterndste Instrumentalcomposition des großen Meisters“.⁴⁷ Wagner deutete er spezifisch als einen Kontrapunktiker: Zwar habe er noch im *Lohengrin* manchmal „in Bezug auf Behandlung des Contrapuncts nicht brillirt“, trotzdem seien auch dort „einzelne Anläufe zur polyphonen Behandlung [...] zu constatiren“. Später, im *Tristan* und in den *Meistersingern*, habe Wagner dann jedoch „eine bewundernswerte contrapunctistische Kunst entfaltet [...], die auch seine vertrautesten Freunde und Anhänger mit Staunen erfüllte“.⁴⁸

Aber Kontrapunkt ist nicht gleich Kontrapunkt, und der Kanon sowie die Künste des mehrfachen Kontrapunkts standen nochmals in anderen Zu-

⁴³Raffs Unterricht seiner Schülerin Marie Rehsener dagegen beschränkte sich auf die satztechnische Schulung in Generalbass und Kontrapunkt, ohne in diesem Zusammenhang die philosophische Komponente jemals zu erwähnen (Quellen im Privatbesitz).

⁴⁴Draeseke, *Harmonia* (wie Anm. 21), S. 73.

⁴⁵Raff, „Die Stellung der Deutschen in der Geschichte der Musik“ (wie Anm. 38), passim.

⁴⁶Ders., *Die Wagnerfrage. Kritisch beleuchtet. Erster Theil. Wagner's letzte künstlerische Kundgebung im „Lohengrin“*, Braunschweig 1854, S. 183.

⁴⁷Draeseke, *Schriften 1855–1861* (wie Anm. 4), S. 3.

⁴⁸Draeseke, *Musikgeschichtliche Vorlesungen* (wie Anm. 29), S. 205 f. Allerdings gibt es gravierende Unterschiede zwischen Draesekes und Ruffs Vorstellung des Kontrapunkts: Was Draeseke (*Harmonia* (wie Anm. 21), S. 183 f.) als Beispiele für Durchgangsnoten nannte, karikierte Raff (*Wagnerfrage* (wie Anm. 46), S. 67) als eine „Zauberformel“, die „allen melismatischen Zügellosigkeit derjenigen Musiker, die wir hier Homophonisten nennen wollen, Thür und Thor klafferweit öffnete“.

sammenhängen. Spätestens seit Siegfried Wilhelm Dehn war der Kanon als Werkzeug der Kompositionsdidaktik etabliert und wurde namentlich in der Berliner Satzlehreausbildung intensiv unterrichtet.⁴⁹ Zu den vielen Schülern, die sich bei ihm im Kanon mit Füllstimmen übten, gehörte unter anderem Cornelius.⁵⁰ Von Bülow berichtete Raff von seinen Studien im doppelten Kontrapunkt bei Hauptmann.⁵¹ Dehns Schüler Friedrich Kiel übernahm den Kanon als Lehrmittel,⁵² doch geriet er nun auch in den Sog der „Poetisierung“. Beispielsweise überschrieb Kiels Schüler August Bungert die Kanons, die er später in die *Albumblätter* op. 9 einrückte, in der Fassung für den Unterricht mit *Frühlingsblumen* und setzte ihnen Mottoverse voran.⁵³ Weitzmanns *Musikalische Räthsel* hatten zum Teil charakteristische Überschriften erhalten, Draesekes Fortführung wollte sie vollends „poetisieren“. Insofern wird hier ein Ansatz verfolgt, der auf eine Ausdrucksästhetik des Kontrapunkts abzielt.⁵⁴

Mit Raffa Diagnose der Polyphonie als Signum der Moderne und Draesekes Sicht auf Wagner als modernem Kontrapunktiker ist das nicht als Schritt zurück zu verstehen, sondern als Durchdringung eines allgemein gültigen Kompositionsprinzips mit der Ästhetik der Neudeutschen, ebenso wie die auf Klangtransformationen beruhende Harmonik den Kontrapunkt an die neue Dignität des weitzmannschen Regelsystems band. Dass Draesekes *Harmonia* sich im letzten Absatz als eine Art Grundkurs zur Polyphonie zu erkennen gibt, ist folgerichtig: „Zwar könnt’ ich dir noch manches zei-

⁴⁹Siegfried Wilhelm Dehn, *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge*, hrsg. von Bernhard Scholz, Berlin ¹1859, ²1883, S. 45–53. Die oben erwähnten Studienaufzeichnungen von Raff und Rehsener enthalten u. a. Abschriften der Kanons von Dehn und Scholz.

⁵⁰A-Wn, Mus. Hs. 4761, fol. 1r–8r.

⁵¹Von Bülow an Raff, 28. Januar 1849, D-Mbs, Raffiana I,3: „Daß ich bei Hauptmann doppelten Contrapunct studire, habe ich Ihnen wohl schon früher mitgetheilt, so wie daß ich mit seinem gleichwohl etwas trockenem Unterrichte zufrieden bin.“

⁵²Dehns *Lehre vom Contrapunct* in der postumen Ausgabe durch Scholz ist Kiel gewidmet.

⁵³Landeshauptarchiv Rheinland-Pfalz, Neuwied-Rommersdorf, Nachlass August Bungert.

⁵⁴Der Anspruch war seit der Zeit um 1800 bekannt: „Eine Fuge“, schrieb Novalis 1798/99, „ist durchaus logisch oder wissenschaftlich – Sie kann auch poetisch behandelt werden“ (*Das philosophisch-theoretische Werk*, Bd. 2, hrsg. von Hans-Joachim Mähl, München ¹1978, ²2005, S. 597).

gen, / Doch ist's dem Contrapunct schon eigen.“⁵⁵ Der Kontrapunkt ist also das Ziel der Satztechnik; nur mit Blick auf die Länge des schon Geschriebenen („Die Verse sind nicht mehr zu zählen“) führt Draeseke ihn nicht mehr aus.⁵⁶ Andere formulierten das prononcierter. Für Raff war die Harmonielehre nur noch ein weitgehend nutzloser Appendix zum Kontrapunkt. Er forderte daher, dass „man [...] die Harmonik als particulare Lehre völlig aufhebt und die wenigen Sätze, die von ihr übrig bleiben können, in den formalen Theil des Contrapunctes verlegt.“⁵⁷ Ohnehin standen die Disziplinen nahe beieinander; die von Hauptmann und Weitzmann übernommene Methodik erklärt Harmonieschritte immerhin als Resultat linearer Klangtransformationen. Der Anspruch einer Vereinigung dieses neuen Kontrapunkts mit der Poetik fließt in Draesekes *Kanonischen Räthseln* mit dem Kanon als didaktischem Hilfsmittel (den seine Kontrapunktlehre als „Ermunterungsmittel“ für mutlose Schüler benennen sollte⁵⁸) und als intellektuelle Herausforderung zusammen.

* * *

Die schon am Beginn angesprochene Poetik des Instrumentalen mag nochmals den Bogen zurück schlagen. Draesekes „poetische Idee“ ist kein Programm, sondern eher mit dem „musikalischen Charakter“ verbunden, den Schumann als „eine Gesinnung“ beschrieben hatte, die sich „vorherrschend ausspricht, sich so aufdrängt, daß keine andere Auslegung möglich ist“.⁵⁹ Der Ausdruck der poetischen Idee war die eigentliche Rechtfertigung des Kunstwerks, insofern – wie Cornelius im Münchner Lehrplan formulierte – die Musik sich im „Spielen mit schönen Formen“ nicht erschöpfe.⁶⁰ Die poetische Form baute auf der organischen und als deren Vorstufe auf der architektonischen auf. Draesekes *Kanonische Räthsel* waren in diesen drei Stadien

⁵⁵Draeseke, *Harmonia* (wie Anm. 21), S. 185.

⁵⁶Auch von Bülow's Nachricht an Draeseke zu Weitzmann's Kanons drückt aus, dass mit dem Kontrapunkt eine höhere Stufe des Musikalischen erreicht sei (hier zitiert nach Draeseke, *Schriften 1855–1861* (wie Anm. 4), S. 96): „Früher schrieb Weitzmann schmachvolles Zeug. Seitdem ihn der Contrapunct inspirirt, hat er sich veredelt.“

⁵⁷Raff, *Wagnerfrage* (wie Anm. 46), S. 68.

⁵⁸Felix Draeseke, *Der gebundene Styl. Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge*, Bd. 1, Hannover 1902 (Musikbibliothek 21), S. 164.

⁵⁹Robert Schumann, „Charakter (Musik)“, in: *Damen Conversations Lexicon*, hrsg. von Carl Herloßsohn, Leipzig 1834, Bd. 2, S. 330.

⁶⁰Cornelius, *Gesammelte Aufsätze* (wie Anm. 41), S. 425.

gegründet: architektonisch als 3 x 16-taktiges A–B–A und kontrapunktisch als Lösung eines satztechnischen Problems mit dem Hintergrund in der musikalischen Logik eines Regelsystems, organisch im Fluss der Rhythmen und Motive, poetisch in der Aussage. Davon widersetzte sich – wie Cornelius in den Haydn-Analysen feststellte – die Ebene des Poetischen der technischen Analyse: Ebenso wie die These ihrer Notwendigkeit eine reine Setzung blieb, war ihre Existenz rational nicht nachzuweisen, so dass Draesekes Überschriften bloß äußerlich den Anspruch aufzeigten, dass hier der Kanon antrete, zur Poetik zu werden.

Auch dieses Raster wurde als ein Erbe der Klassik verstanden. So führten Cornelius' Haydn-Analysen vom Architektonischen über das Organische zum *Largo assai* des Streichquartetts Hob. III:74, das er als Transzendenz des Organischen an der Schwelle zum Poetischen erklärte:⁶¹ einem einsamen Außenposten in Haydns Schaffen, den Beethoven gefestigt habe und der mittlerweile als Norm desjenigen künstlerischen Ausdrucks galt, den Draeseke nun mit dem Kontrapunkt verbunden wissen wollte. Die intertextuellen Verweise auf Beethoven in der *Sinfonia tragica* wären folglich auch dadurch zu erklären, dass der „Gründungsvater“ der poetischen Instrumentalmusik auf diese Weise in Draesekes eigene Produktion eingeschrieben würde.⁶²

Draesekes *Kanonische Räthsel* sind also, wie eingangs geschrieben, sicher kein Schlüsselwerk und schon gar nicht mit einer einschneidenden Neukonzeption verbunden. Umso deutlicher zeigen sie, wie sein Schaffen vielfach in musiktheoretische Diskurse verflochten war: „musiktheoretisch“ im Sinne des 19. Jahrhunderts, also in der Schnittmenge von Komposition, Satzlehre, Geschichte, Ästhetik und Philosophie verortet. Die kompositorischen und systematischen Stränge, die von ihnen ausgehen, führen zu jenem Miteinander von historischer Legitimation, spekulativer Ordnung und poetischer Zielsetzung unter dem Dach eines neuen, allgemein gültigen Regelsystems, das die Diskussion dieser Jahre bestimmte.

Zugleich werfen Draesekes Gedanken zur Musiktheorie Licht auf sein Verhältnis zum Fortschrittsgedanken. Systematik und Historie stehen in einem Widerstreit, den Draeseke vielleicht nicht erkannte, jedenfalls aber nicht auf-

⁶¹Ders., *Aus Joseph Haydn's Quartetten*, D-MZs, PCA Mus. ms. 49: „So stellt sich schon Haydn, der Gründer und erste Bildner dieser Gattung und Richtung von Musik auf die Höhe des poetischen Ausdrucks, von welchem aus dann Beethoven neue Welten des Gemüthslebens erschließen sollte.“

⁶²Vgl. den Beitrag von Arne Stollberg im vorliegenden Band.

löste.⁶³ Er schrieb „Natürliches“ und meinte „Historisches“, „Klassisches“. Die neue Theorie systematisiert und abstrahiert, fügt dem bei den „Meistern“ vorgefundenen Stand aber nichts prinzipiell Neues hinzu. Problematischerweise wandte Draeseke das Ergebnis dann aber normativ an. Eine historisch vorgefundene, systematisch ausbuchstabierte Formel als Handlungsanweisung und Kontrollinstrument wird aber zwangsläufig sakrosankt. Die Verwechslung von Historie und Systematik deklariert einen geschichtlichen Spezialfall zur übergeschichtlichen Regel: Durch die Legitimation der jüngsten Vergangenheit wird die Legitimität von Änderung bestritten. Die Folge war in Draesekes musiktheoretischem Denken seit den 1860er Jahren angelegt: Musik, die dem Gesetz nicht entsprach, wurde ihm notgedrungen indiskutabel und letzten Endes zum Ausdruck einer Konfusion.

⁶³Sowohl Cornelius als Raff führten das hingegen präzise aus: Raff wollte hinsichtlich einer Systematik „die diesseitigen Prä tensionen der Theoretiker, selbst wenn sie mit so großer formaler Berechtigung auftreten, wie Hauptmann, desavouieren“, erkannte „daher die harmonistische Speculation bloß vom historischen Gesichtspunkte an“ und wies „auf die Arbeiten Carl Friedrich Weitzmann’s in dieser Richtung“ hin (*Wagnerfrage* (wie Anm. 46), S. 58). Cornelius differenzierte im Unterrichtsbuch von 1870 zum übermäßigen Dreiklang zwischen dessen Untersuchung im „System von Moritz Hauptmann“ und in der „historische[n] Darstellung des Akkordes von dem Musikgelehrten Weitzmann [sic]“ (D-MZs, PCA Mus. ms. 34, S. 82 f.).

MARTIN THRUN

Blätterrauschen und Totenstille – Felix Draesekes Mahnruf „Die Konfusion in der Musik“ (1906) im Urteil von Mit- und Nachwelt

Das Stichwort ‚Blätterrauschen‘ im Titel dieses Beitrags bezieht sich auf zweierlei. Zunächst meint es den Gegenstand, der ein ‚Blätterrauschen‘ auslöste, nämlich den im Oktober 1906 in der *Neuen Musik-Zeitung* edierten Aufsatz Felix Draesekes „Die Konfusion in der Musik. Ein Mahnruf“,¹ dessen strittige Kernaussagen im Folgenden erneut interessieren werden.² Der Aufsatz erschien im gleichen Jahr (1906) separat als Sonderabdruck im Stuttgarter Verlag Grüninger mit einem Umfang von 28 Seiten;³ nicht unerwähnt soll das Kuriosum bleiben, dass die exakte Titelaufnahme der Broschüre im *Karlsruher Virtuellen Katalog* in zwei Fällen misslang, nämlich beim Südwestdeutschen Bibliotheksverbund, sodass an diesem Fundort der Untertitel nicht „Ein Mahnruf“, sondern „Ein Nachruf“ lautet; bei den beiden Bibliotheken, die Opfer eines Irrtums wurden, handelt es sich um die Badische Landesbibliothek Karlsruhe und um die Dresdner Sächsische Landesbibliothek, ausgerechnet die renommierteste Bibliothek jener Stadt, in der Draeseke jahrzehntelang wirkte und 1913 verstarb. Außerdem bezieht sich das Leitwort ‚Blätterrauschen‘ selbstredend auf den vom Mahnruf ausgelösten stürmischen, etwa drei Jahre währenden Widerhall, mit dem eine ungeahnte Flut zustimmender oder ablehnender Reaktionen und Gegenreaktionen einherging. Den ausufernden Pressespiegel hat Susanne Shigihara Anfang der 1990er Jahre gesichtet und in Auswahl in der Schriftenreihe der *Internationalen Draeseke-Gesellschaft* veröffentlicht,⁴ und zwar unter dem et-

¹Felix Draeseke, „Die Konfusion in der Musik. Ein Mahnruf“, in: *Neue Musik-Zeitung* 28 (1906), Heft 1, S. 1–7.

²Der Mahnruf hat, wie näher noch auszuführen bleibt, im Schrifttum über Draeseke verschiedentlich Beachtung gefunden, so dass es auf den ersten Blick hin überflüssig erscheinen mag, ihn erneut zur Diskussion zu stellen.

³Draesekes Schrift wird im Folgenden stets nach der Neuausgabe von Susanne Shigihara zitiert: Felix Draeseke, „Die Konfusion in der Musik. Ein Mahnruf“, in: *Die Konfusion in der Musik*“. *Felix Draesekes Kampfschrift von 1906 und ihre Folgen*, hrsg. von Susanne Shigihara (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 4), Bonn 1990, S. 41–62.

⁴Shigihara (Hrsg.), *Die Konfusion in der Musik*“ (wie Anm. 3).

was gewagt klingenden Titel „*Die Konfusion in der Musik*“. Felix Draeseke's *Kampfschritt von 1906 und ihre Folgen*. Die von ihr mitgeteilte bibliographische Übersicht enthält Nachweise zu 109 Beiträgen, die in einem mehr oder minder engen Bezug zum Mahnruf stehen; hiervon konnten in ihrer Dokumentation 42 berücksichtigt werden und zum Abdruck gelangen. Angesichts der Intensität und Vehemenz der öffentlichen Reaktionen betont Shigihara ganz zu Recht den überaus hohen Stellenwert des Mahnrufs und dessen Folgen, etwa wenn sie schreibt: „Die Diskussion über die ‚Konfusion in der Musik‘ war die letzte große, gesamtgesellschaftlich geführte Auseinandersetzung über die zeitgenössische Musik.“⁵ In der Tat steht das lebhaftes ‚Blätterrauschen‘, das zwischen 1906 und 1909 der breiten Diskussion zeitgenössischer ernster Musik zufloss, in der Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts einzigartig da und wirkt geradezu wie ein Schlussstein. Überdies widmete Shigihara dem Widerhall des Mahnrufs einen ausführlichen Kommentar, der an späterer Stelle nicht übergangen werden kann.⁶ Nur insoweit sei bereits an dieser Stelle eine kritische Bemerkung eingeflochten, als die Bezeichnung des Mahnrufs als ‚Kampfschritt‘ übertrieben wirkt. Draeseke, der erklärtermaßen den Dialog suchte, ja geradezu darum rang, schrieb mitnichten eine oder seine Version von *Mein Kampf*; vielmehr weist sein Mahnruf, von der Textsorte her gesehen, die charakteristischen Merkmale einer zeittypischen Streitschrift auf. Ausdrücklich war sie als solche konzipiert, und der Autor war sehr gespannt auf ein Echo, das ein Für und Wider in die Debatte werfen würde.⁷ Der Mahnruf fügt sich – was heutzutage vergessen sein mag – mustergültig in die Streitkultur des angehenden 20. Jahrhunderts, die das agonale Prinzip nicht missen wollte, offene kritische Aussprachen schätzte und auch den offenen Streit – koste es, was es wolle – nicht scheute.

Das andere Leitwort ‚Totenstille‘ bezieht sich insbesondere auf die Musikgeschichtsschreibung, das heißt: auf die vorliegenden Gesamtdarstellungen

⁵Dies., „Geleitwort“, in: ebd., S. VIII–IX, hier S. IX, vgl. auch S. 37.

⁶Dies., „Qualmiger Nebeldunst wüster Unmusik – Die ‚nicht mehr schöne Kunst‘. Eine Einleitung“, in: ebd., S. 1–37.

⁷Draeseke, „Die Konfusion in der Musik“ (wie Anm. 3), S. 61. „Wer diese Zustände im Lichte des Verfassers sieht, der gebe also seine Zustimmung kund und unterstütze eine Bemühung, die schon spät genug unternommen wird und deren Notwendigkeit hoffentlich vielen einleuchtet! Aber auch gegnerische Stimmen, wenn ihre Auslassungen sachlich gehalten sind, sollen willkommen heißen werden, denn unter Umständen können sie klärend wirken und zum wahren Fortschritt mit beitragen. Nur das faule ‚laissez aller‘ kann von uns nicht geduldet werden; denn hierdurch wird nichts gebessert, vielmehr die nötige Heilung erschwert, wenn nicht völlig verhindert.“

gen zur Musik oder die in Frage kommenden Epochendarstellungen, die fast durchweg jegliche Bezugnahme auf das Schaffen Draesekes, sein kompositorisches wie musikliterarisches, vermissen lassen. Hinreichend deutliche Beweise für die ‚Nicht-Existenz‘ des Komponisten liefern beispielsweise die dem 19. und 20. Jahrhundert gewidmeten noblen Bände des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft*, die Carl Dahlhaus bzw. Hermann Danuser zum Verfasser haben; symptomatisch ist nicht minder, dass Arno Feil in seiner populär gewordenen *Metzler Musik Chronik* den Komponisten beiseite ließ.⁸ Die Beschäftigung mit der ‚Totenstille‘ kann daher mitnichten die Beschreibung eines Rezeptionsprozesses, der partout nicht greifbar ist, zum Gegenstand haben, sondern muss darauf ausgerichtet sein, nach den Maßgaben von ‚Erinnerungskultur‘ zu fragen, die sich mit ziemlicher Konstanz und Konsequenz an den Mahnruf nicht erinnern wollte und will. Die hierauf an späterer Stelle zu gebenden Antworten können nur hypothetisch sein.

Es liegt nahe, über den Mahnruf hinaus das Blickfeld zu weiten und den Verlauf der Draeseke-Rezeption oder Nichtrezeption als Ganzes in Betracht zu ziehen, was im vorliegenden Beitrag freilich nur ansatzweise geschehen kann. Nur soviel sei hierzu kurz angedeutet, dass die Voraussetzungen zum Nachvollzug der Werkrezeption nicht günstig sind, da Aufführungszahlen sehr schwer zu ermitteln sind. Eine Ausnahme macht bekanntlich das Theater- und Opernwesen, das seit dem Erscheinen des *Deutschen Bühnen-Spielplans* (1,1896/97–47,1942/43) und seiner Nachfolger kaum Wünsche hinsichtlich statistischer Genauigkeit offen lässt; hingegen fehlt für die gesamte Breite des Konzertlebens unter Einschluss von Chor- und Kirchenmusik eine adäquate konzertstatistische Bestandsaufnahme (von punktuellen Einzeluntersuchungen abgesehen). Die Folge hiervon ist, dass tendenziöse Aussagen die konzertstatistischen Befunde ersetzen. Dies war beispielsweise der Fall, als Otto C. A. zur Nedden im Jahre 1924 zur Präsenz der Werke Draesekes im deutschen Musikleben äußerte:

Im allgemeinen jedoch hat Draeseke auch heute – 10 Jahre nach seinem Tode – noch nicht in der Musikwelt den Platz gefunden, der ihm gebührt. Nur Dresden, wo der Meister seine bedeutendsten Werke geschaffen hat und wo er gestorben ist, macht eine Ausnahme. Das

⁸Gemeint sind folgende Schriften: Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Wiesbaden 1980; Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber 1984; Arnold Feil, *Metzler Musik Chronik. Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart-Weimar 1993.

muß umsomehr verwundern, als doch Zeitgenossen Draesekes, etwa Richard Strauß oder Max Reger, denen er in keiner Weise nachsteht, sich eines viel weitgehenden Interesses und Pflege ihrer Kunst erfreuen können.⁹

Der von zur Nedden anvisierte Vergleich mit den Zeitgenossen Strauss und Reger vermag nicht einzuleuchten, da es sich um verschiedene Generationen handelt (zwischen dem Geburtsjahren von Draeseke und Reger bzw. Strauss liegen 30 und mehr Jahre);¹⁰ außerdem unterschlagen seine Aussagen jeglichen Hinweis auf die Größendimension der Werkrezeption. Zehn Jahre später hat Wilhelm Altmann Versäumtes nachgeholt, als er für die Konzertsaison 1934/35 eine Statistik zu 389 Orchesterkonzerten (Reihenkonzerte mit ca. 1200 Programmnummern) von 36 deutschen Städten vorlegte und für Draeseke nur eine einzige Aufführung, die seiner Zweiten Sinfonie, nachwies, wozu er überraschenderweise inmitten der Spalten seiner Konzertstatistik kurz

⁹Otto C. A. zur Nedden, *Verzeichnis sämtlicher Werke von Felix Draeseke*, Dresden 1924, S. 5 f.

¹⁰In seiner Antwort auf Draesekes Mahnruf bemerkte Hugo Riemann, wie sehr der Ruhm oder Nachruhm etlicher Komponisten der Draeseke nahe stehenden Generation verblüht, und es fragt sich, ob nicht auch der Name Draesekes in die Reihe derer gehört, die Riemann beim Namen nannte. „Verhängnisvoll ist es, dass die konservativen Elemente, welche noch vor zwanzig Jahren gegenüber den Heißspornen des Fortschritts ein heilsames Gegengewicht bildeten, alle Macht eingebüßt haben. Wohin sind die Erfolge Edvard Griegs, Max Bruchs, Heinrich Hofmanns, Friedrich Kiels, Joseph Rheinbergers im Konzertsaal? Herzogenberg kam mit seinen großen Werken bereits zu spät, um noch ernstlich in die Wagschale zu fallen. Das über Erwarten schnelle Verblässen dieser Größen und dazu Raffs, Rubinsteins, Volkmanns hat die überlebenden Konservativen um allen Kredit gebracht [...]“ (Hugo Riemann, „Degeneration und Regeneration in der Musik“ (1907), in: Shigihara (Hrsg.), *„Die Konfusion in der Musik“* (wie Anm. 3), S. 245–249, hier S. 248.) Hierauf antwortete Max Reger: „Herr Professor Dr. Riemann klagt dann wehmütig, wo die Erfolge von E. Grieg, M. Bruch, H. Hofmann, Friedrich Kiel, Joseph Rheinberger geblieben wären! Weiß er nicht, daß die Erfolge dieser lediglich deshalb so schnell verblaßten, weil sie zu wenig Persönlichkeit waren, weil sie offenbar von den Alten zu sehr abhängig waren? Nur die Persönlichkeit, der seelische Gehalt, den eine Persönlichkeit ausstrahlt, sind das Unterpfand für die Unsterblichkeit“ (Max Reger, „Degeneration und Regeneration in der Musik“ (1907), in: Shigihara (Hrsg.), *„Die Konfusion in der Musik“* (wie Anm. 3), S. 250–258, hier S. 254). Dem Alphabet nach werden hier noch einmal die von Riemann erwähnten Komponisten mit Lebensdaten genannt: Max Bruch (1838–1920), Edvard Grieg (1843–1907), Heinrich von Herzogenberg (1843–1900), Heinrich Hofmann (1842–1902), Friedrich Kiel (1821–1885), Joachim Raff (1822–1882), Joseph Gabriel Rheinberger (1839–1901), Anton Rubinstein (1829–1894), Robert Volkmann (1815–1883).

bemerkte: „Sehr bedauerlich; 1935 ist der 100. Geburtstag dieses Komponisten.“¹¹

Ohne weiter nach dem Verlauf von Werkrezeption und Aufführungszahlen zu fragen, scheint es an dieser Stelle wichtiger zu sein, die Schwierigkeiten ins Auge zu fassen, die es Komponisten seit dem 19. Jahrhundert bereitete, sich neben dem Kanon klassisch-romantischer Werke einen dauerhaften Platz im Konzert- oder Opernrepertoire zu sichern. Die Anzahl derer, denen dies im 19. oder 20. Jahrhundert gelang, ist bekanntlich verschwindend gering (die Zeit vor 1800 scheidet hier aus der Betrachtung aus, da sie nicht auf der Suche nach Ewigkeitswerten der Musik war und mit der jeweils aktuellen Musik ihr Auskommen fand). Denn wer nach Haydn, Mozart, Beethoven nicht zu den sogenannten ‚Helden der Tonkunst‘ oder den ‚musikalischen Nationalhelden‘ zählte oder zumindest zu den Repräsentanten, Leitfiguren oder Trabanten einer als innovativ befundenen Musikrichtung oder Schule, hatte kaum Aussicht auf anhaltenden Nachruhm. Ausnahmen sind wohl nur insoweit einzuräumen, als es einigen Komponisten, um die sonst nicht viel Aufhebens gemacht wird, gelang, ihren Namen in Kombination mit einem Erfolgswerk im Bewusstsein der Nachwelt zu erhalten, etwa Max Bruch mit dem Violinkonzert in e-Moll op. 64, Emil Nikolaus von Reznicek mit der Ouvertüre zu seiner Oper *Donna Diana* oder Arthur Honegger mit seinem Orchesterstück *Pacific 231* usw.

Nicht zufällig haben sich seit dem 19. Jahrhundert neben den großen, mitgliederstarken Komponistengesellschaften, die um das Erbe und Andenken von Schütz über Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven bis hin zu Wagner oder Schönberg bemüht sind, kleinere Gesellschaften gegründet, die um nichts anderes besorgt sind, als die ihnen am Herzen liegenden Komponisten vor dem Vergessen zu bewahren oder dem Vergessen zu entreißen. Im Hinblick auf die hier interessierende Zeitspanne sei lediglich daran erinnert, dass neben der Draeseke-Gesellschaft andere Vereine oder Gesellschaften im Namen von Adolph von Henselt, Friedrich Kiel, Joachim Raff, Xaver und

¹¹ Wilhelm Altmann, „Deutsche Musik-Statistik. Orchester-Konzerte 1934–1935. Versuch einer Übersicht“, in: *Musik im Zeitbewußtsein* 2 (1934), Heft 48, S. 9–11, hier S. 9. Zur Draeseke-Rezeption in der NS-Zeit vgl. Helmut Loos, „Die kulturpolitische Sendung der Felix-Draeseke-Gesellschaft e. V.“, in: *Deutsche Oper zwischen Wagner und Strauss. Tagungsbericht Dresden 1993 mit einem Anhang von der Draeseke-Tagung Coburg 1996*, hrsg. von Sieghart Döhring u. a. (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 6), Chemnitz 1998, S. 299–320.

Philipp Scharwenka oder Otto Jägermaier tätig sind.¹² Auf die Notwendigkeit solcher oder ähnlicher Initiativen hat Ernst Krenek nicht zu Unrecht hingewiesen, und zwar, wie zu erwarten, aus der Perspektive des Komponisten. Er meinte einmal, wenn sich ein Komponist auf nichts als die Qualität seiner Musik verlassen könne, habe er nichts zu lachen.¹³

*

Es bietet sich an, die Auseinandersetzung mit Draesekes Mahnruf mit der Frage einzuleiten, wodurch sich das *Fin de Siècle* in musikalischer Hinsicht auszeichnet. Eine überzeugende Antwort hierauf gab der renommierte, in Berlin tätige Musikkritiker Adolf Weißmann, als er inmitten der 1920er Jahre in einer Rückschau auf die Jahrhundertwende sehr treffend festhielt:

Es ist die Zeit der Hochblüte der Programmusik. So stark noch immer das Tristanische nachwirkt, ist doch das Orchester Richard Strauß', in jedem neuen Werk um neue Züge bereichert, unweigerlich in den Sprachschatz der jungen Komponisten übergegangen, um so mehr, als in Deutschland der Allgemeine Deutsche Musikverein, der Vertreter des Fortschrittgedankens, von Richard Strauß selbst geleitet und in seinem Sinne beeinflusst, den in ähnlicher Richtung Schaffenden den Vorrang einräumt. Die Namen der im Strom Mitschwimmenden sind heute größtenteils versunken. Nur Schillings, Hausegger, Reznicek haben noch einen Klang. Grausam ist die Entwicklung wie über die unmittlerbaren Wagnerepigonon, so auch über fast alle Programmatiker der Musik hinweggeschritten.¹⁴

¹²Nähere Angaben zu derartigen Gesellschaften findet man in dem seit 1986 vom *Deutschen Musikrat e. V.* herausgegebenen *Musik-Almanach*.

¹³Ernst Krenek, „Komponist im Exil“ (1956), in: *Die Stimme der Komponisten. Aufsätze, Reden, Briefe 1907–1958*, hrsg. von Heinrich Lindlar (Kontrapunkte. Schriften zur deutschen Musik der Gegenwart 2), Rodenkirchen 1958, S. 141–146, hier S. 145. „Ein Komponist tut gut daran, sich eine Position zu verschaffen, in welcher er denen, die ihm nicht genügend Beachtung schenken, das Leben unangenehm machen kann, während er sich den anderen, die sich um sein Werk verdient machen, nützlich erweisen kann. Seine Gegner werden sagen, daß er Erpressung und Bestechung ausübt, aber das braucht ihn nicht zu kümmern. Wenn er es in seinen jüngeren Jahren versäumt hat, sich eine solche Stellung vorzubereiten, wird [er] manche verdrießliche Stunde haben, da die Geltung seines Werkes dann zum größten Teil von dem abhängen wird, was jene, die den Erpressungen und Bestechungen seiner Kollegen zum Opfer gefallen sind, ihr ‚objektives‘ Urteil nennen. Mit anderen Worten, wenn er sich auf nichts als auf die Qualität seiner Musik verlassen kann, hat er nichts zu lachen.“

¹⁴Adolf Weißmann, *Der Dirigent im 20. Jahrhundert*, Berlin 1925, S. 92 f.

Es dürfte unbestritten sein, dass Strauss um 1900 als Pars pro Toto der musikalischen Moderne galt, selbst wenn neben ihm die früh Verstorbenen Gustav Mahler und Max Reger oder Hans Pfitzner und andere die Moderne nicht minder repräsentierten und einen ausgezeichneten Ruf genossen (z. B. auch Hugo Wolf oder Conrad Ansorge).

Die von Weißmann angesprochene Trias ‚Allgemeiner Deutscher Musikverein (ADMV) – Strauss – Fortschrittsgedanke‘ ist nicht zu unterschätzen, da eben diese Konstellation die Triebfeder und den Fokus des musikalischen Zeitgeschehens mit wünschenswerter Deutlichkeit beleuchtet. Von 1901 bis 1909 hatte Strauss den Vorsitz des 1861 u. a. von Franz Liszt initiierten ADMV inne, der alljährlich an wechselnden Orten seine Tonkünstlerversammlungen oder Tonkünstlerfeste veranstaltete. Unter seiner Ägide war im Jahre 1903, also drei Jahre vor dem Erscheinen von Draeseke's Mahnruf, eine Änderung der Vereinssatzung erfolgt, die weit reichende Folgen mit sich brachte. Während bisher die Festprogramme nach Gutdünken ältere, neuere und neueste Werke miteinander vereinten, war fortan der Reinkultur des Fests für zeitgenössische, oder besser gesagt: fortschrittliche Musik stattgegeben, wofür der so genannte Fortschrittsparagraph ausschlaggebend war, der da lautete, dass sich der ADMV die Pflege und Förderung des deutschen Musiklebens „im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung“ zur Aufgabe mache.¹⁵ Es wäre überflüssig, all dies zu erwähnen, wenn nicht die Trias ‚ADMV – Strauss – Fortschrittsgedanke‘ kräftig in die Debatte um die „Konfusion in der Musik“ hineingespielt hätte. Wie stark der Wind in eben diese Richtung blies, bewies nicht zuletzt das Aufsehen erregende und stürmische Entrüstung erntende, den Vorstand des ADMV übel karikierende, 1909 im Faschingsheft des *Kunstwart* erschienene „Reformkasperlspiel in drei Erhebungen“ aus der Feder des Münchner Musikkritikers Edgar Istel, das ganz gewiss nicht zufällig unter dem Titel „Die 144. Kakophonikerversammlung in Bierheim“ publiziert worden war und just die Trias, die an

¹⁵Hans Rutz, *75 Jahre Allgemeiner Deutscher Musikverein 1861–1936*, hrsg. vom Allgemeinen Deutschen Musikverein, Weimar 1936, S. 30. – Infolge der Revision der Vereinssatzung bangte manch einer, dass den ADMV-Festen das Laienpublikum abhanden kommen könnte: „Man suche einmal den Musikliebhaber, der, wenn er auch noch so begeistert sich zur Teilnahme an einem solchen Feste [des ADMV] entschloß, nicht mit einem furchtbaren Katzenjammer über die ganze moderne Musik es verlassen hat und viel eher zu einem Gegner dieser Musik geworden ist, als zu ihrem Freund.“ (Karl Storck, *Musik-Politik. Beiträge zur Reform unseres Musiklebens*, Stuttgart 1911, S. 122.)

dieser Stelle interessiert, zum Inhalt hat.¹⁶ Der ADMV ist im Reformkasperlspiel in der Anspielung auf die Tonkünstlerversammlungen, umgetauft in Kakophonikerversammlung, präsent; die Anspielung auf Strauss, den Ersten Vorsitzenden des ADMV, gibt der Protagonist des Stückes „*S. M. Richard II.*“, erwählter Herrscher der Kakophoniker¹⁷ hinreichend deutlich zu erkennen; und die Anspielung auf den Fortschritt spricht unverkennbar aus dem Wort Kakophonie, das geradezu zum Synonym für den Fortschritt in der Musik geworden war, jedenfalls aus der Sicht derer, die ihn nicht guthießen.

Nun zum Mahnruf selbst! Hätten schaffende Musiker des 19. und 20. Jahrhunderts das Goethe-Wort „Bilde, Künstler, Rede nicht!“ beherzigt und dem Notenpapier die Treue und vom Schreibpapier Abstand gehalten, dann wären ihnen sicherlich etliche Unannehmlichkeiten, darunter auch solche grösster Art, erspart geblieben. Die Reihe der in diesem Zusammenhang erwähnenswerten Komponisten reicht von Hector Berlioz über Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner hin zu Hugo Wolf, Hans Pfitzner, Arnold Schönberg und vielen andern. Sie schließt auch Felix Draeseke ein, der im Alter von 70 Jahren seinen Mahnruf „Die Konfusion in der Musik“ schrieb, der ihm, ungeachtet seiner früheren Verdienste um die Zukunftsmusik der Ära Liszt-Wagner, bis auf den heutigen Tag den zählebigen Ruf eines Konservativen oder Reaktionärs einträgt, wenn man ihn nicht gar, wie unlängst noch geschehen, als „kleineren Apologeten“ neben die „bekannteren Protagonisten antisemitischer Polemik der Musikkultur“ stellt.¹⁸ Letzteres ist ganz gewiss nicht zutreffend, da Draesekes Schriften keine antisemitischen Äußerungen enthalten, weder explizit noch implizit. Und auf die Frage, ob Draeseke ein Konservativer oder Reaktionär war, muss hier keine Antwort gegeben werden, weil im gleichen Atemzug auch eine Auffassung musikalischen Fortschritts mitgeliefert werden müsste, was meines Erachtens auf eine persönliche Stellungnahme hinausläufe, die nichts zur Sache tut.

Wie eingangs bemerkt, verfasste Draeseke eine ‚Streitschrift‘, die mit einer Kampfschrift nicht zu verwechseln ist. Es gehört nicht viel Beobachtungsgabe dazu, um zu bemerken, dass sie am Anfang einer neuartigen Spezies von Musikkultur des 20. Jahrhunderts steht, am Anfang einer stattlichen

¹⁶Edgar Istel, „Die 144. Kakophonikerversammlung in Bierheim. Ein Reformkasperlspiel in drei Erhebungen“ (1909), in: Shigihara (Hrsg.), „*Die Konfusion in der Musik*“ (wie Anm. 3), S. 389–409.

¹⁷Ebd., S. 389. Hervorhebung im Original.

¹⁸Annkatrin Dahm, *Der Topos der Juden. Studien zur Geschichte des Antisemitismus im deutschsprachigen Musikschritftum*, Göttingen 2007, S. 326.

Reihe kritischer Abhandlungen, Streitschriften oder Polemiken gegen zeitgenössische und insbesondere Neue Musik. 1913 wird sich Wilibald Nagel mit sehr kritischen Randbemerkungen zur modernen Kunst zu Wort melden,¹⁹ im selben Jahr erscheint August Weweler gleich gesinnte Schrift *Ave Musica! Das Wesen der Tonkunst und die modernen Bestrebungen*,²⁰ wobei das ‚Ave‘, das ‚Gegrüßest seist Du‘, keinesfalls die modernen Bestrebungen meint; im Kriegsjahr 1917 gibt Hans Pfitzner den Ton an, und zwar mit seiner an Ferruccio Busoni adressierten Entgegnung *Futuristengefahr*,²¹ 1920 folgt sein antisemitisches Pamphlet *Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz*,²² das den in Frankfurt tätigen Musikkritiker Paul Bekker auf unerhörte Weise beleidigte: „Und wer das nihilistische Geseire seiner [Bekkers] Frankfurter-Zeitungs-Liebliche für die legitime Nachfolge der Werke Beethovens und Wagners hält, der kann geschissen nicht von gemalt unterscheiden.“²³ Neben etlichen nationalaktivistischen Schriften²⁴ bereicherte Elimar Fuchs im Jahre 1929 das entsprechende Buchsortiment mit seiner im Kurort Wiesbaden gedruckten Broschüre *Der Nihilismus in der Musik*.²⁵ Dem Pamphletismus der NS-Zeit blieb nicht viel zu tun übrig, weil so gut wie alles schon gesagt war. Er verlagerte sich auf die in Düsseldorf, Weimar, München und Wien gezeigte Wanderausstellung *Entartete Musik* (1938/39), zu der ein gleichnamiger ‚Führer‘ zwecks Kommentierung der Exponate er-

¹⁹Wilibald Nagel, *Über die Strömungen in unserer Musik. Kritische Randbemerkungen zur modernen Kunst* (Musikalisches Magazin 55), Langensalza 1913.

²⁰August Weweler, *Ave Musica! Das Wesen der Tonkunst und die modernen Bestrebungen* (Deutsche Musikbücherei 4), Regensburg 1913. In 2. überarb. Aufl. erschienen unter dem Titel: *Ave Musica! Musikalische Einblicke und Ausblicke* (Deutsche Musikbücherei 4), Regensburg 1919.

²¹Hans Pfitzner, *Futuristengefahr. Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik*, Leipzig-München 1917 (3. Aufl. 1921). Auch enthalten in: Hans Pfitzner, *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Augsburg 1926.

²²Ders., *Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?*, München 1920. Ergänzt um zwei Vorworte auch enthalten in: Hans Pfitzner, *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Augsburg 1926.

²³Ebd., S. 123.

²⁴Vgl. u. a. Konrad Huschke, *Die deutsche Musik und unsere Feinde*, Regensburg 1921; Oskar Goguel, *Sterbende Kultur. Der Niedergang der deutschen Tonkunst*, Freiburg i. Br. 1927; ders., *Volk und Musik. Eine Studie* (Der völkische Sprechabend 62), Leipzig 1928; Karl Grunsky, *Der Kampf um deutsche Musik* (Der Aufschwung. Künstlerische Reihe 1), Stuttgart 1933; ders., *Volkstum und Musik*, Eßlingen 1934.

²⁵Elimar Fuchs, *Der Nihilismus in der Musik*, Wiesbaden 1926.

schien.²⁶ Schließlich ließ Walter Trienes im Kriegsjahr 1940 ein Kompendium *Musik in Gefahr*²⁷ folgen, das alten Wein in neue Schläuche füllte; es handelte sich um eine Art Dokumentensammlung, die den Lesern – so der Untertitel des Buches – *Selbstzeugnisse aus der Verfallszeit* vorführen sollte, die allerdings, wenn man sie gegen den Strich liest, den Aufriss kommander emphatischer Darstellungen zur Neuen Musik in nuce in sich tragen.

*

Was Draeseke in seinem Mahnruf zum Thema macht, sind die Tendenzen der allerneuesten Musik, denen er schroffe Ablehnung widerfahren lässt. In der Auseinandersetzung mit dem Text kommt man kaum umhin, die Hauptargumente des Autors herauszufiltern und Wesentliches von Unwesentlichem zu unterscheiden. Eine nachträglich im Januar 1907 publizierte Äußerung, die wie eine Kurzfassung der Broschüre anmutet, gibt mit wenigen Sätzen kurz und bündig seinen Standpunkt wieder:

Ich habe mich gegen die allerneueste Musik ausgesprochen, weil ich in derselben eben keinen Fortschritt zu erblicken vermag. Denn es werden uns Sachen aufgetischt, die nicht überboten werden können, weil sie der Grundbedingungen der Tonkunst spotten und rein musikalisch überhaupt nicht zu erklären sind. Diese Tatsache ist für mich das Entscheidende [...].²⁸

Der Nachdruck, mit dem das „Entscheidende“ betont wird, begegnet abermals in Draesekes Replik auf die Entgegnung von Richard Strauss vom Juni 1907. Hier kritisierte er, dass dieser und andere Gegner seiner Schrift über den „wichtigsten Punkt“²⁹ seiner Argumentation hinwegsähen.

Der wichtige und stets, ob wissentlich oder unwissentlich, übersehene Punkt ist aber, daß in den späteren Werken von Richard Strauß sich Stellen finden, die auf rein musikalische Weise nicht zu erklären sind und infolgedessen von mir nicht für Musik bewertet

²⁶Hans Severus Ziegler, *Entartete Musik. Eine Abrechnung*, Düsseldorf 1938.

²⁷Walter Trienes, *Musik in Gefahr. Selbstzeugnisse aus der Verfallszeit* (Von deutscher Musik 53/54), Regensburg 1940.

²⁸Draeseke, „Die Konfusion in der Musik“ (wie Anm. 3), S. 84–86, hier S. 84 f. Hervorhebung vom Verfasser.

²⁹Ders., Offene Antwort an Richard Strauß (1907), in: ebd., S. 173–174, hier S. 173.

werden können. Die Naturnotwendigkeit eines solchen künstlerischen Verfahrens vermag ich nicht anzuerkennen [...].³⁰

Im Mahnruf sind zwei sinnverwandte und in ihrer Diktion fast gleich lautende Textstellen enthalten.³¹ Zusammen mit den anderen konzentrieren sie sich auf die bekannte Klage, dass die Resultate musikalischen ‚Fortschritts‘ auf rein musikalische Weise nicht mehr erklärbar seien, woraus Draeseke, der auf einem die Geschichte der abendländischen Musik reflektierenden normativen Begriff von Musik insistiert, folgert, jene ‚Resultate‘ widersprüchen den „Grundbedingungen der Tonkunst“³², könnten „nicht für Musik bewertet“³³ werden, hätten „mit der Musik als Kunst nichts mehr zu tun“ (vgl. Anm. 31) oder „das Gebiet der Musik definitiv verlassen“ (vgl. Anm. 31); „Unmusik“³⁴ sei das Ende vom Lied. Auf die Prämissen seiner Argumentation wird später noch einmal zurückzukommen sein.

Wenn man den Mahnruf unter dem hier vorgeschlagenen Aspekt betrachtet und dem Selbstverständnis Draesekes Rechnung trägt, verbietet es sich, den Inhalt seiner Streitschrift – wie es vielfach geschehen ist – auf einen persönlich motivierten Affront gegen Strauss zu reduzieren. Bekanntlich fällt dessen Name im Mahnruf an keiner Stelle, erst in der oben zitierten Replik von 1907. Allerdings lag es nahe, eine Passage des Textes, die zunächst den „am allerweitesten vorgeschrittenen Künstler“³⁵ ins Blickfeld rückte, dann

³⁰Ebd., S. 173 f. Hervorhebung vom Verfasser.

³¹Im Mahnruf heißt es zunächst, der avancierte (am aller weitesten vorgeschrittene) Künstler sei zu „Resultaten“ gelangt, „die mit der Musik als Kunst nichts mehr zu tun haben. Denn rein musikalisch lassen sie sich nicht mehr erklären“ (Draeseke, „Die Konfusion in der Musik“ (wie Anm. 3), S. 55. Hervorhebung vom Verfasser.) An späterer Stelle äußert sich Draeseke auf verwandte Weise: „Denn der letzte Schritt über die anscheinend unübersteigbaren Grenzen wurde auch noch getan, die rein musikalisch nicht zu erklärende Diskordanz an die Dissonanzstelle gesetzt, damit aber auch das Gebiet der Musik definitiv verlassen.“ (Ebd., S. 58. Hervorhebung vom Verfasser.) – Bereits in Draesekes Antwort auf die 1905 erfolgte Umfrage „Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit?“ begegnet man einer ähnlich lautenden Stellungnahme: „Unsere entsetzliche Harmoniehexerei hat ja alle melodische Schulung überwuchert und uns schliesslich zum harmonischen Unsinn geführt. Tongebilde sind sogar entstanden, die man in Einzelheiten, rein musikalisch überhaupt nicht erklären kann.“ (Zit. nach Shigihara, „Qualmiger Nebeldunst wüster Unmusik“ (wie Anm. 6), S. 1. Hervorhebung vom Verfasser.)

³²Draeseke, „Die Konfusion in der Musik“ (wie Anm. 3), S. 85.

³³Ders., Offene Antwort an Richard Strauß (wie Anm. 29), S. 173.

³⁴Ders., „Die Konfusion in der Musik“ (wie Anm. 3), S. 60.

³⁵Ebd., S. 55.

– wiederum im Singular – vom „Führer der neuen Bewegung“³⁶ sprach, auf Strauss und dessen jüngstes Schaffen zu beziehen. Die biographische Forschung konnte dieser Sichtweise uneingeschränkt zustimmen und gelangte überdies zu der Auffassung, dass Strauss' Oper *Salome*, 1905 uraufgeführt in Dresden, den Ausschlag zur Niederschrift des Mahnrufs gab. Unter dem Eindruck dieser Oper hatte Draeseke 1906 in seinem Neujahrsbrief an Hans Bronsart geäußert: „Es ist greulich, am Ende seines Lebens diesen sich Musik nennenden Kot um sich herum aufquellen zu sehen.“³⁷ Selbst wenn Vorbehalte gegenüber Strauss nicht zu übersehen sind, so ist doch letzten Endes nicht zu verkennen, dass die jungen Komponisten, nämlich die „Werke derer, die ihm [Strauss] gefolgt sind“,³⁸ durchweg mitgemeint waren. Aufs Ganze gesehen begab sich Draeseke in Opposition zu einer ‚fortschrittlichen‘ Tendenz der Komposition, die keineswegs Strauss allein, vielmehr dieser zusammen mit anderen Komponisten verkörperte.

Was der Kraftausdruck ‚Kot‘ besagt, erhellt sich, wenn man ihm Draesekes Entsetzen über „abscheulichste Kakophonie“³⁹ zur Seite stellt. Das Meer unaufgelöster Dissonanzen (Diskordanz bzw. Kakophonie) hatte er – wie dem Leser inzwischen bekannt ist – beharrlich dahingehend charakterisiert, dass die Faktur des musikalischen Satzes Befremdliches mit sich brachte, das ‚rein musikalisch überhaupt nicht zu erklären‘ sei. Mithin konzentrierte sich der ‚wichtigste Punkt‘ seiner Streitschrift auf die Beschreibung und Bewertung der Auflösung oder Negation von Tonalität. Oder zeitgemäßer ausgedrückt: Der Autor lieferte eine verbitterte Auseinandersetzung mit dem noch jungen Phänomen von Atonalität.⁴⁰

Der Terminus Atonalität, der der Kakophonie einen neuen, weniger abfälligen Namen gab, wird gemeinhin mit dem Schaffen der Wiener Schule

³⁶Ebd., S. 56.

³⁷Zit. nach Erich Roeder, *Felix Draeseke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters*, Bd. 2, Berlin 1937, S. 416.

³⁸Draeseke, „Die Konfusion in der Musik“ (wie Anm. 3), S. 56.

³⁹Ebd., S. 58.

⁴⁰Ähnlich urteilte Susanne Shigihara: „In der Tat kann man das dissonante Mißgetön, die ‚Kakophonie‘ im großen und ganzen als den gemeinsamen Nenner bezeichnen, der der Ablehnung der modernen Musik zugrundelag.“ („Qualmiger Nebeldunst wüster Unmusik“ (wie Anm. 6), S. 13.)

nach 1908 assoziiert.⁴¹ Erstaunlicherweise war er bereits in der Diskussion des Mahnrufs präsent, wobei auffällt, dass die Schreibweise des Wortes ‚A-Tonalität‘ das Alpha privativum durch den Gebrauch des Bindestrichs kenntlich machte. Bereits zu Beginn der lebhaften Diskussion des Mahnrufs hatte Samuel de Lange, der Direktor des Stuttgarter Königlichen Konservatoriums, 1906 geäußert: „Ich sehe mit der größten Gemütsruhe zu, wie die moderne Musik sich entwickelt, lese die Äußerungen der Musikschriftsteller über A-Tonalität, A-Form und schließlich wohl noch über A-Musik.“⁴² Nicht ohne Ironie sei an dieser Stelle bemerkt, dass das Berliner Staatliche Institut für Musikforschung im Februar 2009 an den einhundertsten Geburtstag der Atonalität erinnerte und zu einem Symposium unter dem Titel *100 Jahre Atonalität – Herausforderung für die Musiktheorie* einlud. In der Vorankündigung der Veranstaltung stand zu lesen: „Mit dem letzten Satz von Arnold Schönbergs Zweitem Streichquartett op. 10 und seinen Drei Klavierstücken op. 11 entstanden um die Jahreswende 1908/09 die ersten später als atonal bezeichneten Kompositionen.“⁴³ Die Datierung des Aufkommens von Atonalität braucht hier nicht weiter diskutiert zu werden. Wichtiger ist in diesem Zusammenhang die Beobachtung, dass das Phänomen von Atonalität bereits im Kontext von Draesekes Mahnruf zur Diskussion stand, wenn auch unter Bezeichnungen wie Kakophonie oder Diskordanz. Ferruccio Busoni erwies sich als ein aufmerksamer Leser des musikalischen Tagesschrifttums, wenn er 1922 bemerkte, die „neue Harmonik“ werde „von den Gegnern Kakophonie, von den Anhängern Atonalität genannt“.⁴⁴

*

Fokussiert man das gesamte inhaltliche Spektrum von Draesekes Mahnruf und das der nachfolgenden Diskussionen, lassen sich mindestens drei Aspekte benennen, auf die sich die Auseinandersetzungen um die jüngste musikali-

⁴¹Zum Gebrauch des Terminus Atonalität im frühen 20. Jahrhundert vgl. Martin Thrun, *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933* (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik 75/76), Bd. 1, Bonn 1995, S. 205 ff.

⁴²Zit. nach: „Musikalische Zeitfragen. Draesekes Mahnruf und sein Echo“ (1906), in: Shigihara (Hrsg.), *„Die Konfusion in der Musik“* (wie Anm. 3), S. 63–76, hier S. 70.

⁴³Vgl. Berliner Staatliches Institut für Musikforschung, Presseinformation *100 Jahre Atonalität – Herausforderung für die Musiktheorie*, <http://www.sim.spk-berlin.de/uploads/10-info-pressemitteilungen/2009_pm_atonal.pdf>, 20.6.2011.

⁴⁴Ferruccio Busoni, „Über die Harmonik“ (1922), in: ders., *Wesen und Einheit der Musik*, Berlin-Wunsiedel 1956, S. 41–45, hier S. 43.

sche Produktion konzentrierten. Ausgehend von Draesekes Mahnruf, der in mancher Hinsicht Systematik vermissen lässt, ging es im Verlauf der Debatte

- erstens um Fragen der Musikästhetik (Geschmacksurteil, das Schöne und dessen Widerpart, das Hässliche),
- zweitens um Geschichtsbetrachtung, Geschichtsauffassung und Geschichtsphilosophie in Auseinandersetzung mit dem Fortschrittsdenken,
- drittens um den Musikbegriff.

Hinsichtlich musikästhetischer Fragestellungen kamen – was kaum zu vermeiden war – Empfindungsurteile ins Spiel, die Draeseke nicht nur von einer „Entwöhnung vom Schönen, Einfachen und Wohlklingenden“⁴⁵ reden ließen, auch nicht nur von „abscheulichster Kakophonie“,⁴⁶ vielmehr sprach er mit allem erdenklichen Nachdruck von einem immer mehr um sich greifenden „Kultus des Hässlichen“,⁴⁷ wobei er – mit Rücksicht auf den subjektiv empfundenen Erfahrungsgehalt – der Auffassung war, die von Dissonanzen gesättigte Programmmusik habe „für die Darstellung großen Elends und unglaublicher Greuel“⁴⁸ bereits genug getan. Die subjektiven Reaktionen und Geschmacksurteile, die der avancierten Musik von jeher kaum günstig und darum eher lästig waren, beschäftigten – dies sei nicht nur am Rande bemerkt – inmitten der 1920er Jahre den *Verband deutscher Musikkritiker e. V.*, dessen Vorsitzender Hermann Springer auf der Hauptversammlung von 1926 die sehr kontrovers diskutierte berufsethische Maxime in der Raum stellte, der Kritiker solle sein Urteil vom persönlichen Gefallen oder Nichtgefallen befreien und stattdessen die „Kräfte von künstlerischer Echtheit“ – heutzutage spräche man von Authentizität – beurteilen.⁴⁹

⁴⁵Draeseke, „Die Konfusion in der Musik“ (wie Anm. 3), S. 61.

⁴⁶Ebd., S. 58.

⁴⁷Ebd., S. 53 u. 55.

⁴⁸Ebd., S. 57.

⁴⁹Hermann Springer, „Zur Ethik und Technik der musikkritischen Arbeit. Gedanken und Anregungen, vorgetragen in der 11. Hauptversammlung“, in: *Mitteilungen des Verbandes Deutscher Musikkritiker E. V.*, Nr. 18, Juli 1926, S. 4–8, hier S. 5; ders., „Die musikkritische Arbeit. Nach Vorträgen vor dem Verbands deutscher Musikkritiker“, in: *Musikblätter des Anbruch* 9 (1927), S. 97–102, hier S. 99 f. („Der Kritiker muß fähig sein, auch solche Kräfte von künstlerischer Echtheit gelten zu lassen, die ihm unbehaglich oder zuwider sind. Er ist nicht dazu da, um schön zu finden, sondern zu werten. Und

Draeseke ließ in seinen Mahnruf den Aufriss einer geschichtlichen Perspektive einfließen, indem er die miterlebte Geschichte der von ihm gutgeheißenen Zukunftsmusik neudeutscher Provenienz ausgiebig thematisierte und deren ‚Fortschrittsdrang‘ rechtfertigte. Mit nicht geringer Skepsis begegnete er hingegen den zurückliegenden Dezennien nach dem Tod von Richard Wagner (1883) und Franz Liszt (1886), die er unter umgekehrtem Vorzeichen beurteilte. Den Weg in die Gegenwart stellte er ohne Einschränkung als Verfallsgeschichte hin und nannte als Indikatoren vor allem ein Versiegen des Melodischen, das Übergewicht von Klangfarblichem auf Kosten der Zeichnung sowie die Freisetzung von Farbreiz und Dissonanz. Kaum verwundern die dem Verfallsschema gemäßen Leitworte, die in Draesekes Text lauteten: „Verfall“, „Negation“, „Zerstörung“, „Umsturz“, „Regellosigkeit“, „Anarchie“ oder „Revolution“.⁵⁰ Die anschließenden Debatten um den Mahnruf ergänzten die Liste solcher Phraseologien, wenn hier von „Bankrott“, „Débâcle“, „Degeneration“, „Dekadenz“, „Déroute“, „Ruin“ oder „Sackgasse“ die Rede war.⁵¹ Sie gipfelten in der nicht nur von Draeseke anvisierten, die Sprache der Pathologie bemühenen Diagnose einer erkrankten oder totgeweihten Tonkunst, deren „gesunde Weiterentwicklung“⁵² und „Heilung“⁵³ oder „Regeneration“⁵⁴ das Gebot der Stunde sei.⁵⁵ Dass Draeseke die „Heilung“ im Namen des „wahren Fortschritts“⁵⁶ zu seinem Anliegen machte, verweist dar-

sein Werturteil hat vom Gefallen oder Nichtgefallen unabhängig zu sein.“) Vgl. hierzu: Martin Thrun, *Eigensinn und soziales Verhängnis. Erfahrung und Kultur „anderer Musik“ im 20. Jahrhundert*, Leipzig 2009, S. 389–393; vgl. auch: ders., „Musikkritik als Politikum. Der ‚Verband deutscher Musikkritiker e. V.‘ (1913–1933) als Klubgesellschaft“, in: *Musik-Kontexte. Festschrift für Hanns-Werner Heister*, hrsg. von Thomas Phleps und Wieland Reich, Bd. 2, Münster 2011, S. 955–973.

⁵⁰ Draeseke, „Die Konfusion in der Musik“ (wie Anm. 3), S. 51 („Revolution“), S. 58 („Zerstörungslust“), S. 59 („Anarchie“, „Regellosigkeit“), S. 61 („Negation“, „Umsturz“, „Verfall“, „Zerstörung“).

⁵¹ Vgl. die entsprechenden Zitatstellen in der Dokumentation von Shigihara (Hrsg.), „*Die Konfusion in der Musik*“ (wie Anm. 3), S. 248 („Degeneration“, „Dekadenz“, „Déroute“, „Débâcle“), S. 311 („Bankrott“, „Ruin“), S. 312 („Sackgasse“).

⁵² Draeseke, „Die Konfusion in der Musik“ (wie Anm. 3), S. 58.

⁵³ Ebd., S. 61.

⁵⁴ Riemann, „Degeneration und Regeneration in der Musik“ (wie Anm. 10), S. 245–249.

⁵⁵ Im extremsten Fall sieht man das Verfallsschema mit der Metapher des Todes assoziiert: „Der Grabgeruch haftet allem Neutönen an; ihn verscheucht nicht das prächtigste Leichenhemd.“ (Adolf Prümers, „Wenn das Salz dumm wird!“ (1907), in: Shigihara (Hrsg.), „*Die Konfusion in der Musik*“ (wie Anm. 3), S. 311–313, hier S. 312.)

⁵⁶ Draeseke, „Die Konfusion in der Musik“ (wie Anm. 3), S. 61.

auf, wie sehr sein Denken auf das Fortschritts- und Verfallsschema fixiert war, wie denn auch manche argumentative Anstrengungen darauf gerichtet waren, der verabscheuten „Gärung in Permanenz“⁵⁷ die Empfehlung eines Innehaltens entgegenzusetzen und diese für die Idee des Fortschritts (deutscher Musik) zu retten. „Wahre dir dein teuerstes Gut, deutsches Volk, und laß dich nicht verblenden von Umstürzern, die nicht den Fortschritt wollen, sondern nur den Umsturz!“⁵⁸ Richard Strauss, der Widersacher par excellence, hatte sich hierauf in seinem eigenen Interesse die Antwort zurechtgelegt, den „naturnotwendigen Prozeß des Fortschrittes“⁵⁹ uneingeschränkt willkommen zu heißen, eine Antwort, die ein extrakausales überpersönliches Agens – die Weisungen des Weltgeistes – in Anspruch nahm, ohne indes die fraglichen Probleme zu lösen.⁶⁰ Auch sollte im Verlauf der Debatte der Ansatz einer dialektischen Sichtweise nicht fehlen, die die Ansicht in den Raum stellte, dass „mit einer geschichtlich verständlichen Folgerichtigkeit Musik bei Unmusik angelangt“⁶¹ sei. Susanne Shigihara nahm in ihrer Auseinandersetzung mit dem Mahnruf ausführlich zur Idee des ‚Fortschritts‘ Stellung:

Unangefochtene Leitidee der Zeit war jedoch, wie nach der Lektüre bereits weniger ‚Konfusions‘-Artikel zu bemerken gar nicht zu vermeiden ist, der ‚Fortschritt‘. Ihm zu dienen war ihrer aller Traum [...]. Endlösung oder Endziel, dem Fortschrittsbegriff wohnte ein teleologischer Impetus inne, der ihn aller Vernunft und Wissenschaftlichkeit ins Reich des Glaubens und des Dogmas enthob und einzig aus der säkularisierten Heilsgeschichte, die sich in diesem Begriff sozusagen inkarnierte, befriedigend erklärt werden kann.⁶²

Treffender lässt sich der Sachverhalt kaum formulieren.

Hinsichtlich des Musikbegriffs sei daran erinnert, was Draeseke als den ‚wichtigsten Punkt‘ seines Mahnrufs bezeichnete, nämlich die Ratlosigkeit,

⁵⁷Ebd., S. 51.

⁵⁸Ebd., S. 61.

⁵⁹Richard Strauss, „Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei?“ (1907), in: Shigihara (Hrsg.), „*Die Konfusion in der Musik*“ (wie Anm. 3), S. 163–168, hier S. 164.

⁶⁰Vgl. Georg Göhler, „Richard Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller“ (1907), in: ebd., S. 300–310, hier S. 305. („Strauß hätte erst einmal untersuchen sollen, was denn künstlerischer Fortschritt ist, ehe er seine Frage stellte.“)

⁶¹Karl Schmalz, „Annus Confusionis. Eine Trilogie“ (1907), in: ebd., S. 259–298, hier S. 285.

⁶²Shigihara, „Qualmiger Nebeldunst wüster Unmusik“ (wie Anm. 6), S. 12.

die ihn angesichts avancierter Werke sagen ließ, dass sich in ihnen „Stellen finden, die auf rein musikalische Weise nicht zu erklären sind und infolgedessen von mir nicht für Musik bewertet werden können“.⁶³ Es braucht nicht weiter zu interessieren, welche Grenzziehungen Draeseke dem Musikbegriff, den er normativ zu fassen suchte, auferlegte. Entscheidend ist das Faktum, dass er beständig an der „rein musikalisch nicht zu erklärenden Diskordanz“⁶⁴ Anstoß nahm, was nichts anderes bedeutet, als dass er das Verstehen von Musik als Verstehen von musikalischem Sinn in Frage gestellt sah. Das ist ein nicht unerheblicher Punkt, der den Musikbegriff tangiert. Im Fazit dieses Betrags wird hierauf zurückzukommen sein.

*

Unter den zahlreichen öffentlichen Reaktionen, auf die Susanne Shigihara in ihrer Dokumentation aufmerksam machte, befinden sich erstaunlicherweise nur wenige, die aus der Feder von Komponisten stammen. Eine unbedingt zustimmende, Draeseke entgegenkommende Reaktion liegt vom Dirigenten und Komponisten Felix Weingartner vor, der im Frühjahr 1907 in der Festschingsnummer der Zeitschrift *Der Kunstwart* das Scherzspiel *Musikalische Walpurgisnacht* erscheinen ließ.⁶⁵ Die übrigen dokumentierten Reaktionen stammen von Sigfrid Karg-Elert, Max Reger, Hans Sommer und Richard Strauss. Sie lassen ziemlich gut erkennen, wie viel Kritik der moderne, avancierte Künstler vertrug. Nämlich so gut wie gar keine! Nur die Stimmen von Strauss und Reger werden im Folgenden interessieren.

Richard Strauss wies, wie oben bereits bemerkt, den Mahnruf im Namen des Fortschritts in die Schranken und schonte dabei den Komponisten nicht:

Jedenfalls ist selbst mit den verwegenen Werken der Künstler noch niemals soviel Konfusion angerichtet worden, wie mit den papierenen Kundgebungen ihrer Gegner, die mit Worten gegen Werke zu kämpfen sich bemühen. Ich überlasse daher solche Kundgebungen auch fernerhin allen denen, die ohne Schlagworte nicht leben mögen, oder die mit dogmatischen Verboten den naturnotwendigen Prozeß des Fortschrittes glauben aufhalten zu können, so z. B. den Gegnern der Zukunftsmusik, oder auch solchen Wagnerianern, die – an dem Geist

⁶³Ebd.

⁶⁴Ebd.

⁶⁵Felix Weingartner, „Musikalische Walpurgisnacht. Ein Scherzspiel“, in: *Der Kunstwart* 20 (1907), Heft 9, S. 488–507.

ihres eigenen Meisters sich versündigend – ebenso petrefakt geworden sind, wie seinerzeit die Mozartianer um Franz Lachner, die Mendelssohnianer um Carl Reinecke oder die Lisztianer hinter Draeseke.⁶⁶

Mit einem keineswegs versöhnlichen, ein Goethe-Zitat bemühenden Gruß ließ er seine aggressive Stellungnahme enden: „Willkommen alle, die ‚strebend sich bemühen‘ und ein fröhliches Preat der Reaktionspartei!“⁶⁷ Max Reger, der meinte, Strauss’ Replik zusammen mit anderen Musikern „mit großer Freude und Genugtuung“ begrüßen zu können, stellte sich hinter Strauss: „Wer überhaupt an einen Fortschritt, an eine Zukunft unserer deutschen Musik glaubt und an dem Fortschritt in der Musik mitarbeitet, wird sicherlich R. Strauß’ Gedanken und Anregungen in diesem Essay als ‚befreiend‘, ‚klärend‘ empfinden“.⁶⁸

Die von Strauss und Reger bezogene Position war bekanntlich nur von kurzer Dauer und wurde hinfällig, sobald die Wiener atonale Schule von sich weiter Reden machte, mit der Folge, dass sich die ‚fortschrittliche‘ Haltung beider Protagonisten ins Gegenteil verkehrte – wofür etwa zeitgleich Strauss’ Komödie für Musik *Der Rosenkavalier* (UA 1911) auf ihre Weise ein Indiz lieferte. Als Strauss in den angehenden 1910er Jahren um ein Gutachten gebeten worden war, damit Zinsen aus der Mahler-Stiftung Schönberg zugute kommen konnten, schrieb er an Alma Mahler:

Ich stimme Ihnen bei, die Zinsen der Stiftung Arnold Schönberg zu geben. Wenn ich auch glaube, daß es besser wäre, wenn er Schneeschaukeln würde, als Notenpapier vollzukritzeln – so geben Sie ihm immerhin die Stiftung . . . da man ja nie weiß, wie die Nachwelt darüber denkt.⁶⁹

Der Wiener Musikkritiker Max Graf, der 1939 in die USA emigrierte, überlieferte ein ähnlich lautendes Statement. Er erinnerte sich an Gespräche mit Strauss, in denen dieser nicht ohne Eitelkeit seine einstige Vorhut als Wegbereiter des Neuen betonte, jedoch Diskussionen über grenzgängerische, die Tonalität sprengende Stellen seiner Partituren mit der lapidaren Bemerkung ablehnte: „Ja, ich weiß, ich habe mit dem Dreck begonnen!“⁷⁰ Ein ähnlicher

⁶⁶Strauss, „Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei?“ (wie Anm. 59), S. 164.

⁶⁷Ebd., S. 168.

⁶⁸Max Reger, „Musik und Fortschritt“ (1907), in: Shigihara (Hrsg.), „*Die Konfusion in der Musik*“ (wie Anm. 3), S. 169–172, hier S. 169.

⁶⁹Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, Frankfurt a. M. 1975, S. 190.

⁷⁰Max Graf, *Legende einer Musikstadt*, Wien 1952, S. 376.

Kraftausdruck – er erinnert an Draesekes Urteil über Strauss' Oper *Salome* – begegnet in Strauss' Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal: „Vorreden sind zudem heute besonders modern. Sogar Burschen wie Schönberg und Krenek geben zu ihrem Bockmist ‚erläuternde Vorträge.‘“⁷¹

Das Urteil Max Regers stand solchen Ansichten kaum nach. Schönbergs Drei Klavierstücke op. 11, von denen Ferruccio Busoni das erste und zweite bereits ‚tonalisiert‘ und auch ediert hatte, waren erst seit einigen Monaten im Musikhandel greifbar, als er am 31. Dezember 1910 an August Stradal schrieb:

Die drei Klavierstücke von Schönberg⁷² kenne ich; da kann ich selbst nicht mehr mit; ob so was noch irgend mit dem Namen ‚Musik‘ versehen werden kann, weiß ich nicht: mein Hirn ist dazu wirklich zu veraltet! Jetzt kommt der mißverständene Strauß und all der Kram heraus! O, es ist zum Konservativwerden.⁷³

Zwischen dem Erscheinen von Draesekes Mahnruf und der ‚Bekehrung‘ von Strauss und Reger lagen kaum mehr als fünf Jahre. Mit Fug und Recht hatte Karl Schmalz inmitten der Debatte im Blick auf Draeseke schreiben können: „Dem einstigen Vorkämpfer für Liszt und die neudeutsche Schule ist bei den Konsequenzen jetzt bange geworden.“⁷⁴ Ein halbes Jahrzehnt später hätte es auch heißen können: Den einstigen Vorkämpfern für den musikalischen Fortschritt, Strauss und Reger, ist bei den Konsequenzen jetzt bange geworden. Beide Komponisten liefen der einst befehdeten ‚Reaktionspartei‘, der sie ein fröhliches Pereat (Verrecke!) zugerufen hatten, direkt in die Arme. – Die Revolution fraß ihre Kinder!

⁷¹Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1970, S. 625.

⁷²Der Name wurde in der Briefausgabe unterdrückt und durch zwei Gedankenstriche ersetzt. Die hier vorgenommene Ergänzung des Namens ist in der Fachwelt unumstritten.

⁷³Max Reger, *Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, hrsg. von Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928, S. 238. – Der Schroffheit des Urteils waren Reger und Strauss nicht minder ausgesetzt. So schrieb Max Bruch am 14. Mai 1916 an einen Freund: „P. S. Reger tot!! Der Teufel hat Eile gehabt ihn zu holen – bevor er noch mehr Unfug in der Kunst anrichten konnte, als er schon angerichtet hat! Wahrlich, Vieles, was er geschrieben (S. das gräßliche Violinkonzert, das scheußliche Klavierconcert, der 100. Psalm, die ‚Sinfonietta‘, der ‚Römische Triumphgesang‘ etc. etc.) fallen gar nicht mehr unter den Begriff: Musik. Mir war das alles nur ein – Brechpulver – gerade wie Elektra, Salome, und ähnliche Machwerke von R. St.!!“ (Zit. nach Shigihara (Hrsg.), *„Die Konfusion in der Musik“* (wie Anm. 3), S. 315 f.)

⁷⁴Schmalz, „Annus Confusionis“ (wie Anm. 61), S. 261.

*

Wenn nun abschließend noch einmal auf das Stichwort Totenstille, die eingangs bemerkte ‚Nicht-Existenz‘ der Debatte um Draesekes Mahnruf in der neueren Musikgeschichtsschreibung zurückzukommen ist, so sind jetzt die Voraussetzungen womöglich günstiger, um eine Antwort auf die Totenstille – so hypothetisch sie auch sei – zu geben. Aus der Sicht der Zeitgenossen war es fast schon eine feststehende Tatsache, dass Draesekes Artikel „Die Konfusion in der Musik“ zusammen mit dem von ihm ausgelösten Feldgeschrei in der Zukunft nicht übersehen werden würden. „Wir dürfen mit Genugtuung auf die Tatsache hinweisen“, schrieb ein Anonymus bereits im Jahre 1907, „daß in der ‚Neuen Musik-Zeitung‘ der Artikel erschien, der in der Musikgeschichte sozusagen als kritischer Markstein sicher Beachtung finden wird; möge er nun später im positiven oder negativen Sinne beurteilt werden.“⁷⁵ Solch eine Prophezeiung war nicht unberechtigt, wenn man bedenkt, dass vorausgegangene musikliterarische Kontroversen, die viel Staub aufwirbelten, schon per se – quasi als vorweggenommene Geschichtsschreibung – die Anwartschaft darauf besaßen, in der kommenden Historiographie Berücksichtigung zu finden, beispielsweise Richard Wagners Essay „Das Judentum in der Musik“ (1850), Robert Schumanns Aufsatz „Neue Bahnen“ (1853) oder Eduard Hanslicks Beitrag „Vom musikalisch Schönen“ (1854). Im Falle von Draesekes Mahnruf ging die Prophezeiung, den ‚kritischen Markstein‘ in der Erinnerungskultur verwahrt zu wissen, ins Leere. Vermutlich hat ihm die Nähe zur nur wenige Jahre später inaugurierten Neuen Musik geschadet. Der Mahnruf hatte – gemäß dem Verfallsschema – nichts anderes als Negationsleistungen musikalischen Fortschritts benannt und schonungsloser Kritik unterworfen, während demgegenüber die Komponisten Neuer Musik – allen voran die der Wiener Schule – unter eindeutig positiven Vorzeichen aufzutreten begehrten, auf der geschichtlichen Notwendigkeit und Folgerichtigkeit ihrer Artefakte insistierten, den Zugewinn an Freiheit unbedingt willkommen hießen und im unbeirrbaren Glauben an die Linearität oder Eindimensionalität des Fortschritts handelten. Alles in allem störte der Mahnruf die Aura von Morgenröte, die die Schöpfer Neuer Musik begehrten. Er hätte die Anfänge Neuer Musik belastet, die groß und stark sein wollten, selbst wenn sich alsbald herausstellen sollte, dass in der vier Jahre später beginnenden Diskussion des ‚Falles Schönberg‘ eine Vielzahl von Sachfragen präsent war,

⁷⁵ „An unsere Leser und Freunde“ (1907), in: Shigihara (Hrsg.), *„Die Konfusion in der Musik“* (wie Anm. 3), S. 233–234, hier S. 233.

die bereits in der Debatte um die ‚Konfusion in der Musik‘ Gegenstand von Kontroversen war.⁷⁶ Mit anderen Worten: der ‚Fall Schönberg‘ trug in der Geschichte von Musik und Musikkritik den Sieg davon und stellte das dazugehörige Vorspiel, die Strauss und seine Trabanten betreffenden Auseinandersetzungen um die ‚Konfusion in der Musik‘, ohne Wenn und Aber in den Schatten.

*

In ihrem Bemühen um ein Resümee zum ‚Blätterrauschen‘ fokussierte Susanne Shigihara den musikästhetischen Aspekt und beurteilte aus dieser Sicht den Gesamtverlauf der Debatte:

Reduziert man die Inhalte der Diskussion über die ‚Konfusion in der Musik‘ auf ihre gedanklichen Grundstrukturen, so stößt man auf ein Phänomen, das für die Rezeptionsgeschichte aller Künste des 20. Jahrhunderts entscheidend werden sollte: der Konflikt zwischen ‚Schönheit‘ und ‚Wahrheit‘. Den Teilnehmern an der ‚Konfusions‘-Diskussion konnte noch nicht klar sein, daß es mit der ‚schönen Kunst‘ ein wirkliches und dauerhaftes Ende nehmen und als zentrale ästhetische Kategorie des 20. Jahrhunderts sich die ‚Wahrheit‘ entpuppen sollte.⁷⁷

Gemessen an den weit reichenden Ansprüchen ästhetischer oder kunstphilosophischer Reflexionen und den mit ihnen einhergehenden Diskursen scheint es ebenso abwegig wie naiv zu sein, die Substitution der Kategorie des Kunstschönen durch die der Wahrheit (als ästhetische Kategorie) als vollendete Tatsache hinzustellen, zumal der Erkenntnischarakter von Kunst, speziell die Verheißung einer höheren ‚Offenbarung‘ im begriffslosen Medium absoluter Musik, nicht jedermann einzuleuchten vermag.⁷⁸ Wenn man allerdings bei näherem Hinsehen bemerkt, dass Shigihara den Wahrheitsbegriff im Nachsatz in Anführungszeichen setzte, dann könnte selbst von ihrer Seite ein Signal gesetzt worden sein, dass die Wahrheitsbenennungen in der

⁷⁶Zur frühen Schönberg-Kritik vgl. u. a. Thrun, *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*, Bd. 1 (wie Anm. 40), S. 185–259; Martin Eybl (Hrsg.), *Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 4), Wien etc. 2004; Norbert Graf, *Die Zweite Wiener Schule in der Schweiz. Meinungen – Positionen – Debatten* (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 16), Kassel etc. 2010.

⁷⁷Shigihara, „Qualmiger Nebeldunst wüster Unmusik“ (wie Anm. 6), S. 35.

⁷⁸Vgl. die kritische Auseinandersetzung mit der Problematik bei Käthe Hamburger, *Wahrheit und Ästhetische Wahrheit*, Stuttgart 1979.

Kunst mit den dazugehörigen Setzungen und Zuschreibungen nicht uneingeschränktes Vertrauen verdienen.⁷⁹

Demgegenüber dürfte es ergiebiger und den Intentionen Draesekes angemessener sein, den Versuch eines Resümees in eine andere Bahn zu lenken. Hierzu bietet es sich an, auf die von Draeseke implizit angeregte Problematisierung des Musikbegriffs zurückzukommen und seinen Groll auf die „rein musikalisch nicht zu erklärende Diskordanz“, den „harmonischen Unsinn“ oder die „Unmusik“ erneut zu thematisieren. Es bereitet nicht geringe Verlegenheit, dem Mahnruf fachwissenschaftliche Diskurse zur jüngsten Moderne zur Seite zu stellen, die – etwa zeitgleich – Draesekes Positionen hätten differenzieren oder korrigieren können. Immerhin hatte sich Hugo Riemann als namhaftester deutscher Musikwissenschaftler im Laufe der Debatte mit einem kulturpessimistischen Statement exponiert, das die auch andernorts zu lesende Wehklage über „vollständige Anarchie“⁸⁰ nur allzu bereitwillig aufgriff. Alles in allem bewegte sich seine Stellungnahme auf dem Niveau durchschnittlicher Tageskritik, vergleichbar den Meinungsäußerungen jener Fachwissenschaftler, die als Kritiker tätig waren und im Rahmen ihrer journalistischen Arbeit die zeitgenössische Musikproduktion beurteilten (z. B. Hugo Leichtentritt, Georg Schünemann oder Egon Wellesz). Unschwer lassen die Ergebnisse bibliographischer Recherchen erkennen, dass die einst vorherrschende Devise, nach der die Musik der Gegenwart für die Wissenschaft nicht spruchreif sei, im angehenden 20. Jahrhundert ihr volles Recht einforderte. Erst nach dem Ende des Ersten Weltkrieges nahm die Fachwissenschaft die Herausforderungen der jüngsten Musikentwicklung allen Ernstes an und stellte sich der Diskussion, zu der Draesekes Mahnruf bereits im Jahre 1906 eingeladen hatte.⁸¹

Es war Arnold Schering, der im Jahre 1919 mit seinem Aufsatz „Die expressionistische Bewegung in der Musik“ das Eis brach.⁸² In dem bemerk-

⁷⁹Nicht ohne Grund wurde oben erwähnt, dass Hermann Springer, der Vorsitzende des Verbandes deutscher Musikkritiker, die ‚nicht mehr schöne Kunst‘ dem Geschmacksurteil entziehen und die Beurteilung des Artefakts auf dessen „künstlerische Echtheit“ lenken wollte (vgl. Anm. 49).

⁸⁰Riemann, „Degeneration und Regeneration in der Musik“ (wie Anm. 10), S. 248.

⁸¹Vgl. Martin Thrun, *Deutschsprachige Bibliographie der Neuen Musik 1910–1990. Buchliteratur zur Neuen Musik und ihrer kulturellen Organisation unter Ausschluß des biographischen und werkmonographischen Schrifttums*, <<http://www.miz.org/bibliographie>>, 14.5.2012.

⁸²Arnold Schering, „Die expressionistische Bewegung in der Musik“ (1919), in: *Vom Wesen der Musik. Ausgewählte Aufsätze*, hrsg. und eingeleitet von Karl Michael Komma,

kenswerten, auch heute noch mit Gewinn zu lesenden Beitrag, dem ersten von fachwissenschaftlichem Ernst zeugenden Beitrag zur Neuen Musik überhaupt, ließ er sich auf eine Gratwanderung ein, die verletzende Kritik – nach welcher Richtung hin auch immer – zu vermeiden suchte, so dass er weder den Anschauungen schaffender Künstler noch denen des Publikums allzu nahe trat. „Schering kritisiert nicht, ohne zugleich zu entschuldigen“⁸³ – so urteilte der Rezensent Arthur Wolfgang Cohn ganz zu Recht. Überdies lag es ihm im Unterschied zu Draeseke oder Riemann vollkommen fern, einen Übelstand zu diagnostizieren und auf Abhilfe zu sinnen.

Schering konzentrierte seinen Beitrag auf das sogenannte expressionistische Ausdruckskonzept, dessen Beschreibung bereits in Draesekes Mahnruf zum Greifen nahe lag, wenn er dort bemerkte: „Die jungen Komponisten finden es viel bequemer, ohne Beobachtung von Regeln zu arbeiten und alles hinzuschreiben, was ihnen gerade einfällt.“⁸⁴ Bei allem Respekt vor den Intentionen avancierter Komponisten, ihrem neuen Ausdruckswillen und den dazugehörigen Künstlerästhetiken,⁸⁵ ja selbst unter dem Zugeständnis einer als folgerichtig oder notwendig befundenen Entwicklung der Musik seit der Jahrhundertwende,⁸⁶ insistierte Schering auf der Behauptung einer Bruchlinie, die – grob gesagt – zwei Arten von Musik unterschied. In terminologischer Hinsicht konnte dies deutlich werden, indem er die traditionelle Musik als Ausdruckskunst oder Ausdrucksmusik bezeichnete. Von ihr unterschied er im Blick auf die Gegenwart die „neue“ oder „jüngste Ausdrucksmusik“,⁸⁷ auch ihrer Besonderheit wegen „Klangausdruck“⁸⁸ genannt, die sich durch „Schwer- oder gar Unverständlichkeit der Harmonik“,⁸⁹ durch „beispielslose Fremdartigkeit“⁹⁰ und rätselhafte Hermetik auszeichne: „Ein schreckliches Gespenst hütet ihren Eingang und ruft sein ‚Lasciate ogni speranza‘: die

Stuttgart 1974, S. 319–345; vgl. ders., „Neue Farbigkeit in der Musik“, in: *Die Gäste* 1 (1921), Heft 5/6, S. 77–79.

⁸³ Arthur Wolfgang Cohn, „Bücherschau“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2 (1919/20), S. 671–676, hier S. 675.

⁸⁴ Draeseke, „Die Konfusion in der Musik“ (wie Anm. 3), S. 60.

⁸⁵ Schering, „Die expressionistische Bewegung in der Musik“ (wie Anm. 82), S. 319 f. u. 338 f.

⁸⁶ Ebd., S. 325 u. 331.

⁸⁷ Ebd., S. 338 f.

⁸⁸ Ebd., S. 324.

⁸⁹ Ebd., S. 339.

⁹⁰ Ebd., S. 338.

Dissonanz.⁹¹ Dass er darüber hinaus von „Übermusik“⁹² und „Anti-Musik“⁹³ sprach, dürfte heutzutage genauso wenig auf Verständnis und Gegenliebe stoßen wie Draesekes Rede von „Unmusik“.

Im Musikdenken Theodor W. Adornos ist die von Schering bezeichnete Bruchlinie (Ausdrucksmusik versus Klangausdruck) nicht minder präsent, nur dass die Terminologie eine andere ist und man hier die ‚Ausdrucksmusik‘ – aus heutiger Sicht: den ruhenden Pol zwischen Alter und Neuer Musik – einer ‚anderen Musik‘ gegenübergestellt sieht. In seinem berühmt gewordenen Essay „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“ (1932) bemerkte er, Schönberg habe

[...] die Ausdrucksmusik des privaten bürgerlichen Individuums, lediglich ihre eigenen Konsequenzen verfolgend, zur Aufhebung gebracht und eine andere Musik an ihre Stelle gesetzt, der zwar unmittelbare gesellschaftliche Funktionen nicht zukommen, ja die die letzte Kommunikation mit der Hörschaft durchschnitten hat [...].⁹³

Seine Formulierung, die das Gewicht der Aussage mit dem Adverb „lediglich“ erheblich abschwächt, klingt keineswegs harmlos. Wodurch sich die „andere Musik“ im Unterschied zur traditionellen auszeichnet, hat er u. a. in seiner ersten musikalischen Buchschrift, in der *Philosophie der neuen Musik* (1949), ausführlich dargelegt. Hinsichtlich des hier interessierenden Aspekts sind vor allem jene Passagen von Belang, die nach dem ‚Sinn‘ (‚Formsinn‘ – in der Bedeutung von syntaktischem Konstrukt) von ‚anderer Musik‘ fragten und hierauf eine absolut negative Antwort gaben⁹⁴ (die sicherlich Draesekes Zustimmung gefunden hätte).

⁹¹Ebd., S. 339.

⁹²Ebd., S. 323. „So paradox dieser Gedanke erscheint: diese Über- oder Anti-Musik ist da! Sie gibt vor, aharmonisch, arhythmisch, amelodisch, atonal zu sein, d. h. stellt sich bewusst außerhalb des geschichtlichen Zusammenhangs, indem sie die Voraussetzungen, die zu den bisherigen Begriffen von Harmonie, Rhythmus, Melodie, Tonart geführt haben, umwirft und durch andere ersetzt.“ (Ebd., S. 323 f.)

⁹³Theodor W. Adorno, „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 1 (1932), S. 103–124 u. 456–378, hier S. 109 f. Hervorhebungen vom Verfasser.

⁹⁴Die Intensität, mit der sich Adorno der ‚Sinnfrage‘ zuwandte, erhellt die folgend zitierte Passage: „Was hier [in der Zwölftontechnik] unerbittlich in den technologischen Konstellationen lesbar wird, hatte in der Ära der freien Atonalität mit der Gewalt der Explosion, verwandt dem Dadaismus [...] sich angekündigt. Es ist die Rebellion der Musik gegen ihren Sinn. Der Zusammenhang in diesen Werken ist die Negation des Zusammenhangs, und ihr Triumph ist darin gelegen, daß Musik sich als Widerpart der Wortsprache erweist, indem sie gerade als sinnlose zu reden vermag, während alle geschlossenen musikalischen Kunstwerke im Zeichen der Pseudomorphose mit der

In deutlicher Nähe zu den Überlegungen Scherings oder Adornos widmete sich Hans Heinrich Eggebrecht in seiner Schrift *Musik verstehen* (1995), die einen systematischen Ansatz aufweist, Grundfragen der Verstehenspraxis und Verstehenstheorie der Musik. Wie zu erwarten bildete die traditionelle Musik den Ausgangspunkt seiner Untersuchung. Und gerade sie war es schließlich auch, auf die Eggebrecht seine bisweilen eigenwillig anmutende Terminologie abstimmte, so die Unterscheidung von ‚ästhetischem‘ und ‚erkennendem Verstehen‘, die Beschreibung des Phänomens der ‚ästhetischen Identifikation‘, die Bedeutung von ‚Formsinn‘ als Sinn und Verstehen konstituierende Instanz oder das ‚Bedeutungsverstehen‘ als Vermittlung von Formsinn und Emotionsgehalt usw. Da in der traditionellen Musik der Tonalität (im weitesten Sinne) und mit ihr der Polarität von Konsonanz und Dissonanz eine zentrale sinnstiftende, das Tonmaterial hierarchisch ordnende Rolle zufällt, war – seiner Verstehenstheorie zufolge – mit der Auflösung oder Preisgabe der Tonalität dem Verstehen von Musik als einem Verstehen von musikalischem Sinn (Formsinn) zusehends die Basis entzogen. Man müsste wahrlich die Augen absichtlich verschließen, um nicht erkennen zu wollen, dass just an dieser Stelle der brisante Punkt erkennbar wird, der Draeseke von „Konfusion in der Musik“ reden ließ, dass zudem schließlich hier der heikle Punkt lag, der die Unterscheidung von Ausdrucksmusik und Klangausdruck (Schering) oder Ausdrucksmusik und anderer Musik (Adorno) motivierte. Rund 90 Jahre nach Draesekes Mahnruf reagierte Eggebrecht auf den Sachverhalt, den brisanten Punkt, indem er einem „Paradigmenwechsel des Musikbegriffs und damit auch des Musikverstehens“⁹⁵ das Wort redete. Die im Folgenden ausführlich zitierte Passage aus seiner Schrift *Musik verstehen* dürfte ohne weitere Hinweise zur Terminologie des Autors verständlich sein:

Mit der Preisgabe der Tonalität (im weitesten Sinn dieses Wortes) als der bis dahin zentral gültigen Kategorie der präkompositorischen Normensysteme der abendländischen Musik war die innermusikali-

Wortsprache stehen. [...] Die Emanzipation der Musik heute ist gleichbedeutend mit ihrer Emanzipation von der Wortsprache, und sie ist es, die in der Zerstörung des ‚Sinnes‘ wetterleuchtet.“ (Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Gesammelte Schriften 12), Darmstadt 1998, S. 121.)

⁹⁵Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik verstehen*, München-Zürich 1995, S. 210; vgl. auch S. 66 u. 95 f. – Es verwundert sehr, dass im „Register der Begriffe“ (ebd., S. 225–228) das Stichwort „Paradigmenwechsel“ übergangen wurde, obwohl ihm hinsichtlich des Verstehens ‚artifizieller Musik‘ des 20. Jahrhunderts eine zentrale Rolle zukommt.

sche Sinndefinition, sofern sie auf Normensystemen beruht, zurückgedrängt worden. Und damit in eins war das Musikverstehen im engeren Sinn, nämlich als Mitvollzug der Sinndefinition (Mitspielen der Definitionsspiele), in Frage gestellt. Arnold Schönbergs Vision der Emanzipation der Klangfarbe, die als Klangfarbenmelodie oder -musik dem Farbreiz statt dem Tonsein das Primat verleiht, sowie die Fähigkeit insbesondere der Schönberg-Schule, in atonaler Musik – und zwar gerade auf Grund der Befreiung von der Tonalität – abbildliche und gestische Expression von bisher nie gehörter Art und Intensität zu erreichen, schien jenen Paradigmenwechsel des Musikbegriffs und damit auch des Musikverstehens anzuzeigen, bei dem der Formungssinn in neuer Unmittelbarkeit als Expressionsbedeutung erscheint und wahrgenommen wird und das Primat des auf den Formsinn gerichteten Verstehens abgelöst wird vom Primat eines unmittelbaren Umsetzens von Höreindrücken in Bedeutungen. Der – wie wir es nannten – totalen Komposition, die total ist in dem Sinne, daß sie sich von tradierten Materialdefinitionen und präkompositorischen Normen löst und bei jedem Werk das Material bis in dessen tiefste Schichten neu und eigen organisiert, entspricht das befreite Hören, das befreit ist (und sich befreien muß) von den tonal objektivierten Sinndefinitionen und -erwartungen, um empfangsbereit zu sein für das neuartige Bedeuten dieser neuartigen Musik in jedem Augenblick.⁹⁶

Blickt man aus dieser Perspektive noch einmal auf Draesekes Mahnruf „Die Konfusion der Musik“, lässt sich mühelos feststellen, wie schwer es dem Komponisten fiel, sich sachlich, kühl und unerschrocken auf ein Anderswerden von Musik und Musikverstehen einzulassen. Sein Entsetzen über die schwindende Allgegenwärtigkeit traditioneller Musik, den Horror Novitatis, erlaubten ihm dies nicht.

Es ist abschließend nicht nur eine Nebenbemerkung wert, dass der von Draeseke inkriminierte ‚Klangausdruck‘, die ‚andere Musik‘, bald nach 1910 – sowohl im deutschen Sprachraum und darüber hinaus – ‚Neue Musik‘ genannt wurde und bis auf den heutigen Tag so genannt wird, wobei das Beiwort ‚neu‘, ob in Groß- oder Kleinschreibung, freilich nicht im Sinne bloßer Chronologie gemeint ist, sondern für etwas qualitativ Neues steht. So gesehen dürfte der Stellenwert von Draesekes Mahnruf im Kontext des Schrifttums zur Neuen Musik kaum zu bestreiten und neu zu bewerten sein,

⁹⁶Ebd., S. 209 f.

selbst wenn nicht gewiss sein kann, ob damit der ‚Totenstille‘ ein Ende gesetzt sein wird.

LUBA KYVANOVSKA

Romantische Komponisten nationaler Schulen (am Beispiel der galizischen Komponistenschule)

Die Musik Felix Draeseke ist in der Ukraine so gut wie nicht bekannt. Deshalb mag es etwas merkwürdig erscheinen, wenn ich, aus Lemberg kommend, hier in Coburg über Draeseke Musik referiere. In Lemberg aber finden wir eine ganz besondere Situation vor, denn die Stadt gehörte 146 Jahre lang (1772–1918) zum Reich der Habsburger, d. h. zum Einflussbereich der deutschen bzw. österreichischen Musikkultur. In der Stadt Lemberg wurden alle Strömungen der deutschen/österreichischen Musikentwicklung aufmerksam verfolgt und reflektiert, insbesondere die sogenannte ‚neudeutsche Schule‘ fand hier große Resonanz und hatte einen wesentlichen Einfluss auf ortsansässige Komponisten sowohl polnischer als auch ukrainischer Herkunft. Einige eindrucksvolle Beispiele seien hier angeführt: Im Jahre 1847 verbrachte Franz Liszt einen Monat (vom 13. April bis 12. Mai) in Lemberg. Er kam auf Einladung von Johannes Rukgaber, dem Leiter der *Gesellschaft der Musikfreunde* in Lemberg. Bei Liszts Ankunft sangen Mitglieder der Gesellschaft zwei Kantaten zu seiner Begrüßung. Liszt bestritt vier Klavierabende als Solist und beteiligte sich an zwei Kammerkonzerten; ein Orchesterkonzert dirigierte er selbst. In Briefen an Karoline von Sayn-Wittgenstein äußerte er sich sehr positiv über seinen Aufenthalt in der Stadt.¹ Bis heute bewahrt die Sammlung des *Galizischen Musikvereins* ein Manuskript Liszts auf, ein *Reiterlied* für 4-stimmigen Männerchor, das der Komponist persönlich Lemberger Musikern geschenkt hatte.² Das zweite Beispiel zeugt von der Kontinuität dieses Interesses: Am 8. Februar 1880 fand ein großes Konzert von Johannes Brahms (Klavier) und Joseph Joachim (Violine) in Lemberg statt, in welchem neben Werken von Johann Sebastian Bach, Franz Schubert und

¹Д. Колбін, „Виступи Ференца Ліста у Львові“ [Dimitri Kolbin, Die Auftritte Franz Liszts in Lemberg], in: *Musica Galiciana* 3 (1999), S. 189–196. Ursprüngliche Quelle der Information ist die *Gazeta Lwowska* (1847), S. 46–56.

²Siehe dazu: І. Антонюк, Колекції бібліотеки ЛДМА ім. М. В. Лисенка (Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. Музикознавчі студії) [Irena Antoniuk, Die Sammlungen der Bibliothek der Lemberger Lyssenko-Akademie für Musik (Wissenschaftliche Sammlungen der Lemberger Lyssenko-Akademie für Musik 10)], Lemberg 2005, S. 42–49.

Robert Schumann auch Werke von Brahms selbst erklangen.³ Das große Interesse am Werk Richard Wagners dokumentieren namhafte Lemberger Sänger(innen) wie Salomea Kruschelnicka, Modest Menzinsky, Aleksandr Bandrowski, Janina Korolewicz-Waydowa und andere. Im Jahre 1911 wurde in Lemberg *Der Ring des Nibelungen* erstmals in polnischer Sprache (in der Übersetzung von Aleksandr Bandrowski) realisiert;⁴ dies zeigt die Bedeutung neudeutscher Komponisten in der Hauptstadt des Königreichs von Galizien und Lodomerien.

Neben den bedeutenden Vertretern der deutsch-österreichischen Musiktradition waren in Lemberg auch andere, nicht so bekannte Komponisten in den Konzertprogrammen präsent wie Sigismund von Neukomm, Ferdinand Hiller, Johann Nepomuk Hummel, Otto Nikolai, Joseph Joachim Raff, Ferdinand Ries und viele andere. Doch Felix Draeseke ist in der umfangreichen Liste deutscher Komponisten im Lemberger Repertoire nicht zu finden. Es ist schwer zu erklären, warum ein Komponist wie Ferdinand Hiller in Lemberg so populär war und Draeseke nicht. Ich schlage folgende Hypothesen vor: 1) Musikzeitschriften hatten großen Einfluss auf die Verbreitung von Komponisten, wer öfter und häufiger besprochen wurde, hatte bessere Chancen als Draeseke. 2) Die Musik von Draeseke lief den Vorlieben des Lemberger Publikums zuwider, das sich entweder für einen glänzenden brillanten oder lyrisch-expressiven Stil begeisterte, oder auch für folkloristisch geprägte oder sogar radikal innovative Musik. Draesekes Individualstil ist jedoch weder von effektvoller Virtuosität, noch – insbesondere in den späten Werken – von radikalem Neuerertum geprägt, sondern von einer tiefen, hochprofessionellen Ernsthaftigkeit. Hans von Bülow attestierte Draeseke: „Man wird Deiner Musik von sachverständiger Seite stets den gebührenden Respekt entgegenbringen, aber auf besondere Sympathie darfst Du nirgends

³ І. Антонюк, Нотні колекції бібліотеки ЛНМА ім. М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю. Рукопис канд. дис [Irena Antoniuk, Notensammlungen der Bibliothek der Lemberger Lyssenko-Akademie für Musik im Licht der historisch-kulturellen Prozesse des Landes. Die Manuskripte der Dissertationen], Lemberg 2008, S. 124. Ursprüngliche Quelle zum Thema: Rezension, in: *Echo muzyczne. Dwutygodnik literacko-artystyczny*, Bd. 3, Warschau 1880, S. 30.

⁴ О. Паламарчук, Триумфи і розчарування. Музичні вистави львівських театрів початку ХХ ст. (Вісник Львівського університету, Серія Мистецтвознавство 4) [Oksana Palamartschuk, Triumphe und Enttäuschungen. Die Musikaufführungen der Lemberger Theater am Anfang des 20. Jahrhunderts (Mitteilungen der Lemberger Universität, Reihe Kunstwissenschaft 4)], Lemberg 2004, S. 45–62.

rechnen.“⁵ Genau dies erklärt bis zu einem gewissen Grade, warum im Lemberger Kulturmilieu die Musik Draesekes kein größeres Interesse fand. Da dies sogar in seinem Heimatland zutraf, gab es wenig Chancen für eine weitere Popularisierung seiner Musik in anderen Ländern.

Nach diesen allgemeinen Voraussetzungen könnte man grundlegende Fragen nach der nationalen Bedingtheit der Musik stellen und zu beantworten versuchen. Etwa: Inwieweit war das Schicksal von Draesekes Schaffen im historisch-gesellschaftlichen Kontext seiner Epoche durch die objektiven Umstände bedingt, d. h. sind entsprechende Parallelen in anderen nationalen Komponistenschulen zu finden und können sie zu Draesekes Rolle in der deutschsprachigen Kultur in Beziehung gesetzt werden? Oder: Inwieweit beeinflussen unsere künstlerischen, kulturhistorischen gewachsenen Voreingenommenheiten, die sich im kulturellen Kontext und in der persönlichen Sozialisation einer ganz bestimmten Wertehierarchie ausgebildet haben, die unmittelbare Wahrnehmung einzelner Musikwerke?

Ein Weg zur Erhellung der Problematik kann über den Vergleich mit anderen nationalen Komponistenschulen führen. Im vorliegenden Vortrag versuche ich dies am Beispiel der multinationalen galizischen Musikkultur, am Beispiel vergessener Lemberger Komponisten. Eine ähnliche Stellung wie Draeseke in der deutsch/österreichischen Musikkultur nehmen in Galizien Karol Mikuli (1821–1897) und Stanislav Ludkevyc (1879–1979) ein, und zwar auch hinsichtlich ihrer Musik- und Weltanschauung. Mikuli repräsentiert die polnische Musikgemeinde Galiziens, Ludkevyc die ukrainische (ruthenische). In Deutschland sind beide Komponisten wenig bekannt,⁶ deshalb sei ein kurzer Vergleich mit Draesekes Leben und Schaffen erlaubt.

Karol Mikuli, der ältere von beiden, stammte aus der Stadt Czernowitz in der Bukowina (damals Österreich, jetzt Ukraine). Er studierte in Wien Medizin, ging 1844 nach Paris und wurde Klavierschüler von Fryderyk Chopin, später auch sein Assistent; Komposition studierte er bei Napoléon-Henri Reber (1807–1880). Nach der Revolution von 1848 kehrte Mikuli nach Österreich zurück und machte als Konzertpianist eine glänzende Karriere. 1858 ließ er sich in Lemberg nieder und verblieb hier bis zu seinem Lebensende.

⁵Hans von Bülow, Brief vom 18. Oktober 1889 an Felix Draeseke, in: Hans von Bülow, *Briefe und Schriften*, hrsg. von Marie von Bülow, Bd. VII, Leipzig 1907, S. 269.

⁶Über Karol Mikulis Leben gibt es nur wenige Informationen. Er war Schüler Fryderyk Chopins und wurde in den letzten Jahren seines Aufenthaltes in Paris auch dessen Assistent. Später veröffentlichte er die erste Gesamtausgabe der Werke Chopins, welche im Jahr 1879 im Kistner-Verlag erschien.

Mit seiner hervorragenden Ausbildung als einer der wenigen Schüler Chopins und vertraut mit der Pariser Musikszene verfügte er über die höchst gefragte Kenntnis Chopin'scher Klavierinterpretation. Als derart gereifter Musiker übernahm er die künstlerische Leitung des Galizischen Musikvereins (GMV). Hier trat er nicht nur als Pianist und Mitglied kammermusikalischer Ensembles auf, sondern leitete auch die Proben der Chöre und des Symphonischen Orchesters des GMV, obwohl er als Dirigent wenig Erfahrung besaß. Mit seiner vielfältigen und umfangreichen Tätigkeit leistete Mikuli einen unschätzbaren Beitrag zum Aufbau des Lemberger Musiklebens. Als Direktor und Professor arbeitete Mikuli seit 1858 am 1854 gegründeten Lemberger Konservatorium und unterrichtete dort in den folgenden 28 Jahren sehr erfolgreich die Fächer Klavier (Meisterklassen und höhere Kurse, hier hatte er die meisten Schüler), Harmonielehre (Meisterklasse und höhere Kurse), Formenlehre, Kontrapunkt und Komposition (Satztechnik), Musiktheorie, Rhythmustheorie und Musikpädagogik (der sogenannte ‚Lehrkurs‘). Mikuli bildete insgesamt über 500 Studierende aus, von denen einige eine internationale Karriere gemacht haben, wie z. B. Moriz Rosenthal und Raoul Koczalski. Zu seinen Schülern zählten weitere weltberühmte Pianisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, außerdem der Komponist Mietschyslaw Soltys und viele andere.

Mikulis kompositorisches Schaffen besteht in erster Linie aus Klavierwerken, in denen er den Stil seines genialen Lehrers weiterentwickelte und auch Volksweisen, vorzugsweise rumänische, künstlerisch verarbeitete. Weiter schuf er Sololieder, meistens zu Worten bekannter deutscher Dichter: Johann Wolfgang von Goethe (*Wanderers Nachtlied* op. 27 und *Rastlose Liebe* op. 17), Heinrich Heine (*Der Fichtenbaum* op. 16 und *Ich wollt' meine Schmerzen ergössen sich* op. 27), Hoffmann von Fallersleben (*Zur Freude will sich nicht gestalten, Eine Blum' ist mir entsprungen, Mir ist so ernst und feyerlich* op. 17, *Das Veilchen, Du bist mein Frühling* op. 27), Emanuel Geibel (*Die Wasserrose* op. 17), Joseph von Eichendorff (*Mondnacht* op. 16), Ludwig Uhland (*O Tannenbaum* op. 16), Joseph Christian von Zedlitz (*Abschied* op. 16, *Sehnsucht, Barcarole* op. 27), Oskar von Redwitz (*Es muss was wunderbares sein* op. 27), Friedrich von Matthisson (*Elfenreigen* op. 16) und andere.

Ähnlich wie Draeseke in späteren Jahren schrieb Mikuli seine Werke mit dem Blick auf ein bestimmtes Auditorium, er studierte sorgfältig die professionellen Grundlagen der Kompositionstechnik und orientierte sich an

den klassischen Mustern. Nicht zufällig verfasste er auch zwei theoretische Schriften: *Der Kanon* und *Der Kontrapunkt*.⁷

Der jüngere der beiden zum Vergleich herangezogenen galizischen Komponisten und Theoretiker der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, arbeitete auch als Musikwissenschaftler, Pädagoge, Folklorist und Dirigent. Er studierte in den Jahren 1906–1908 an der Universität Wien und wurde von Guido Adler mit einer Arbeit zu dem Thema *Zwei Beiträge zur Entwicklung der Tonmalerei* promoviert. Parallel dazu studierte er privat bei Alexander von Zemlinsky Komposition und Instrumentation und besuchte von ihm organisierte Dirigierkurse. Mit Zemlinsky verband Ludkevyc̣ von Anfang an eine enge Freundschaft und er erinnerte sich immer sehr herzlich an ihn. 1908 besuchte Ludkevyc̣ in Leipzig Vorlesungen von Hugo Riemann. 1910 zurück in Lemberg leitete er die Lyssenko-Hochschule für Musik und unterrichtete dort auch, bis er 1914 in die österreichische Armee eingezogen wurde, wo er bis 1919 kämpfte und in russische Gefangenschaft geriet. Von 1921 bis 1939 unterrichtete Ludkevyc̣ wieder an der Lyssenko-Hochschule für Musik und führte in ihren Filialen in anderen Städten Galiziens Inspektionen durch; von 1936 bis 1939 amtierte er als Vorsitzender der musikwissenschaftlichen Kommission des *Sojuz ukraïns'kych profesijnych muzyk (SUPROM. Verband der ukrainischen professionellen Musiker)*. 1939 wurde Ludkevyc̣ auf den Lehrstuhl für Musiktheorie am Lemberger Lyssenko-Staatskonservatorium berufen, mit Unterbrechungen nahm er diese Position bis 1972 ein. Parallel dazu arbeitete er von 1939 bis 1951 als Mitglied des staatlichen ethnographischen Museums. Zahlreiche staatliche Auszeichnungen wurden ihm verliehen, u. a. der Nationale Schewčenko-Preis (1964) und die Ernennung zum Volkskünstler der Ukraine (1954).⁸

Gerne hat Ludkevyc̣ erzählt, wie Zemlinsky ihn zu einer Modernisierung seiner Kompositionstechnik im Geiste Schönbers zu bewegen versucht hat. Zusammen besuchten sie Konzerte mit Werken von Schönberg und ande-

⁷Information nach: Mircea Bejinariu, *Carol Miculi. Viața și activitatea* [Karol Mikuli. Leben und Wirken], Cluj 1998, und Leszek Mazepa, „Karol Mikuli, der künstlerische Direktor des Galizischen Musikvereins in Lemberg 1858–1887“, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft* 5 (1999), S. 3–16.

⁸Зеновія Штундер, Станіслав Людкевич. Життя і творчість, Перша частина (1879–1939) [Zenovia Štunder, Stanislav Ludkevyc̣. Leben und Schaffen, Erster Teil (1879–1939)], Lemberg 2005.

ren Vertretern der Wiener Schule. Als Ludkevyc̄ aufhörte, diese Konzerte regelmäßig zu besuchen, kritisierte Zemlinsky ihn dafür heftig. Bei der Uraufführung von Schönbergs Streichquartett d-Moll op. 7 am 5. Februar 1907 im Bösendorfer-Saal zu Wien machte Zemlinsky Ludkevyc̄ mit dem Komponisten persönlich bekannt.⁹ Diese Bekanntschaft fand jedoch keine weitere Fortsetzung, obwohl Ludkevyc̄ auch später noch einige Werke von Schönberg in Wien und Prag gehört hat. Bis zum Lebensende blieb er ein überzeugter Wagnerianer und orientierte sich in seinen Kompositionen auf die Grundlage ukrainischer Folklore und – besonders in Orchestrierung und Harmonik – an Wagner'scher Stilistik. Darum wurde Ludkevyc̄ bereits zu Lebzeiten und dann besonders nach seinem Tode als sehr konservativ eingeschätzt. Immerhin ist zu bedenken, dass Ludkevyc̄ über die Mitte des 20. Jahrhunderts hinaus kompositorisch tätig blieb. Sein schöpferisches Erbe ist nicht besonders umfangreich, es enthält in erster Linie monumentale Chor- und Orchesterwerke, Kantaten wie die bekannte *Kaukasus*-Kantate zu den Worten von Taras Schewtschenko, dazu elf symphonische Dichtungen, Konzerte etc. Außerdem schrieb er Sololieder, teilweise zu selbst gedichteten deutschen Texten, Klavierminiaturen, Bearbeitungen von Volksliedern etc.

Mikuli und Ludkevyc̄ standen Draeseke recht nahe, zeitlich, weltanschaulich und in der Ausrichtung auf romantische Musik. Auch die kompositorische Vielfalt, die Breite der von ihnen gepflegten musikalischen Gattungen ist allen dreien gemeinsam, ebenso die Ausrichtung auf ein ganz konkretes soziales Umfeld. Im Sinne eines musikalischen Realismus waren sie viel stärker der Wirklichkeit verbunden als Komponisten romantischer Musikanschauung mit ihren ‚außerirdischen‘ Ideen, die vor allen Dingen auf die nächsten Generationen, auf die Ewigkeit zielten. Keiner von ihnen hätte wie Chopin von sich selbst sagen können: „Der merkwürdigste von allen Menschen ist das Genie: Es läuft so weit in die Zukunft voraus, daß es die Menschen aus den Augen verlieren, es bleibt völlig ungewiss, welche Generation es wird begreifen können.“¹⁰ Komponisten wie Draeseke, Mikuli und Ludkevyc̄ könnte man demgegenüber als ‚Kulturträger‘ bezeichnen, Persönlichkeiten, die ein Fundament nationaler Musikkultur und Ausbildung schaffen und weitergehende schöpferische Ansprüche dem höheren Interesse einer ‚Aufklärung

⁹Ebd., S. 192 f.

¹⁰ „Najdziwniejszym z ludzi jest geniusz: ten tak daleko w przyszłość wybiega, że ginie z oczu ludzi z nim żyjących, a nie wiadomo, które pokolenie pojąć go zdoła.“ Zit. nach *Aforyzmy i sentencje autorstwa Fryderyka Chopina*, <<http://maksymy-aforyzmy.ovh.org/chopin.html>>, 11.6.2012.

der Gesellschaft‘ unterordnen. Nicht zufällig sind sie meistens vielseitig als Komponisten, Pädagogen, Dirigenten, Interpreten, Kritiker, Schriftsteller, Theoretiker, Organisatoren, Folkloristen usw. aktiv und gehen allen diesen mannigfaltigen Aufgaben mit gleichem aufopferungsvollem Eifer nach. Ihre Rolle in der Geschichte nicht nur der nationalen, sondern der europäischen Kultur insgesamt sollte man stets im Zusammenhang all dieser Leistungen betrachten und zu schätzen wissen.

Auch hinsichtlich ihrer kompositorischen Stilistik sind gemeinsame Eigenschaften erkennbar: Alle drei Komponisten fußten auf den festen formalen Grundlagen der Wiener Klassiker und pflegten besondere nationale kulturhistorische Traditionen.¹¹ Dabei besaß jeder einzelne – wenigstens während einer gewissen Zeitspanne seiner schöpferischen Laufbahn – ein spezielles Vorbild, ein romantisches ‚Idol‘: Draeseke und Ludkeyvč schlossen an Richard Wagner an, Mikuli an Fryderyk Chopin. In den musikschriftstellerischen Aktivitäten lassen sich die professionelle Einstellung und das Sendungsbewusstsein aufklärerischer Bildungsarbeit deutlich erkennen. Draeseke beispielsweise schreibt in „Die Konfusion in der Musik“, veröffentlicht am 4. Oktober 1906 in der *Neuen Musikzeitung*:

Angesichts der sehr traurigen Zustände, in denen sich die heutige Musik befindet, sind wir wohl berechtigt, von Konfusion zu reden. Denn die Unklarheit und Verwirrung ist so hoch gestiegen, daß auch viele Künstler sich nicht mehr in ihr zurechtfinden. Schauten frühere Zeiten erbitterte Kämpfe, die von feindlich gegenüberstehenden Parteien ausgefochten wurden, so erschreckt unsere Epoche durch einen erbarungslosen Kampf aller gegen alle, ohne daß man den künstlerischen Grund dieses Kampfes zu entdecken vermöchte!¹²

Ganz ähnlich und noch schärfer äußerte sich Ludkeyvč:

Die Krise hat die ganze künstlerische und musikalische Kultur und das Schaffen Europas geprägt, welches sich nach jahrhundertelangem Fortschritt heute erschöpft und seine Richtung verloren hat, in den letzten 20 bis 30 Jahren in Dämmerung und Chaos verschiedener widersprüchlicher Richtungen umherirrte und sich bemühte, mit Hil-

¹¹Eine gewisse Ausnahme bildet hierbei das Schaffen von Mikuli, welcher eine national gemischte Herkunft besaß: Von armenisch-rumänischer Abstammung, wurde er in einer polnischen Umgebung als Musiker ausgebildet und positionierte sich auch als polnischer Komponist – nicht zuletzt weil er seinen Lehrer Fryderyk Chopin vergötterte.

¹²Felix Draeseke, „Die Konfusion in der Musik. Ein Mahnruf“, in: *Neue Musik-Zeitung* 28 (1906), Heft 1, S. 1–7, hier S. 1.

fe verschiedener sensationeller formaler Innovationen seine Übersättigung und Armseligkeit zu verhüllen. Verschiedene widersprüchliche Parolen wurden dann und wann von den Propagandisten der ‚neuen‘ Musik hervorgeholt, sind aber nach einem Moment großen Lärms wieder verschwunden. Schönbergs Atonalität, die Polytonalität der Impressionisten, die lineare Polyphonie, das vierteltönige System von Busoni und Haba, der exotische Barbarismus der Jazzbands – alle diese [Innovationen] wurden seinerzeit in der neuen Musik als Offenbarung, als Wiedergeburt der Musikkultur angekündigt und gepriesen, die wenige Jahre später endgültig bankrott ging; heute sind sie in Deutschland, wo früher die Heimat dieser Parolen war, vertrieben und verdammt.¹³

Dies schrieb Ludkeyvč 1934 in seinem Artikel „Das Problem der modernen Musikkultur in der Westukraine“, also fast 30 Jahre nach Draeseke, aber in ganz ähnlichem Geist.

Mikuli äußerte sich seinerzeit nicht so radikal, die professionellen Bestrebungen seiner pädagogischen Tätigkeit und Interpretationspraxis zielten aber in dieselbe Richtung. Es ist nicht zu übersehen, dass in seinen Werken jede kompositorische Innovation sehr durchdacht und vorsichtig eingesetzt wurde, weil auch für ihn die klassischen Grundlagen immer als wichtigste Voraussetzung professionellen Schaffens galten. Darauf baute sein professionelles Bildungsprogramm für einen möglichst weiten Kreis von Hörern akademischer Musik auf. Doch dieses Ziel, das seine ganze Tätigkeit bestimmte, scheint gleichzeitig die größte Stärke und die größte Schwäche seines Erbes zu sein. Als Musik für eine bestimmte Zeit und ihren nationalen und gesellschaftlichen Umkreis geschrieben, musste sie im Unterschied zu der Musik, die von Originalgenies für die Ewigkeit bestimmt war, natürlicherweise nach der entsprechenden Periode museumsreif erscheinen als Exponat eines ausgeschöpften Kunstpotentials. Tatsächlich geschah genau dies in einem gewissen Maße mit den erwähnten Komponisten, allerdings aus unterschiedlichen Gründen. Für Draeseke sind sie den deutschen Musikwissenschaftlern bekannt. Die Musik von Mikuli fiel einer gewissen Überwältigung des Chopin'schen Epigontums in ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zum Opfer. Ludkeyvč war im Vergleich dazu glücklicher, er lebte 100 Jahre lang

¹³Станіслав Людкевич, Проблема сучасної музичної культури в Західній Україні. Дослідження, статті, рецензії, виступи [Stanislav Ludkeyvč, Das Problem der modernen Musikkultur in der Westukraine. Forschungen, Artikel, Rezensionen, Vorträge], Bd. 1, Lemberg 1999, S. 392.

und erlebte noch die Postmoderne. In seinem Umfeld wurde er als ‚lebende Legende‘ geschätzt, seine Werke aber wurden nur in begrenztem regionalem Milieu aufgeführt und gepflegt.

Die naheliegende Vermutung, das Schaffen dieser sogenannten ‚zweitrangigen Komponisten‘ sei bald nach ihrem Tod aus den Konzertprogrammen verschwunden und habe nach langen Jahren der Vergessenheit nie mehr in die lebendige Konzertpraxis zurückgefunden, erweist sich dennoch als falsch. In den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts in Lemberg und etwas später, nach 1991 mit Entstehung des unabhängigen Staats in der ganzen Ukraine begann die Wiedergeburt der scheinbar verlorenen Schätze und eine neue Würdigung des nationalen Kulturerbes. Plötzlich erweckte das Schaffen weniger bekannter Komponisten großes Interesse in breiteren Kreisen des Publikums und galt als wertvolle Kunst, unserer Zeit ganz entsprechend. Wie in Deutschland nach der Gründung der *Internationalen Draeseke-Gesellschaft* und ihren historischen Arbeiten und der Neuedition von Werken Draesekes eine Zunahme an Aufführungen festzustellen ist, so wurden in Lemberg die Werke von Karol Mikuli in den letzten Jahrzehnten häufiger aufgeführt, es wurde ein Fernsehfilm produziert und mehrere seinem Schaffen gewidmete Aufsätze veröffentlicht. Auch die Musik von Ludkevych taucht in der letzten Zeit regelmäßig in den Konzertprogrammen auf, umfangreiche Forschungen beschäftigen sich mit seinem Schaffen. Darüber hinaus werden auch Werke anderer unbekannter und vergessener Komponisten in speziellen Konzertprogrammen mit ansprechender Information verbreitet, es werden CDs produziert und auf diese Weise ihre Rolle nicht nur in der nationalen bzw. regionalen Kultur, sondern auch im europäischen Kulturpanorama thematisiert.

Eine andere offene Frage betrifft die gegenwärtige Wahrnehmung von Draeseke in einem Milieu, in dem der Name des Komponisten absolut unbekannt ist. Dafür habe ich ein eigenes Experiment angestellt: Mit Studierenden der Lemberger *Lyssenko-Akademie für Musik* und Absolventen einer regionalen Musiklehranstalt in Ternopil¹⁴ habe ich folgende, den Probanden völlig unbekannte Werke Draesekes ohne irgendeine vorherige Information über den Komponisten und seine Epoche angehört:

1. Romanze F-Dur für Horn und Piano op. 32 (Thomas Crome – Horn, Wolfgang Müller-Steinbach – Klavier),

¹⁴ *Musiklyzeum Salomea Kruschelnitska* in der Stadt Ternopil, 100 km von Lemberg entfernt.

2. *Hold Gedenken*, Nr. 1 aus dem Klavierzyklus *Fata Morgana* op. 13 (Wolfgang Müller-Steinbach),
3. *Linde Sehnsucht*, Nr. 2 aus demselben Zyklus,
4. *Das verlassene Mägdlein*, Lied nach Worten von Eduard Mörike, op. 2, Nr. 11 (Ingrid Würtz – Sopran, Wolfgang Müller-Steinbach – Klavier) und
5. die symphonische Dichtung *Die Heldentat* (Подвиг)¹⁵ von Stanislaw Ludkevyc̆.

Auf Grund ihres ersten unmittelbaren Eindrucks sollten die Rezipienten ihre Einschätzung der für sie ganz neuen Musik zu Papier bringen, die vermutliche Zeit/Epoche der Entstehung und Parallelen zu ihnen bekannten Komponisten angeben, eine subjektive Wertehierarchie erstellen und für sie erkennbare kompositorische Eigenheiten und die bei ihnen dadurch ausgelösten Emotionen nach jedem Werk beschreiben. Das Werk von Ludkevyc̆, ähnlich wie Draeseke ein überzeugter Wagnerianer, aber 30 Jahre jünger und Lemberger Komponist, was natürlich nicht angekündigt wurde, stellte ein kleines, ‚hinterlistiges‘ Detail des Versuchs dar, um zu prüfen, wie tief ein einheimischer Komponist im Unterschied zum auswärtigen Draeseke in der Mentalität junger Ukrainer verwurzelt ist und wie seine nationalen Eigenschaften erkannt und emotional bewertet werden. Die Ergebnisse des Experiments geben Anlass zum Nachdenken.

An der Lemberger Lyssenko-Akademie für Musik nahmen 73 Personen (Studierende des zweiten Studienjahrs, alle Fächer) am Experiment teil. Für jedes einzelne Werk wurden folgende fünf Fragen gestellt:

¹⁵Kurz zur Geschichte dieses Werkes: Im Jahr 1956, also im Alter von 77 Jahren, musste Ludkevyc̆, wie jeder sowjetische Komponist, ein neues Werk zur Sitzung des Komponistenverbandes vorbereiten. Üblicherweise hatte er dazu frühere Werke in neuer Bearbeitung eingereicht und sich so der Aufgabe entledigt. Diesmal brachte er sein Frühwerk *Danse macabre* mit, vermutlich noch während seiner Studienjahre bei Zemlinsky geschrieben, was wegen seines fremden ideologischen Programms als sehr problematisch betrachtet wurde. Dann schlug ein anderer Komponist, Anatol Kos-Anatolski, Jurist von Beruf, eine Lösung vor: „Wenn der Komponist in so hohem Alter so ein gutes Werk schreibt, ist es nicht eine Heldentat? Wir können diese symphonische Dichtung ‚Die Heldentat‘ nennen.“ Von dieser Zeit an erschien das Werk unter diesem Titel, obwohl es schon unter dem richtigen Programmtitel allgemein bekannt war. Doch gehört es zu den selten aufgeführten und eher vergessenen Werken des galizischen Musikerbes und ist heute somit genauso unbekannt wie die Werke Draesekes.

1. Mit welcher historischen Epoche assoziieren Sie dieses Werk?
2. Welchem Ihnen bekannten Komponisten ist es ähnlich?
3. Welche Note geben Sie diesem Werk in einer Bewertungsskala von 1 bis 10?
4. Entspricht dieses Werk dem gegenwärtigen Repertoire?
5. Welche Gestalt bzw. welchen Inhalt erkennen Sie in diesem Werk?

Die Ergebnisse des Experiments sehen folgendermaßen aus:

1. Romanze F-Dur: 70 von 73 Studenten errieten in ihm den romantischen Stil, einige Rezipienten konkretisierten in als frühromantisch (15) bzw. spätrromantisch (20). Als ihnen bekannte kompositorische Prototypen wurden genannt: P. Čajkovskij (15), F. Schubert (12), J. Brahms (7), S. Rachmaninow (7), F. Mendelssohn (5), C. M. von Weber (2), C. Saint-Saëns (2), E. Grieg (2), M. Lyssenko (2), R. Glier (1), F. Liszt (1), A. Rubinstein (1), R. Schumann (1). Andere beantworteten diese Frage nicht. Die Bewertungsskala enthält folgende Werte: 10 (14), 9 (18), 8 (17), 7 (15), 6 (8), 5 (2).

Im Großen und Ganzen fallen die Noten sehr hoch aus, am häufigsten liegen sie zwischen 7 und 10. Nur drei Personen haben das Werk für das gegenwärtige Repertoire nicht empfohlen. Zurückhaltender waren die Probanden hinsichtlich der Charakteristik und des Inhalts der Musik, mehrere verweigerten die Antwort, andere bestimmten sie als ‚lyrisch‘, ‚träumerisch‘ und ‚mit schöner Melodik‘.

2./3. Beide Klavierwerke aus dem Klavierzyklus *Fata Morgana* op. 13 wurden weniger akzeptiert, auch ihr Stil wurde etwas anders beschrieben. Nicht weniger als 20 Probanden wollten in den Klavierstücken Draesekes, die doch aus der frühen, ‚radikalen‘ Periode Draesekes stammen, impressionistische und moderne Tendenzen erkannt haben. 18 andere zählten sie zur Spätromantik. Als mögliche Komponisten wurden genannt: C. Debussy (9), J. Brahms (9), R. Schumann (9), F. Chopin (8), P. Čajkovskij (6), W. Kossenko (6),¹⁶ F. Liszt (4), S. Rachmaninow (4), D. Šostakovič (3), A. Skrjabin

¹⁶Wiktor Kossenko (1895–1937) war ein ukrainischer Komponist und Pianist, Vertreter des postromantischen Modernismus und ein ‚Skrjabinist‘.

(3), R. Wagner (2), F. Schubert (2), L. Revuc'kyj (2),¹⁷ W. Barvins'kyj (1),¹⁸ ‚nach Schumann‘ (1), auch L. van Beethoven (‚spätes Werk‘), M. Musorgskij (1), F. Poulenc (1), A. Schönberg (1), ‚zweifello 20. Jahrhundert‘ (1), ‚gegenwärtige Musik, stilisiert als romantische‘ (1). Mehrere Rezipienten bezweifelten ihre Eignung für heutige Hörer: 18 Personen empfahlen sie nicht für das Repertoire. Dementsprechend enthält die Bewertungsskala folgende Werte: 10 (7), 9 (14), 8 (14), 7 (16), 6 (7), 5 (6), 4 (7), 3 (3), 2 (1), 1 (2).

Die inhaltliche Charakteristik fiel sehr knapp und allgemein aus, z. B. ‚Erinnerungen‘, ‚Unsicherheit‘, manchmal gar ‚Tragödie‘ usw.

4. Das Lied *Das verlassene Mägdlein* erhielt größere Anerkennung. Die stilistische Charakteristik war allerdings ziemlich bunt und schwankte zwischen Barock und dem Expressionismus des 20. Jahrhunderts, auch Klassik (Gluck) wurde genannt. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Mehrheit der Studierenden als Fremdsprache Englisch beherrscht, der deutsche Text ihnen unverständlich war, allerdings die Provenienz des Liedes offenbarte. Deswegen favorisierten die meisten Studierenden deutsche Komponisten als ähnliche Schöpfer: R. Wagner (8), J. Brahms (5), R. Schumann (5), F. Schubert (4), G. Mahler (3), Richard Strauss (2), C. M. von Weber (2), E. Grieg (2), A. Schönberg (2), Chr. W. Gluck (1), A. Berg (1), A. Dvořák (1), C. Debussy (1) und – ganz unerwartet – Musorgskij (1). Der größte Teil der Probanden nannte keinen konkreten Prototyp, sondern beschränkte sich auf allgemeine Hinweise wie ‚deutsche Romantik‘, ‚deutscher Expressionismus‘ etc.

Die Beurteilung gegenwärtiger Zweckmäßigkeit fiel höher aus als bei den Klavierstücken, niedriger als bei dem Hornstück. Oft trifft man Angaben wie ‚im Konzertrepertoire – kaum, doch mit didaktischen Zielen – sehr gerne‘. Im Allgemeinen sprachen sich 51 Rezipienten für das Werk aus, 18 absolut dagegen, 4 enthielten sich der Entscheidung. Die Bewertungsskala: 10 (12), 9 (12), 8 (10), 7 (15), 6 (11), 5 (7), 4 (4), 3 (2).

Zum Inhalt äußerte sich die Mehrheit ziemlich klar: ‚persönliche Tragödie‘, ‚die Liebeskrise‘ oder einfach: ‚sie hatte kein Glück‘, ‚dramatische Erlebnisse‘ usw.

5. Das ukrainische Werk, die symphonische Dichtung *Die Heldentat* von Ludkevyc'č identifizierte fast niemand als ukrainische Nationalmusik. Draese-

¹⁷Lewko Revuc'kyj (1889–1974) war ein ukrainischer Komponist, studierte bei M. Lysenko, seine frühen Klavierwerke sind von A. Skrjabin beeinflusst.

¹⁸Wassyl Barvins'kyj (1888–1963) war ein ukrainisch-galizischer Komponist und Pianist, Absolvent des Prager Konservatoriums (bei V. Novak) und Postromantiker.

kes Klavierwerke wurden viel stärker als ‚heimisch‘ wahrgenommen. Aber als effektvolles Orchesterwerk gefiel den Probanden die symphonische Dichtung gut. Neben der Kategorisierung als ‚Filmmusik‘ (2) schienen folgende Komponisten in Frage zu kommen: P. Čajkovskij (16), E. Grieg (8), R. Strauss (5), H. Berlioz (4), R. Wagner (4), J. Brahms (3), G. Mahler (3), allgemein ‚russischer Komponist‘ (2), F. Mendelssohn (2), G. Gershwin (2), A. Ladow (2), M. Musorgskij (2), F. Liszt (2), C. Franck (2), C. Saent-Saëns (1), M. Skoryk (1),¹⁹ S. Rachmaninov (1), A. Chačaturjan (1), G. Bizet (1), A. Glazunov (1). Es gibt mithin keine nationalen Assoziationen, vielmehr eine klare Zuordnung zur Romantik, manchmal auch zur Musik des 20. Jahrhunderts in einer stärker traditionellen Richtung. Nur zwei Personen lehnten das Werk für das gegenwärtige Konzertrepertoire ab, alle anderen begeisterten sich dafür. Dies zeigt die Bewertungsskala: 10 (39), 9 (24), 8 (9), 7 (0), 6 (1), 5 (1). Fast alle vermuteten hinter der Musik ein Programm mit mystischen, phantastischen und märchenhaften Gestalten.

Das Ergebnis des Experiments an der Lehranstalt in Ternopil sei nur ganz kurz zusammengefasst: Die Musik wurde vom Auditorium als sehr ansprechend empfunden, sie habe in der Musikkultur eine gute Perspektive.

Die gegenwärtige Situation in der Ukraine, speziell im Gebiet von Lemberg, zeigt große Verschiebungen in der Bewertung von Kunst. Die Wertehierarchie der Kunst, wie sie in den vergangenen Jahrzehnten das kollektive Bewusstsein beherrschte, befindet sich im Umbruch, sie wird wesentlich umgestaltet. Die Einordnung jedes Komponisten der Vergangenheit in eine feste Rangfolge, wie sie in sowjetischen Zeiten üblich war, ist längst nicht mehr gültig. Ein neues Bild der Musikgeschichte befindet sich aus der Reflexion historischer Epochen heraus in der Entstehung.

¹⁹Miroslav Skoryk (geb. 1938) war ein ukrainischer Komponist, Schüler von Ludkevych und anerkannter Symphoniker.