

Ulrich Tadday

Felix Draeseke: Das Leben (k)ein Traum

Am Mittwoch, den 17. Mai 1865 ließ sich »Richard Wagner im Kreise seiner Freunde und Anhänger« im Atelier des Photographen Joseph Albert in München ablichten (vgl. Abbildung auf Seite 276).¹ Unter den fünfzehn Männern, die anlässlich der Uraufführung von *Tristan und Isolde* zum Phototermin erschienen waren, befand sich auch Felix Draeseke. Er war wie Richard Pohl, Hans von Bülow und Alexander Ritter »einer von den Versprengten der Weimarer Schule«.² Im Vergleich zum älteren, klein und schwächling wirkenden Wagner war der junge Draeseke eine äußerlich beeindruckende Erscheinung, ein »ernster, dunkelgebarteter großer Mann«³ mit vollem Haar⁴ und markantem Profil. Dass Draeseke, wie Franz Liszt 1859 an Wagner aus Weimar schrieb, »in unserem ganz kleinen Kreis von Vertrauten [...] »der Recke« genannt« wurde,⁵ wundert nicht.

Als Draeseke Anfang Mai 1865 von Lausanne, seinem neuen Wohnort, nach München reiste, um die Uraufführung von *Tristan und Isolde* zu besuchen, lag die erste Begegnung mit Wagner bzw. mit Wagners Werken schon etliche Jahre zurück. 1852 hatte Draeseke die Pfingstferien bei seiner Tante Emma in Weimar verbracht, auch um vor Ort eine Oper Wagners zu hören. Anstatt des *Tannhäuser* erlebte er unter der Leitung von Liszt eine Aufführung von Wagners *Lohengrin* »und erhielt damit einen Eindruck, der für mein Leben entscheidend werden sollte.«⁶ Nicht von ungefähr ist in der Draeseke-Literatur seit Erich Roeder vom »Weimarer Pfingsterlebnis« die Rede,⁷ ein religiös überhöhter Begriff eines Grenzen überschreitenden ästhetischen Verstehens, der eher nachdenklich stimmen sollte, weil Draeseke erst wenige Wochen zuvor sein Studium am Leipziger Konservatorium aufgenommen hatte, in dem ein ganz anderer Geist wehte, nicht der Wagners. Für einen angehenden, erst sechzehn Jahre alten Komponisten war diese Konstellation keine günstige, wie Draeseke später selbst in seiner *Autobiographischen Skizze* von 1886 feststellen sollte: »Auf dem Konservatorium galt ich während meiner ganzen Lernzeit für einen Wagnerianer, was mir sowohl bei Rietz als insbesondere bei Direktor Schleinitz hinderlich werden sollte. Obwohl zu den hervorragenden Kompositionstalente gezählt, wurde ich gelegentlich der öffentlichen Prüfungsaufführungen übergangen, und dies machte es mir leichter, den bereits gefassten Entschluß, mich der Weimarer Schule

1 Gunther Braam: *Richard Wagner in der zeitgenössischen Fotografie*, Regensburg 2015, S. 65–83.

2 Brief von Peter Cornelius an Reinhold Köhler (26./27. Dezember 1869), in: Peter Cornelius: *Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern und Gelegenheitsgedichten*, 2 Bde., hg. Carl Maria Cornelius, Bd. 2, Leipzig 1905, S. 580.

3 Oskar Gluth: *Der verhexte Spitzweg. Ein heiterer Münchener Roman*, Leipzig 1928, S. 311.

4 Peter Cornelius nennt ihn »den ewig haarbuschigen Dräseke«, Brief von Peter Cornelius an Hans von Bronsart (16. Juni 1874), in: Cornelius, *Ausgewählte Briefe* (wie Anm. 2), S. 745.

5 Brief von Franz Liszt an Richard Wagner (22. August 1859), in: *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, 2 Bde., Bd. 1: *Vom Jahre 1841 bis 1853*, Leipzig 1900, S. 258, zit. nach Martella Gutiérrez-Denhoff: *Felix Draeseke und Franz Liszt. Biographie einer Beziehung*, in: *Draeseke und Liszt, Draesekes Liedschaffen, Tagungen 1987 und 1988 in Coburg* (= Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, Schriften 2), hg. von Helga Lühning und Helmut Loos, Bad Honnef 1988, S. 11.

6 Felix Draeseke: *Autobiographische Skizze*, in: *Neue Musik-Zeitung* 7 (1886), Nr. 11, S. 130.

7 Erich Roeder: *Felix Draeseke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Musikers. Umfassende Darstellung seines Entwicklungsganges unter Berücksichtigung der Familiengeschichte, des Schaffens und des zeitgenössischen Musiklebens*, 2 Bde., hier Bd. 1, Dresden 1932, S. 49.

Helmut Loos

Felix Draeseke als Musikschriftsteller

Weihnachten 1851 entschloss sich Felix Draeseke allen familiären Vorbehalten zum Trotz, den Musikerberuf zu ergreifen, am 16. April 1852 trat er als Student in das Leipziger Konservatorium ein. Zu Pfingsten (30. Mai 1852) besuchte er seine Tante Emma Draeseke in Weimar und erlebte dort eine Aufführung von Richard Wagners *Lohengrin* unter der Leitung von Franz Liszt. Einem Erweckungserlebnis gleich war er für die Neudeutsche Schule gewonnen und erlebte den Unterricht in Leipzig als Enttäuschung, wie seinem Abgangszeugnis von Ostern 1855 deutlich zu entnehmen ist.¹ Lediglich Franz Brendel, der Dozent für Musikgeschichte, gab ihm eine gute Beurteilung, er war es auch, der Draeseke zu musikschriftstellerischer Arbeit heranzog. 1844 hatte Brendel von Robert Schumann die Redaktion der *Neuen Zeitschrift für Musik* übernommen und sie zu einem Tendenzblatt für die Werke Wagners und Liszts gestaltet. Seinen treuen Schüler gewann er nach abgeschlossenem Studium als Mitstreiter, Draeseke verfasste für die *Neue Zeitschrift für Musik* »Correspondenzen«, Briefe und Berichte, größere Aufsätze vor allem für die *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft. Unter Mitwirkung von Schriftstellern und Künstlern herausgegeben von Dr. Franz Brendel*.² Damit profilierte sich Draeseke als durchaus wortgewaltiger Vorkämpfer der Neudeutschen Schule, er galt nun nicht nur als radikaler Komponist, sondern auch als ihr

kompromissloser Vertreter. Nach Liszts Abschied 1861 aus Weimar, als Draeseke sich nochmals diesbezüglich exponierte, schrieb er noch zwei apologetische Korrespondenzen aus Löwenberg (Schlesien), wo Fürst Friedrich Wilhelm Constantin von Hohenzollern-Hechingen mit dem Kapellmeister Max Seifriz den Neudeutschen eine außergewöhnlich intensiver Pflege zukommen ließ,³ dann sachlichere Berichte vom Genfer See, wo sein Leipziger Mitschüler Friedrich Rehberg⁴ Joseph Haydns *Schöpfung* zur Aufführung gebracht hatte,⁵ und über das »ideale Kunststreben« in Lausanne, mit dem er seinem selbstgewählten Schweizer Verbannungsort ein gutes Zeugnis ausstellte.⁶ Danach trat eine Pause von gut zehn Jahren ein, in denen Draeseke keine Schriften mehr veröffentlicht hat.

I – Autobiographisches

Das Schweizer Exil diente Draeseke zur Selbstbesinnung. Seine Publikationstätigkeit nahm er 1876 vor allem mit musikhistorischen und musiktheoretischen Themen wieder auf. Bereits in einem großen Beitrag über Peter Cornelius, seinen vertrauten Freund aus Weimarer Tagen, nahm er eine eigene Neupositionierung vor, die eine radikale Kehrwende bedeutete: »Mit den Jahren hatte ich mich, unsympathisch berührt von manchen Willkürlichkeiten, die ihrer Zeit für Genialitäten galten, und erschreckt über das sich immer rücksichtloser entfaltende declamatorische Prinzip in der Gesangsmusik, welches die abgeschlossene Form zu beseitigen drohte, mehr und mehr nach

1 Martella Gutiérrez-Denhoff: *Felix Draeseke. Chronik seines Lebens* (= Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft 3), Bonn 1989, S. 26f. Nur mit Vorbehalten zu verwenden ist die Biographie des überzeugten Nationalsozialisten Erich Roeder: *Felix Draeseke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters*, 2 Bde, Dresden 1932 und Berlin 1937.

2 Martella Gutiérrez-Denhoff und Helmut Loos (Hgg.): *Felix Draeseke. Schriften 1855–1861* (= Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft 1), Bad Honnef 1987. Zu ergänzen: Felix Draeseke, Königliches Hoftheater, in: *Dresdner Nachrichten. Tageblatt für Unterhaltung und Geschäftsverkehr*, Nr. 313 (9. November 1857), S. 1f.

3 Felix Draeseke: *Aus Löwenberg*, in: *NZfM* 29 (1862), Bd. 56, S. 80ff. Ders.: *Löwenberg*, in: ebd., S. 235.

4 Johann Friedrich Rehberg aus Frankenhausen (Schwarzburg-Rudolstadt) wurde 1852 inskribiert.

5 Felix Draeseke: *Morges am Genfer See*, in: *NZfM* 32 (1865), Bd. 61, S. 59.

6 Ders.: *Lausanne*, in: *NZfM* 32 (1865), Bd. 61, S. 135f.

Boris Voigt

Felix Draeseke im Streit um vergangene Zukunftsmusik, gegenwärtige Kakophonie und musikalischen Fortschritt.

Modernetheoretische Überlegungen zum Musikdiskurs
im Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg

Felix Draesekes Artikel *Die Konfusion in der Musik. Ein Mahnruf*, erschienen 1906 in der *Neuen Musik-Zeitung*, zog in den darauf folgenden zwei Jahren eine Flut kontroverser Stellungnahmen von Musikern, Musiktheoretikern und Musikpublizisten nach sich, die das Schlagwort »Konfusion« rasch zu einem Ausdruck für eine Debatte über die Grundlagen der Musik und vor allem der Musikentwicklung werden ließ.¹ Die Heftigkeit, mit der die Auseinandersetzung geführt wurde, bewegte nicht zuletzt den von Draeseke angegriffenen Richard Strauss und schließlich Max Reger zu einer Positionierung in dem Disput; exponierte Komponisten also, die sich den damals zu bewältigenden musikästhetischen Problemen intensiv, aber auf sehr unterschiedliche Weise widmeten. Nun nutzt es wenig, alte Streitigkeiten wieder auszugraben, erst recht nicht, wenn deren Protagonisten seit über einem Jahrhundert oder zumindest etliche Jahrzehnte bereits nicht mehr unter den Lebenden weilen, und es wohl nicht einmal mehr etwas zu exhumieren gibt. Interessanter ist es hingegen, zu versuchen, die gemeinsame, von allen damals an den Kontroversen Beteiligten geteilte Grundlage herauszustellen. Von einer solchen Basis ausgehend dürften sich zumindest einige zentrale Herausforderungen zeigen, vor denen die Musik der frühen ästhetischen Moderne stand. Selbst wenn die Kombattanten aneinander vorbei gestritten haben sollten, wie es gewöhnlich der Fall ist, wären weder die Aufgewühltheit noch der Umfang der Kontroversen denkbar gewesen,

ohne dass Draesekes Aufsatz nicht einige musikalisch perennierende Probleme angesprochen hätte. In vollem Umfang lässt sich dies hier nicht aufrollen, doch sollen von Draesekes Text ausgehend wenigstens exemplarisch einige Verbindungen zu späteren ihm opponierenden Diskussionsbeiträgen gezogen werden, hauptsächlich zu Strauss' im Sommer 1907 erfolgter Entgegnung und zu Regers Beiträgen *Musik und Fortschritt* und *Degeneration und Regeneration in der Musik*, die er im Sommer und Herbst desselben Jahres publizierte.

In der Debatte wurde mit nicht nur im musikalischen Diskurs zentralen Denkfiguren operiert – der des Fortschritts, der Neuerung, der Beschleunigung, des Verfalls, der Zerstörung. Eine theoretische Rahmung mittels dem vor allem von Reinhard Koselleck und Niklas Luhmann ausgearbeiteten geschichts- und sozialwissenschaftlichen Begriff der Verzeitlichung oder Temporalisierung mag daher die modernetheoretische Einordnung der Aufregung um *Die Konfusion in der Musik* ermöglichen.² Unter Einbeziehung der Temporalisierung sowohl der Weltauffassung wie der Welterfahrung in der Moderne lassen sich viele Aspekte der Auseinandersetzungen ordnen und verstehen, deren Auslöser Draesekes Kampfschrift war. Zunächst aber sei sein Anliegen kurz skizziert.

1 Ein Großteil der Beiträge zur Konfusionsdebatte sind versammelt in: »*Die Konfusion in der Musik*«. *Felix Draesekes Kampfschrift von 1906 und ihre Folgen*, hg. von Susanne Shigihara, Bonn 1990.

2 Reinhard Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1989, S. 300–375; Ders.: *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Frankfurt a. M. 2006, S. 159–181; Niklas Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1993, S. 235–300.

Daniel Tiemeyer

»Ewiger Ruhm ihm leuchtet, glorreich zieht er gen Walhall«

Zwischen »Reckenoper« und Erlösungsdrama.

Ein Überblick über das Operschaffen Felix Draesekes

In der Stoffwahl für seine sieben Opern hat Felix Draeseke vor allem historische und mythologische Sujets bevorzugt.¹ Diese umfassen das Jugendwerk *König Sigurd* (1853–58), *Dietrich von Bern* respektive *Herrat* (1877/79), *Gudrun* (1879–84), *Bertran de Born* (1892–94) sowie *Merlin* (1900–05). Ausnahmen stellen das Märchen *Der Waldschatzhauser* (1882) und *Der Fischer und der Kalif* (1894/95), bei dem es sich um eine Adaption eines Märchens aus 1001 Nacht handelt, dar. Draeseke schrieb wie sein Vorbild Richard Wagner sämtliche seiner Textbücher selbst. In dem Beitrag *Der Dichter und der Componist*, der 1856 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* publiziert wurde, legt Draeseke die Grundsätze seiner Konzeption der Oper dar. Zunächst stellt er heraus, dass der Musiker das Primat über den Dichter habe, da die Musik »die geistige und selbständigste unter den Künsten«² sei; in Richard Wagner sah er ein Beispiel einer »glücklichen Vereinigung«³ dieser beiden Künste. Bei der Stoffwahl kommt es ihm zuvorderst darauf an, dass »unser Verstand und unser Gefühl keinen Anstoß daran nehmen sollte, die auftretende Person singen, statt sprechen zu hören«,⁴ was Draeseke zufolge nur im Element des Romantischen oder Übersinnlichen erfolgen könne. Bezüglich des architektonischen Baus des Werkes verschreibt er sich der »Kürze der

Fassung und Mannigfaltigkeit der Situationen«.⁵ In der Verwendung des Versmaßes ist für ihn zur Vermeidung von Monotonie »unbedingte Freiheit und der größtmögliche Wechsel notwendig.«⁶ An diesem ästhetischen Konzept hat Draeseke zeitlebens festgehalten und setzte »einseitig und ausschließlich auf das Genre der Reckenoper«,⁷ was die Aufführungsproblematik seiner Werke erklärt. Im Gegensatz zu Wagner erstrebt Draeseke keine »Darstellung umfassender Geschehnisse eines Stoffes, sondern bleibt [...] unmittelbar an der Geschichte, bebildert sie«.⁸ Er hielt auch an seiner Musiksprache fest, »die um die Mitte des 19. Jahrhunderts avantgardistisch genannt werden konnte [...], nun aber, da nicht mehr weiterentwickelt, epigonal wirken musste.«⁹ Die Führung der Singstimmen stehen in einem durch die Handlung bedingten Ausgleich zwischen dramatischer Deklamation und weiten melodischen Linien, Draesekes kompositorischer Fokus richtet sich stets auf die dramatische Umsetzung des jeweiligen Moments: »Der Charakteristik der einzelnen Szenen und ihrem dramaturgischen Aufbau gilt die besondere Sorgfalt des Komponisten, übergeordnete konstruktive Gesichtspunkte sind die Ausnahme.«¹⁰

5 Ebd., S. 109.

6 Ebd., S. 111.

7 Michael Heinemann: *Märchen statt Mythen. Zu Felix Draesekes »Der Waldschatzhauser«*, in: *Felix Draeseke. Komponist seiner Zeit* (= Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft 8), hg. von Helmut Loos, Leipzig 2012, S. 157.

8 Friedbert Streller: *Bebilderte Sagensgeschichte statt »Mythus«. Draesekes Oper Gudrun*, in: ebd., S. 142.

9 Michael Heinemann: *Draeseke, Schuch und die Dresdner Oper um 1900*, in: ebd., S. 250.

10 Helmut Loos: *Felix Draeseke als Opernkomponist: Herrat*, in: Döhring, John und Loos (Hgg.), *Deutsche Oper* (wie Anm. 1), S. 76.

1 Friedbert Streller: *Nibelungentreue in Draesekescher Sicht. Wagneradaption des Dresdner Meisters*, in: *Deutsche Oper zwischen Wagner und Strauss* (= Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft 6), hg. von Sieghart Döhring, Hans John und Helmut Loos, S. 84.

2 Felix Draeseke: *Der Dichter und der Componist in ihrem zukünftigen Zusammenwirken*, in: *Felix Draeseke. Schriften 1855–1861* (= Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft 1), hg. von Martella Gutiérrez-Denhoff und Helmut Loos, Bad Honnef 1987, S. 105.

3 Ebd., S. 106.

4 Ebd., S. 108.

Michael Wackerbauer

»flüssig wie ein Strom, aber doch übersichtlich in seinem Aufbau«

Zur Kammermusik Felix Draesekes

In memoriam Wolfgang Horn (1956–2019)

»Verständnislos wird man angeblickt, wenn wir die jugendlichen Hörer aufmerksam machen auf eine edel gestaltete Melodik, ein fein gefügtes Harmoniegewebe, interessant gegliederte Rhythmik, glatte und abgerundete Form, schön vermittelte oder überraschende Wiedereinführung von Themen.«¹ Als Draeseke im Oktober 1906 seinen »Mahnruf« über die aktuelle *Konfusion in der Musik* veröffentlichte, hatte der einstige Kompositions- und Theorieprofessor am Dresdner Konservatorium bereits die Hauptwerke seines Kammermusikschaffens vollendet. In dem zitierten Abschnitt aus der vieldiskutierten »Kampfschrift«, die sich vor allem gegen die jüngsten Entwicklungen und den aktuellen Stellenwert der Programm Musik richtete, gibt er sein Credo über gelingendes Komponieren ab, das er nicht lange danach nochmals in dem Aufsatz *Was tut der heutigen musikalischen Produktion not?*² systematisch bezüglich der Aspekte »Melodie«, »Rhythmus«, »Harmonie«, »Instrumentation« und »formale Behandlung« ausführte. Seine Kritik an einer sinnentleerten Überstrapazierung der stetig fortentwickelten musikalischen Mittel und seine Klage über eine allgemeine »Unkenntnis des klassischen Satzbaus«³ trugen Draeseke bekanntlich den Vorwurf ein, fortschrittsfeindlich zu sein, begründen aber auch sein Interesse an klassischen Formen der Kammermusik, die Draeseke seit der Rückkehr

aus seinem Schweizer »Exil« ab 1880 mit einer Reihe ganz eigenständiger Werke bereicherte.

Dies scheint nach seinen frühen Jahren, in denen er als flammender »Parteiläufer« von Wagner und Liszt auch selbst als Komponist von zwei Tondichtungen *Frithjof* (1859–65) und *Julius Caesar* (1860–65) den Bereich der avancierten symphonischen Musik betrat, alles andere als selbstverständlich. Doch bereits in seinem Vortrag *Die sogenannte Zukunftsmusik und ihre Gegner*, den Draeseke im August 1861 auf der für ihn traumatisch verlaufenden 2. Tonkünstlerversammlung in Weimar hielt,⁴ setzte er sich systematisch mit den Angriffen auf die von ihm stets verteidigte »Zukunftsmusik« auseinander,⁵ wobei er hier schon die eingangs angesprochenen Aspekte aus den späten Schriften diskutiert, »Einheit, Ebenmaß und Fluß« als notwendige Faktoren für das Erschaffen »ästhetisch wohlthuende[r] Kunstformen«⁶ nennt, zugleich den Stellenwert von Programmen gegenüber satztechnischer Qualität relativiert und abschließend im Blick auf den seinerzeit zunehmend

1 Felix Draeseke: *Die Konfusion in der Musik. Ein Mahnruf*, in: *Neue Musik-Zeitung* 28 (1906), Nr. 1, S. 1–7, hier S. 1.

2 Felix Draeseke: *Was tut der heutigen musikalischen Produktion not?*, in: *Signale für die musikalische Welt* 65 (1907), Nr. 11/12, S. 177–181; Nr. 13/14, S. 209–212; Nr. 15/16, S. 241–244. In diesem Aufsatz findet sich auf S. 243 auch das in der Überschrift verwendete Zitat.

3 Ebd., S. 242.

4 Bekanntlich waren die heftigen Angriffe, deren sich Draeseke nach der Aufführung seines *Germania-Marsches* auf dem Tonkünstlerfest ausgesetzt sah, einer der Gründe für die Auflösung des Weimarer Kreises und letztlich auch für Draesekes Entscheidung, sich in die Schweiz zurückzuziehen. Vgl. hierzu: Martella Gutiérrez-Denhoff: *Felix Draeseke. Chronik seines Lebens* (= Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft 3), Bonn 1989, S. 39–46.

5 Felix Draeseke: *Die sogenannte Zukunftsmusik und ihre Gegner*, in: *NZfM* 55 (1861), Heft 9, S. 69–73; Heft 10, S. 77–80; Nachdruck in: Felix Draeseke: *Schriften 1855–1861* (= Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft 1), Bonn 1987, S. 315–334.

6 Ebd., S. 331.

Stefan Keym

Polarität als Programm

Zu Felix Draesekes symphonischen Vorspielen

Das Leben ein Traum und Penthesilea

Die symphonische Dichtung zählt nicht zu den bevorzugten Gegenständen der Musikforschung: Bis heute gibt es keine umfassende Standardmonographie zu der in den 1850er-Jahren von Franz Liszt begründeten Gattung.¹ Aus Sicht des im 20. Jahrhundert vorherrschenden formalistischen Zeitgeists erschien sie als fragwürdige Mischgattung, die ihre anscheinende strukturelle Beliebigkeit hinter einem außermusikalischen Handlungsvorwurf zu verstecken suchte. Erste Versuche einer Ehrenrettung, etwa durch Humphrey Searle oder Carl Dahlhaus,² zielten vor allem darauf, hinter der schillernden Oberfläche symphonischer Programmkompositionen unterschwellige Bezüge auf klassische Formkonzepte zu enthüllen. Bis heute werden Orchesterpartituren Liszts und seiner Nachfolger oft als raffiniertes »mehrdimensionales« Spiel mit diversen Formtypen betrachtet,³ die semantische Ebene hingegen weitgehend ausgeklammert.

Dabei hat die historische und ästhetische Forschung zu Liszt, Richard Strauss und anderen »Programm Musikern« seit Dahlhaus erhebliche Fortschritte gemacht, so dass wir heute eine präzisere Vorstellung davon haben, wie die damaligen Akteure dachten, was sie mit der neuen Gattung bezweckten

und wie ihr Ansatz aufgenommen wurde.⁴ Inwieweit sich daraus auch präzisere Werkzeuge für eine umfassende, sowohl strukturelle als auch semantische Untersuchung der Werke entwickeln lassen, erscheint indes noch offen. Einen methodischen Ansatz, um der semantischen Dimension besser gerecht zu werden, bietet neuerdings die musikalische Topic Theory. Bislang hat sie jedoch mehr das 18. Jahrhundert fokussiert als das 19.,⁵ bei dem das Aufspüren intersubjektiv verwendeter semantischer Topoi in Gegensatz zum Postulat einer individuellen Werkgestalt zu geraten scheint. Tatsächlich müsste es bei Werken des 19. Jahrhunderts darauf ankommen, neben sehr allgemeinen Mustern (wie etwa Jagd- oder Pastoralmotiven) auch individuellere semantische Prägungen der Wiener Klassiker und anderer kanonisierter Komponisten zu berücksichtigen, die deren Nachfolgern bewusst oder unbewusst als Modell dienten. Zudem käme es darauf an, über die katalogartige Aneinanderreihung topischer Details hinauszugehen und auch symphonisch-großformale Konventionen und ihre programmatisch-narrative Funktion einzubeziehen.

Dabei lohnt es sich, zunächst einige allgemeine Überlegungen zum semantischen Potenzial von Instrumentalmusik anzustellen. Eine der Hürden, die einen systematischen Zugang zur symphonischen Dichtung behindert haben, besteht darin,

- 1 Michel Chion: *Le poème symphonique et la musique à programme*, Paris 1993, bietet eine populärwissenschaftliche Einführung; Jonathan Kregors Handbuch *Program Music*, Cambridge 2015, hat ebenfalls einführenden Charakter und schließt auch andere Gattungen der Programmmusik ein.
- 2 Humphrey Searle: *The Music of Liszt*, London 1954; Carl Dahlhaus: *Liszts Idee des Symphonischen*, in: *Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1978*, hg. von Serge Gut, München-Salzburg 1981, S. 36–42.
- 3 Vgl. Richard Kaplan: *Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered*, in: *19th-Century Music* 8 (1984), Heft 2, S. 142–152, und Steven Vande Moortele: *Two-Dimensional Sonata Form. Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*, Leuven 2009.

4 Im deutschen Raum sind vor allem die Forschungen von Detlef Altenburg (dessen Kölner Habilitationsschrift zur symphonischen Dichtung leider nicht publiziert ist) und seinem Kreis zu nennen; vgl. auch Walther Werbeck: *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, Tutzing 1996, und Matthias Schäfers: *Die symphonische Dichtung im Umkreis Liszts. Studien zu Hans von Bülow, Felix Draeseke und Alexander Ritter*, Sinzig 2015.

5 Vgl. etwa Raymond Monelle: *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington 2006, und Kofi Agawu: *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford 2009.

Patrick Mertens

Das Wechselverhältnis von Kunst und Ökonomie in Kurt Weills *How Can You Tell an American?* aus der Musical Comedy *Knickerbocker Holiday*

»[Kurt Weill] wrote a regular musical comedy score with one big smash hit [...] all you need is one big hit in a musical.«¹

So bewertet die Produzentin Jean Dalrymple retrospektiv die Musik der 1938 uraufgeführten Musical Comedy *Knickerbocker Holiday* und kritisiert dabei gleichzeitig die primär auf Hit-Produktion angelegte Musical-Szene der damaligen Zeit. Für Musical-Autoren war es im New York der 1930er-Jahre aus ökonomischer Sicht tatsächlich wesentlich lukrativer, einzelne Songs zu schreiben, die zusätzlich als Noten oder Aufnahme (per Radio und Schallplatte) vertrieben werden konnten, als eine durchkomponierte Bühnenshow zu verfassen. In der Folge sind zahlreiche Musical-Kompositionen dieser Zeit statt auf dramaturgisch-musikalische Stringenz auf eine möglichst umfassende Aufspaltung in verwertbare Einzelteile und die Produktion von Hits hin angelegt.² Die Songs entwickeln sich daher häufig nicht organisch aus der Handlung, sondern sind in sich abgeschlossene Stücke, die oftmals dem für Tin Pan Alley-Songs typischen Modell der Standard American Popular Song-Form folgen. Die Gewinnerwirtschaftung durch Weiterverwertung von Musical-Songs war auf Grund der geringen Kosten (im Vergleich zu einer teuren Bühnenproduktion) besonders rentabel. Im

Gegensatz zum deutlich lokaler gebundenen Theatermarkt kann auf dem zunehmend internationaleren Musikmarkt mit Noten und Aufnahmen ein größerer Absatz erzielt werden.

Die Entstehung von Musicals war dabei eng an das kommerzielle amerikanische Theatersystem rückgekoppelt.³ Broadway-Theater waren auf die eigenständige Erwirtschaftung von Gewinn (ohne Subventionen durch die öffentliche Hand) angewiesen. Um eine Show zu finanzieren, wird vom Produzenten Kapital von Investoren (»Angels« oder »Backers« genannt) herangezogen, die entsprechend eine Gewinnbeteiligung erhalten und darüber hinaus Einfluss auf künstlerische Fragen haben. Neben den Investoren werden auch die Theaterbesitzer (25–30 Prozent), die Stars (10–20 Prozent) sowie der Regisseur (1,5–3 Prozent), aber auch die Autoren (Komponist, Textdichter, Buchautor; zusammen etwa 10 Prozent) an den Einnahmen eines Musicals beteiligt.⁴ Da sich die Einnahmen zu dieser Zeit meist auf die Kartenverkäufe beschränkten, ist der Erfolg beim Publikum entscheidend für den finanziellen Gewinn der Autoren.⁵ Daher wird durch Voraufführungen (Tryouts außerhalb New Yorks sowie Previews im eigentlichen Theater) die Publikumswirksamkeit eines neuen Stücks ausgetestet und die Shows somit gezielt an den

1 Jean Dalrymple: Interview (27. Januar 1989), zit. nach Foster Hirsch: *Kurt Weill on Stage. From Berlin to Broadway*, New York 2002, S. 175. Der vorliegende Artikel entstand auf Anregung des Promotionskollegs »Kunst, Kultur und Märkte« der Universität Heidelberg.

2 Vgl. hierzu Nathan Hurwitz: *The History of the American Musical Theatre. No Business Like It*, New York 2014, S. 102.

3 Die Ausführungen beziehen sich vornehmlich auf die Entstehungszeit von *Knickerbocker Holiday* (1930er), wobei sich das kommerzielle System des amerikanischen Theaters bis heute nicht wesentlich verändert hat.

4 Vgl. Elmar Jochum: *Kurt Weill und Maxwell Anderson. Neue Wege zu einem amerikanischen Musiktheater, 1938–1950* (= Veröffentlichungen der Kurt Weill-Gesellschaft Dessau 4), Stuttgart [u. a.] 2000, S. 19f.

5 Ebd., S. 21.