

Walter Braunfels: Essay

Frithjof Haas "Zeitlos unzeitgemäß":

Über das kompositorische Werk von Walter Braunfels

Noch der Uraufführung der Oper „Die Vögel“ schrieb der Kritiker Alfred Einstein im April 1922: Ich glaube nicht, daß über die Opernbühne je ein so absolutes Künstlerwerk gegangen ist wie dieses, lyrisch-phantastische Spiel nach Aristophanes'. Man kann und muß es in seiner Notwendigkeit mit den Meistersingern' und mit dem ‚Palestrina' Pfitzners vergleichen.“¹ Bei einer Wiederaufführung 50 Jahre später schrieb der Stuttgarter Operndirektor Wolfram Schwingler: "Heute, da man sich nicht nur aufs 19. Jahrhundert wieder besinnt, sondern auch auf dessen Nachwehen, da allenthalben eine neue Empfänglichkeit für musikalische Poesie und Lyrik zu spüren ist, dürfte diese Oper wieder Gehör finden. Sie verdient es wie wenigstes aus dieser Zeit.“² Was ist das Auszeichnende dieses Schaffens, das in zwei Urteilen, die ein halbes Jahrhundert auseinanderliegen, so bedeutend gewürdigt wurde und das dennoch fast ganz vergessen ist? Walter Braunfels, Jahrgang 1882, ist wie der um eine halbe Generation ältere Richard Strauss in der klassisch-romantischen Tradition, der Nachfolge von Wagner und Brahms aufgewachsen. Aber im Gegensatz zu Strauss hat Braunfels seine gewichtigsten Werke nach dem einschneidenden Erlebnis des Soldaten im Ersten Weltkrieg geschrieben. Diese furchtbaren Eindrücke des Dreißigjährigen, die der erfolgreiche fünfzigjährige



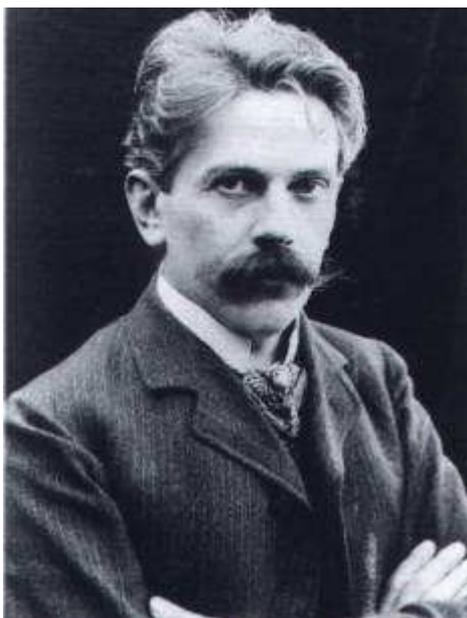
Walter Braunfels, „Die Vögel“: die Figurine des Wiedehopf, die Hans Strohbach 1930 für die Kölner Aufführung schuf

Komponist mit der Ächtung durch den Nationalsozialismus in einem Zweiten Weltkrieg noch viel schlimmer erfahren mußte, kennzeichnen ein Schaffen, das bedeutungsvoll in unsere Gegenwart hineingreift. Das Zusammenbrechen einer geistigen Weltordnung bewirkte bei Braunfels nicht, wie bei



Walter Braunfels (um 1908)

den Neutönern der zwanziger Jahre, die Abwendung von der Tradition, sondern die Besinnung auf deren wesentliche Werte. Dieses Anknüpfen an tradierte Überlieferungen nannte man lange Zeit verächtlich Neuromantik', während man neuerdings die eigenständigen Werte dieser Stilrichtung wahrgenommen hat und damit die bedeutenden Zeitgenossen von Braunfels, Anton Zemlinsky, Hans Pfitzner und Franz Schreker, wiederentdeckte. Braunfels hat trotz Ächtung und Aufführungsverbot durch die nationalsozialistische Kulturpolitik nicht den Weg in die Emigration gewählt; er blieb als schweigender Stein des Anstoßes in dem Land, wo Feinde gegen ihn aufstanden, wo aber nach wie vor die Wurzeln seines künstlerischen Schaffens lagen. Welches sind die Quellen dieses musikalischen Werkes, das heute erneutes Interesse findet? In den Frankfurter Kinder- und Jugendjahren studierte Braunfels im Anfangsunterricht bei seiner Mutter und später bei James Kwast die Klavierwerke von Bach, Beethoven und Schumann. Aber neben dem im Gymnasium geweckten Interesse für die griechische Antike fand er in seiner musikalischen Umgebung keine Vorbilder, denen nachzustreben ihm lohnend schien. Die frühen Frankfurter Theaterindrücke bei den Opern von Flotow, Lortzing, Gounod und Meyerbeer konnten ihn nicht für ein Musikerleben gewinnen. Erst in München, wo er Jura und Volkswirtschaft studierte, wurde er durch die von Felix Mottl geleiteten Aufführungen derart fasziniert, daß er beschloß, Musiker zu werden. Während er bei Theodor Leschetitzky in Wien ein Jahr konzentriert pianistisch arbeitete, blieb er als Komponist weitgehend Autodidakt. Der Kontakt zu dem bedeutenden Lehrmeister der neuromantischen Münchner Schule, Ludwig Thuille, beschränkte sich auf wegweisende Ratschläge und kompositorische Ermunterungen. Wichtiger waren die Erfahrungen des Kapellmeister-Volontärs, der in den Proben und Aufführungen von Wagners, Ring' und von Tristan und Isolde' unter Leitung



Ludwig Thuille prägte die Komponisten der neuromantischen Münchner Schule

von Felix Mottl saß. Diese Erlebnisse haften so tief, daß Braunfels noch Jahrzehnte später seinen Schülern auswendig aus diesen Werken so vorspielen konnte, wie er es unter Mottl gehört hatte. Noch bestimmender waren für ihn die Aufführungen sämtlicher Bühnenerwerke von Hector Berlioz, den Mottl damals in München leidenschaftlich propagierte. Die glühende Phantastik dieser Musik wirkte zündend auf die Inspiration des jungen Komponisten. Die eigene Gabe der improvisatorischen Erfindungskraft fand hier ihre Bestätigung. Sowie der junge Berlioz, auf der Gitarre improvisierend und dazu singend die italienische Campagna durchwandert hatte, so improvisierte Braunfels zum Abschluß öffentlicher Klavierabende, nachdem er zuvor die späten Sonaten von Beethoven gespielt hatte.

Der Opernkomponist fand die seiner phantastischen Imaginationsgabe ansprechenden Sujets bei E.T.A. Hoffmann. Nach dem unvollendeten „Goldenen Topf“ gelang ihm ein erster genialer Wurf mit der Oper, Prinzessin „Brambilla“, 1909 durch Max von Schillings in Stuttgart uraufgeführt. Dieses Frühwerk, in dessen Libretto der Held seine irrealen Visionen nicht mehr vom realen Ich zu unterscheiden vermag, so daß die Wunschbilder zur Wirklichkeit werden, beschäftigte den Komponisten in einer Zweitfassung (1930) und in einer Drittfassung (1953) bis ans Lebensende. Aus demselben Geist visionärer Phantastik eines sich stetig verwandelnden Ichs stammt das erste orchestrale Meisterwerk, die „Phantastischen Erscheinungen eines Themas von H. Berlioz“, von Wilhelm Furtwängler in Frankfurt, von Bruno Walter in München dirigiert. Im selben Jahr 1914, in dem Reger seine Mozart-Variationen schrieb, erfand Braunfels durch die Identifikation mit Berlioz eine neuartige Variationstechnik: Mephistos Floh-Ballade aus „Fausts Verdammnis“ wird nicht alleine in ihrer formal-musikalischen Struktur verändert, sondern erscheint in immer neuen Verwandlungen: als ob eine stets wechselnde Personifizierung des Komponisten Berlioz sich durch die nachfolgenden Epochen fortsetzen würde. In ähnlicher Art hat Braunfels wenige Jahre später Orchestervariationen über das sogenannte Champagner-Lied aus „Don Giovanni“ geschrieben. Vielleicht ist diese Komposition weniger geglückt, weil der perfekte Klang des Mozartischen Originals sich einer Übertragung ins moderne Orchester widersetzt. Zu der Begegnung mit Berlioz gab es eine zweite nachdrückliche Erfahrung der Münchner Jahre: Anton Bruckner, dessen fundamentale Religiosität Braunfels überwältigte. Dies sowie die furchtbaren Kriegserlebnisse veranlaßten ihn, über seinen religiösen Standpunkt nachzudenken und sich mit Theologie auseinanderzusetzen. Er konvertierte zum Katholizismus. Von nun an bestimmte eine tief christliche Überzeugung sein weiteres Schaffen. Unter dem Einfluß des von ihm hoch verehrten Schwiegervaters Adolf von Hildebrand, dem bedeutenden Bildhauer und Repräsentanten einer späten Klassizität, verstand er seine Katholizität als Fortwirken einer

verwandelten Antike. So stieß er auf die Komödie des Aristophanes, Die „Vögel“, die den Stoff für seine erfolgreichste Oper lieferte. Das eigene Libretto folgt anfänglich dem griechischen Original; aber der zweite Akt nimmt eine christliche Wendung und endet mit dem frommen Hymnus einer demütigen Menschheit: „Groß ist



Hans Strohbach, Figurine des „Kiebitz“
für die Kölner Aufführung der „Vögel“ (1930)

Zeus, ewig, allgütig ist er, heilig er! Lob ihm, ewig Preis!“ Seine Rolle als Librettist hat der Komponist folgendermaßen umschrieben: „Es war mir nie möglich, einen fertigen Text zu komponieren; erst im Momente musikalischer Gesteigertheit gestaltet sich mir auch das Wort.“³



Bei der Uraufführung der „Vögel“ verkörperte Fritz Brodersen den „Wiedehopf“

So ist der Text meist gleichzeitig mit der Musik, oft sogar nach dem musikalischen Einfall entstanden. Der Komponist erhebt daher mit seinem Libretto keinen Anspruch auf eigenständigen literarischen Rang. Auch geht er freizügig mit dem Zitieren

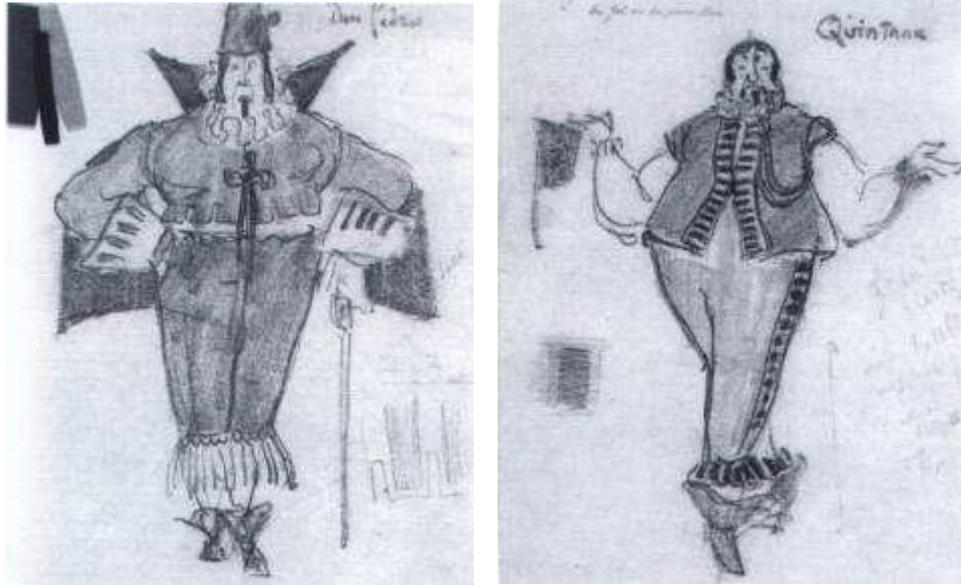
fremder Texte um. Im Libretto der „Vögel“ sind Verse von Eichendorff verarbeitet, da der Komponist bei Aristophanes keine geeigneten Worte fand, auf die er die Liebesszene zwischen der Nachtigall und dem Menschen komponieren konnte.

Die Oper „Die Vögel“, wurde Braunfels' erfolgreichstes Opus, weil hier ein zeitloser, einzigartig musikalischer Stoff zu einem ureigenen Operntheater geworden ist. Die musikalische Sprache der „Vögel“ hat eine unverwechselbare Eigenständigkeit. Bereits von der innigen Streichermelodie der ersten Takte geht der Zauber aus, der diese von Erdschwere befreite Phantasiewelt beschwört. Es fällt schwer, für diese Musik Vorbilder zu finden, am ehesten noch bei Hans Pfitzner, den Braunfels unter den Zeitgenossen



Hans Knappertsbusch brachte den „Don Gil von den grünen Hosen“
1924 zur Uraufführung

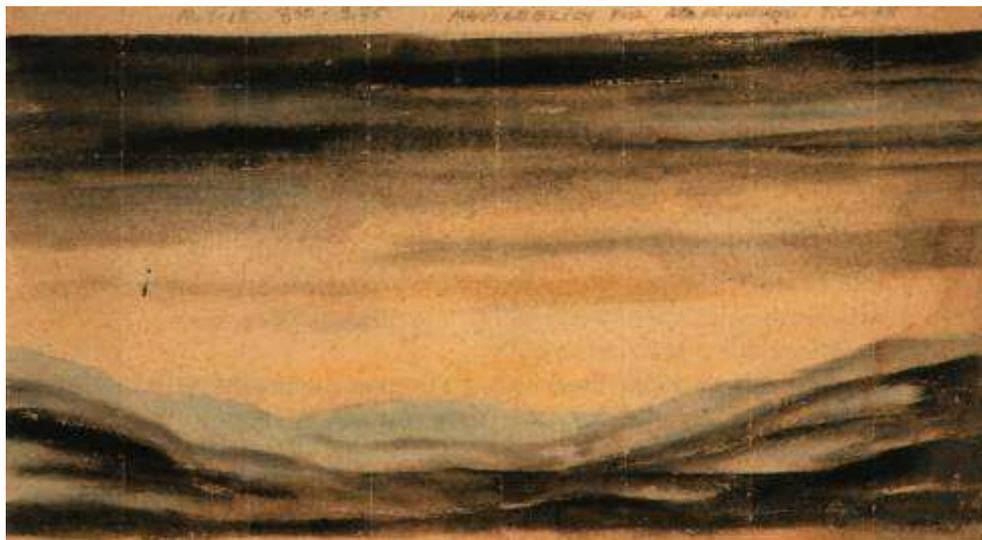
am höchsten einschätzte. Trotz des Bekenntnisses zu „Tristan“ findet sich in den „Vögeln“ kaum Chromatik; auch von den gleichzeitigen avantgardistischen atonalen Tendenzen ist nichts zu spüren. Die Musik erscheint zeitlos, ohne epigonal zu sein. Ein Hörer der ersten Aufführung formulierte dies folgendermaßen: „Man empfand Genuß an Melodiebildungen von klassischer Reinheit und Schönheit, Genuß an einer bei aller Kühnheit erstaunlichen harmonischen Logik.“⁴ Das nachfolgend wichtigste Werk aus dieser Epoche reichster Produktivität ist das Oratorium „Te Deum“, 1922 durch Hermann Abendroth im Kölner Gürzenich uraufgeführt. Ein zeitgenössischer Bericht spricht vom „größten Erfolg, den je eine Uraufführung in Köln hatte.“⁵ Wilhelm Furtwängler nannte das Werk in einem Brief an den Komponisten „in Bezug auf die Empfindung das Schönste und Offenste“⁶ was er geschrieben habe. Die Komposition der lateinischen Hymne ist ein ekstatisch leidenschaftliches Bekenntnis des Konvertiten zum Katholizismus. Ein Vergleich mit dem „Te Deum“ von Anton Bruckner liegt nahe. Während Bruckners Komposition eine felsenfest in sich ruhende Gläubigkeit ausstrahlt, zeigt das Werk von Braunfels einen unermeßlichen Überschwang: im ersten und dritten Satz ein nicht endenwollendes Jubilieren, im zweiten Satz eine drohende apokalyptische Vision; der Schlußsatz ist eine ernste Trauermusik für den verstorbenen Schwiegervater Hildebrand und endet mit dem „non confundar in aeternum“ in einer hymnischen Apotheose als Gewißheit auf die Erlösung. Die formale Gliederung der vier Sätze bindet diese überschäumende Confessio in ein sinfonisches Schema. Oper und Oratorium blieben auch in den folgenden Jahren die Gattungen, für die Braunfels seine wichtigsten Werke schrieb. Die musikalische Komödie ‚Don Gil von den grünen Hosen‘, nach Tirso de Molina, 1924 von Hans Knappertsbusch bei der Münchner Uraufführung dirigiert, folgt dem



Leo Pasetti: Zwei Figurinen für die Oper "Don Gil von den grünen Hosen"

Stil der heiteren Gesangsoper. Eine ‚Große Messe‘ mit gewaltigen instrumentalen und vokalen Mitteln, 1926 wiederum im Kölner Gürzenich unter Hermann Abendroth uraufgeführt, verwendet gregorianische Kirchentöne, aber steigert noch die klanglichen und formalen Dimensionen des „Te Deum“. Trotz seiner uneingeschränkten Bewunderung für Beethovens ‚Missa solemnis‘, fand Braunfels, „daß die Größe des Gegenstandes nie ausgedeutet werden kann, und daß, wer soviel Liebe zu dem Gegenstande hat und ihn so klar zu sehen glaubt, in etwa auch einiges darüber wird zu künden haben.“⁷

Zu Beginn der dreißiger Jahre drängen die Verpflichtungen des Kölner Hochschulrektors und des konzertierenden Pianisten, der alle Klavierkonzerte von Mozart im Rundfunk spielte, die eigene Produktion in den Hintergrund. Auch die ersten Anzeichen von verhängnisvollen politischen Entwicklungen und schlimme Ahnungen einer finsternen Zukunft lassen die kompositorische Produktion zurückgehen. Erst nach der Vertreibung aus dem Hochschulamt erwachen in einer völligen Zurückgezogenheit aus dem geistigen Widerstand des öffentlich totgesagten Komponisten außerordentliche schöpferische Kräfte.



Theodor Caspar Pilartz, Bühnenbilder für die Uraufführung der "Verkündigung" (1948): der Hintergrundprospekt

In der Konzentration auf religiöse Themen als Antwort auf die Banalität der herrschenden Umwelt findet das Spätwerk eine entschiedene Orientierung. Ohne Aussicht auf eine Aufführung entsteht ein Kantatenzyklus für die hohen Feste des Kirchenjahres sowie die Komposition des Mysteriums „Verkündigung“ nach dem Schauspiel ‚L’Annonce fait ä Marie‘ von Paul Claudel. Dies gab den Anstoß zur Wandlung der musikalischen Ausdrucksmittel. Die Konfrontation mit dem kompromißlosen christlichen Denken Claudels -wenn auch in einer verfremdeten deutschen Obertragung durch Jakob Hegner- ließen ihn eine neue herbe und kraftvolle musikalische Sprache finden. Die Thematik des unverschuldeten Leidens und der hieraus erwachsenden moralischen Kräfte entsprach der eigenen Lebenssituation. Hier entzündete sich ein neuer, musikalisch verdichteter Stil des Komponisten. Die Verse Claudels von der “Trompete, die von Zeit zu Zeit alle Menschen vorladet, damit ihre Lose noch einmal verteilt werden, ... die Stimme, die das Wort ersetzt” inspirierte den Komponisten zu einer holzschnittartig charakteristischen Motivik, in der die Trompete im Orchester eine besondere Rolle spielt. Der Dialog wird rezitativisch behandelt,



Meta Kochen-Driver: Kreidezeichnungen zur “Verkündigung” (1948)
Mara bringt ihr totes Kind zu Violaine.

gelegentlich sogar gesprochen. Um so eindrucksvoller wirken bei Höhepunkten arios ausladende Momente. Hier hat auch der sparsam eingesetzte Chor eine bedeutende Funktion. Einige wichtige Motive sind der Gregorianik entnommen oder von ihr abgeleitet. Die Harmonik ist härter als in den früheren Opern und zeigt krasse dissonante Reibungen, vor allem in Sekund-Passagen, welche die grausame Sphäre der Aussätzigen zeichnen. Die Handlung der „Verkündigung“ mit dem zentralen Wundergeschehen in der Weihnachtsnacht und einer beziehungsreichen Symbolsprache entspricht nicht dem Charakter der romantischen Oper. Der Stoff verlangt die Stilisierung. Darum konnte die opernhafte realistische Inszenierung 1948 bei den Städtischen Bühnen Köln kein breites Verständnis finden. Aus dem polyphonen Orchestersatz der „Verkündigung“ und mit den musikalischen Motiven des Werkes entwickelte Braunfels einen späten Kammermusikstil mit dem sogenannten „Verkündigungs-Quartett“, dem zwei weitere Streichquartette und ein Streichquintett folgten. Die Werke lassen eine lebenslange Beschäftigung mit Beethovens



Meta Kochen-Driver: Kreidezeichnungen zur "Verkündigung" (1948)
Peter von Ulm trägt die sterbende Violaine noch Hause

späten Quartetten spüren. Eine wichtige Anregung für diesen Spätstil von Braunfels war der einzige Theaterbesuch, den er während des dritten Reiches von seinem Refugium am Bodensee aus unternahm; die Premiere von Hindemiths Oper „Mathis der Maler“ 1938 in Zürich: „Ich war wirklich ungemein beeindruckt... fühlte mich sehr angeregt von diesem Opus.“⁸ So berichtete er einem Freund und begann danach mit seiner letzten Oper, „Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna“. Hierfür schrieb er sich nach den überlieferten Prozeßakten wieder das eigene Libretto: Stationen aus dem Leben der Jungfrau von Orléans, Berufung, Triumph und Leiden, in einer kontrastreichen Folge dramatischer Operszenen. Die Komposition wartet noch bis Heute auf ihre Uraufführung. In den Nachkriegsjahren kehrte Braunfels erneut als Kölner Hochschuldirektor und konzertierender Pianist in die Öffentlichkeit zurück. Er erfüllte mehrere Kompositionsaufträge, vor allem konzertante Werke. Für den jungen Gürzenich-Kapellmeister Günter Wand, der sich als einer der Wenigen nachdrücklich für den Komponisten Braunfels einsetzte, schrieb er eine „Sinfonia brevis“. Der große Erfolg der zwanziger Jahre wiederholte sich nicht mehr. Die Öffentlichkeit interessierte sich jetzt für die Musik der Avantgarde. Braunfels fühlte sich zu Recht verkannt; seine wichtigsten Werke, die Kompositionen der inneren Emigration von 1933 bis 1945, wurden kaum aufgeführt: die Opern, die Kirchenkantaten, die Kammermusik. -Seine letzte Komposition war ein Auftragswerk für das Deutsche Fernsehen ein Ballett der „Der Zauberlehrling“ nach Goethe, sowie die Musik zu einem mittelalterlichen Auferstehungsspiel, ein schlichtes, aber sehr eindringliches Vermächtnis, mit dem sich das Lebenswerk abrundet. -In den folgenden Jahrzehnten wurde der Komponist fast ganz vergessen. Aufführungen seiner Werke waren Raritäten. Zwei Neueinstudierungen der Oper ‚Die Vögel‘ in Karlsruhe und Bremen ließen aufhorchen. Wird das Schaffen von Walter Braunfels für die Konzertsäle und Opernhäuser wiederentdeckt werden? In einem Vortrag zur Eröffnung der Staatlichen Kölner Musikhochschule hat Braunfels 1925 als neu berufener Direktor formuliert, was ihm als Komponist und Pädagoge das Wesentliche erschien: „Die Wertewelt, wie sie in den ewigen klassischen

Werken ausgedrückt ist, zu verbinden mit Erkenntnis des Überzeitlichen in dem zeitlich Bedingten der Schöpfungen des Heute.”
-Die Werke von Braunfels sind Schöpfungen von gestern, aber sie sind nicht Ausdruck einer flüchtigen Mode, sondern Zeugnis eines großen künstlerischen Erbes, einer Jahrtausende alten Tradition, der sich die Gegenwart nicht entziehen kann. Auch uns heutigen Hörern kann diese Musik Wesentliches vermitteln, wenn



Meta Kochen-Driver: Kreidezeichnung zur "Verkündigung" (1948)
Violaire auf dem Totenbett

wir die Wertewelt, der sie verpflichtet ist, erkennen und zu begreifen suchen. Es sind die Werte einer aus der Antike gewachsenen christlichen Kunst, der sich die Musik von Bach bis Strawinsky verpflichtet fühlte. "Zeitlos unzeitgemäß" auch sie – um ein Wort aufzugreifen, das Alfred Einstein 1931 im Hinblick auf Walter Braunfels' kompositorische Arbeit prägte.

Anmerkungen: Der musikalische Nachlaß von Walter Braunfels befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek München.

Die persönliche Korrespondenz liegt im Familien-Archiv Köln, nachstehend abgekürzt: FA

Wichtigste Quelle für Leben und Werk von Walter Braunfels:

Ute Jung: Walter Braunfels; Studien zur Musikgeschichte des 19. Jhs. Bd. 58, Regensburg 1980, nachstehend abgekürzt: UJ

1 Rheinische Thalia, 1. Jg. 4. Heft, 09.04.1922, S. 625

2 Stuttgarter Zeitung 28.09.1971

3 Vom Libretto', Quelle wie Nr. 2, S. 628

4 Albert Noelte in Münchner Abendblatt 01.12.1920

5 G.Tischer in Rheinische Musik- und Theaterzeitung 01.03.1922

6 Brief v. 22.07.1922, FA

7 Gespräch mit Reinhard Schwarz-Schilling, UJ S. 202

8 Brief an Gilbert Schuchter v. 16.11.1938, UJ S. 517