(1882 – 1954)

LEBEN UND WERK

Hrsg. von der Erbengemeinschaft Walter Braunfels

WALTER BRAUNFELS

(1882 – 1954)

LEBEN UND WERK

Herausgegeben von der Erbengemeinschaft
Walter Braunfels für die Website Walter Braunfels,
München 2020

www.walterbraunfels.de

Basierend auf:
Ute Jung: Walter Braunfels (1882 – 1954),
Regensburg 1980

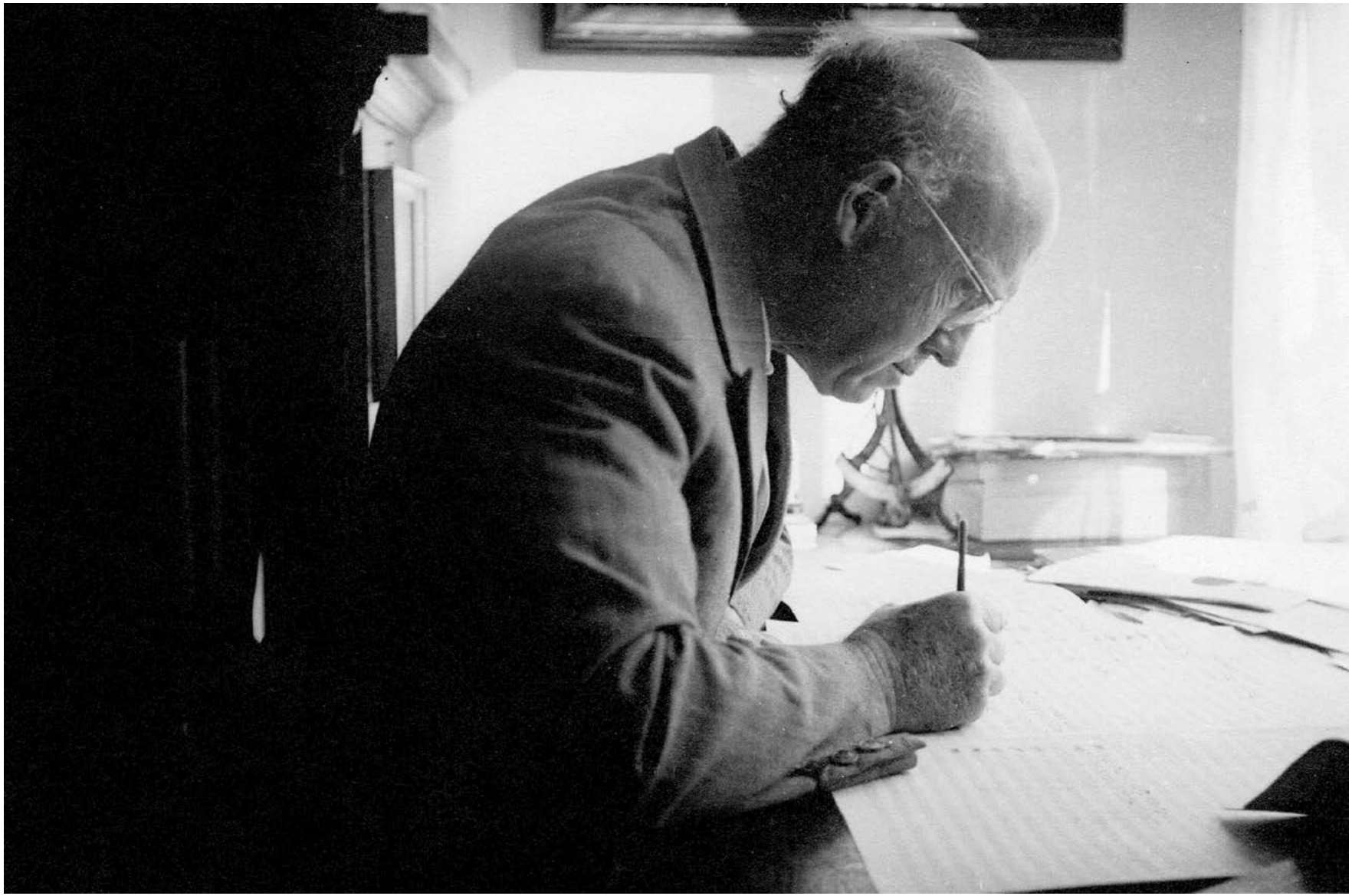
Text und Konzept: Katrin Pollems-Braunfels,
Konzeption – Redaktion – Lektorat, München

Layout: Maren Tegtmeyer, München

Copyright 2020 by Erbengemeinschaft Walter Braunfels,
vertreten durch Susanne Bruse,
Heimstättenstraße 8, 80805 München

Copyright 1980 by Gustav Bosse Verlag GmbH & Co. KG Regensburg

www.walterbraunfels.de



Walter Braunfels in Süßenmühle beim Komponieren,
Fotografie, um 1944

(1882 – 1954)

VORWORT ZUR ONLINE-AUSGABE 10

KINDHEIT UND JUGEND 17

ERSTE KOMPOSITIONEN (1904 – 1909) 47

- Die lyrischen Kompositionen Opus 1, 4, 7 und 13
- Die Klavierwerke Opus 5, 9, 10 und 16
- Opernfragmente und Schauspielmusik Opus 3, 6, 11 und 14
- Sein erstes abendfüllendes Bühnenwerk: *Prinzessin Brambilla*
- Symphonische Werke Opus 8 und 15

DIE ERSTE SCHAFFENSPERIODE (1909 – 1918) 75

- Die Chorwerke Opus 17 und 28
- Symphonische und konzertante Werke Opus 18, 20, 21, 22 und 25
- Lieder und Orchestergesänge Opus 19, 26, 27 und 29
- Opus 26 und 27, Nr. 1 und 2
- Klaviermusik
- Bühnenwerke

DIE ZWEITE SCHAFFENSPERIODE (1919 – 1932) 114

- Aufbau, Entwicklung und Zielsetzung der Kölner Musikhochschule
- Klavier- und Orgelmusik
- Chorwerke Opus 32 *Te Deum*, 37 *Große Messe*, 37 b *Introitus und Graduale* und 41 *Zwei Männerchöre*
- Symphonische und konzertante Werke Opus 34, 36, 38 und 42
- Bühnenmusikalische Werke: Opus 30 *Die Vögel,* 35 *Don Gil* , 39 *Der gläserne Berg,* 40 *Galathea*

DIE ZEIT DER VERBANNUNG (1933 – 1945) 189

JAHRE DES WIEDERAUFBAUS (1945 – 1954) 204

DAS SPÄTWERK OPUS 45 – 72 (1933 – 1954) 218

- Die geistlichen Kantaten, Das Kirchenjahr – ein Kantatenzyklus (Opus 45, 52, 54, 56) und das Passionsspiel (Opus 72)
- Die Orchesterlieder Opus 53, 58, 59, 62 und 65
- Kammermusikalische Werke: Klavierwerke (op. 46 und 54b), Streichquartette und -quintett (op. 60, 61, 63 und 67)
- Streichquartette (Opus 60, 61 und 67) und -quintett (Opus 63)
- Opus 47, 48, 49, 64, 68, 69 und 70
- Bühnenmusikalische Werke Opus. 50, 51, 57 und 71
- Nachgelassene Werke

DER PIANIST 270

DER IMPROVISATOR 280

ANMERKUNGEN 284

WERKVERZEICHNIS 320

VORWORT ZUR ONLINE-AUSGABE

Vor nahezu 100 Jahren, im November 1920, wurde Walter Braunfels mit der Uraufführung seiner Oper „Die Vögel“ im Münchner Nationaltheater quasi über Nacht ein bekannter und gefeierter Komponist. War der 38-Jährige bis dahin nur einem interessierten Fachpublikum bekannt, so gelang Braunfels mit diesem unter Bruno Walter aufgeführten Œuvre ein regelrechter Kassenschlager. Seine Kompositionen wurden nun in allen großen und kleineren Häusern im deutschsprachigen Raum aufgeführt. Große Dirigenten wie etwa Furtwängler, Knappertsbusch, Felix Mottl, von Schillings, Otto Klemperer und Günter Wand bewarben sich um die Uraufführungen seiner Folgekompositionen. Walter Braunfels wurde Gründungsdirektor der Kölner Musikhochschule, war ein gefeierter Pianist und in Vortrag und Lehre gefragt.

Nur 13 Jahre später endete dieser persönliche und gesellschaftliche Erfolg abrupt mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten. Bereits im April 1933 folgten Amtsenthebung, ein Auftritts- und dann ein Aufführungsverbot. So geriet der unter den „Rassegesetzen“ als Halbjude gebrandmarkte Walter Braunfels schnell in Vergessenheit und lebte bis 1945 in der selbstgewählten inneren Emigration am Bodensee.

Nach dem Krieg konnte Walter Braunfels nicht wieder an seine früheren Erfolge anknüpfen. Die sogenannte Avantgarde ließ keinen Raum für eine Weiterentwicklung der tonalen melodischen Moderne.

Erst seit Ende der Neunzigerjahre ist ein stärkeres Interesse gerade auch junger Künstler und Musikwissenschaftler an der Musik dieser „vergessenen Generation“ zu beobachten.

Immer häufiger werden die musikalischen Werke von Walter Braunfels nun von einem breiten Publikum wiederentdeckt, was mit zunehmender Konzert- und Bühnenpräsenz einhergeht.

Maßgebliche Grundlage für die Forschung über Walter Braunfels ist die bereits 1980 erschiene wissenschaftliche Arbeit von Prof. Dr. Ute Jung-Kaiser zu Leben und Werk von Walter Braunfels.

Dass bereits vor 40 Jahren die junge Musikwissenschaftlerin Ute Jung eine so detailreiche und sorgfältige Studie in der Reihe „Neunzehntes Jahrhundert“, einem Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung, veröffentlichte, ist auch deshalb so bedeutend, weil sie noch mit vielen Zeitzeugen, Schülern und Weggefährten von Walter Braunfels sprechen konnte und diese Ergebnisse in ihre Forschung einfließen ließ. Wichtige und wesentliche Hauptwerke des Komponisten waren damals noch nicht verlegt und nur in Manuskriptform vorhanden. Auch existierten kaum Aufnahmen und Mitschnitte von Aufführungen. So hat Ute Jung-Kaiser umfangreiche Werkanalysen mit zahlreichen Notenbeispielen in ihre Arbeit integriert und sie mit Zitaten aus zeitgenössischen Kritiken untermauert. Sie hatte freien Zugang zum Nachlass im Familienbesitz und verschränkte in ihrem Buch biografisch-erzählerische Abschnitte mit diesem musikwissenschaftlichen Ansatz.

Walter Braunfels, Porträt, Öl auf Leinwand, monogrammiert „F. P.“, um 1910

Als sich die Erbengemeinschaft Walter Braunfels, vertreten durch die Enkelin des Komponisten, Susanne Bruse, in Zusammenarbeit mit Katrin Pollems-Braunfels vor ein paar Jahren vornahm, das Buch von Ute Jung zu Leben und Werk auf der Website des Komponisten allgemein zugänglich zu machen, hatten inzwischen alle Werke einen Verlag gefunden. Das Notenmaterial ist nun für Interessierte zugänglich. In den letzten Jahren sind zahlreiche Aufnahmen und Mitschnitte entstanden und dokumentieren das Werk von Walter Braunfels.

Um dem interessierten Publikum einen schnellen und informativen Zugang zu Informationen über Leben und Werk des Komponisten zu ermöglichen, entschlossen wir uns, in Absprache mit Ute Jung-Kaiser auf die umfangreichen Werkanalysen, Kritiken und Notenbeispiele zu verzichten und stattdessen im Rahmen unserer Überarbeitung jeder Werkbeschreibung eine Kurzinformation voranzustellen, aus der Titel, Gattung, Besetzung, Uraufführung und Verlag hervorgeht. Zusätzlich liegt unserer Ausgabe auch ein aktualisiertes Werkverzeichnis bei.

Das II. Kapitel in der Biografie von Ute Jung-Kaiser, überschrieben „Zur Persönlichkeit“ haben wir bis auf die Unterkapitel zur Rolle des Komponisten als Konzertpianist und Improvisator gestrichen. Es erschien uns überholt und soll in absehbarere Zukunft durch eine Studie von Dr. Agnete von Specht zum Musikleben der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ersetzt werden. Aus dieser weitreichenden Kürzung resultiert eine neue Überschriftenwertigkeit, die nicht aus der Umstellung von Kapiteln zurückgeht.

Ergänzt haben wir den wissenschaftlichen Endnotenapparat. Da die Familie schon vor Jahren einen großen Teil des Nachlasses an

Briefen, Manuskripten und Notenmaterial der Bayerischen Staatsbibliothek in München übergeben hat, mussten diese Nachweise aktualisiert und nachgetragen werden.

Angereichert haben wir den in heutige Ortografie übersetzten Text mit zahlreichen Abbildungen aus dem Familienbesitz: handschriftliche Partituren und Skizzen, Theaterzettel und Fotos, die einen Einblick in die Atmosphäre bei der Entstehung eines so umfangreichen Werkes erlauben.

Wir haben uns bemüht, die unwiederbringlich wertvollen Erkenntnisse aus Ute Jung-Kaisers Monografie zu erhalten, sie mit den aktuellen Entwicklungen in der Rezeption des Werkes von Walter Braunfels anzureichern und dabei den modernen Anforderungen einer schnellen Recherche in einer nutzerfreundlichen Form gerecht zu werden.

München, im Oktober 2020

Susanne Bruse
Erbengemeinschaft Walter Braunfels

Katrin Pollems-Braunfels
Konzeption – Redaktion – Lektorat

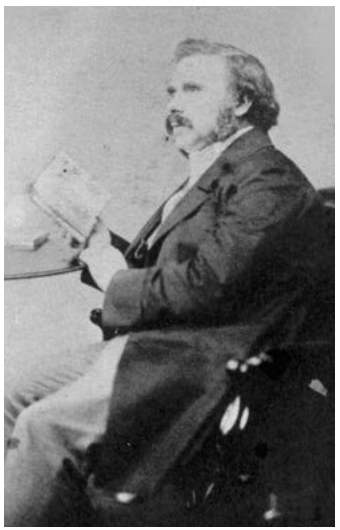
KINDHEIT UND JUGEND

„… Mir ist mein kleiner Junge vortrefflich bekommen, man sagt mir, ich sähe sehr wohl aus, und ich fühle mich auch unberufen so. Viel Zeit kostet so ein kleiner Mensch, ich komme eigentlich zu nichts außer zum Lesen. Die Revolution am Conservatorium hat hier viel Lärm gemacht, ich war recht froh, dass meine Tilli nicht davon betroffen wurde. Sie ist seit einem Jahre bei Frl. Eugenie Schumann in tüchtigster Schule und ist nun entschlossen, sich ganz auszubilden. Frau [Clara] Schumann gibt ihr von Zeit zu Zeit eine Stunde und versichert, Tilli habe Talent … Ludwig ist auch gut musikalisch, kann aber als Tertianer nicht viel zum Geigen kommen … Klein Helenchen ist ein Faulpelzchen, hat aber ein hübsches Stimmchen und gutes Ohr, so wird sie wohl mal die Singstimme in unserem kleinen Familienconcert übernehmen. Und Nr. 4? Ist so ein Kind nicht ein lebendiges Fragezeichen? Der Papa hofft, etwas Bedeutendes, etwas Hervorragendes; die Mutter ist bescheidener; sie hofft, daß ein glücklicher, tüchtiger Mann daraus werde, ach Gott, das ist ja schon so viel … Bis jetzt ist er ein prächtiger Bursche, sehr groß und aufgeweckt, man hält ihn für doppelt so alt als er ist. Dabei sieht er gar lieb und lustig aus seinen großen blauen Augen, hat ein Stumpfnäschen, ein recht kleines Mäulchen, rosige Farbe und hellblonde Härchen, kurz, er ist zum Anbeißen nett …“

Mit diesem Brief vom 19. Mai 1883 im Nachlass Ferdinand Hillers[1] beschreibt Helene Braunfels, geborene Spohr, ihrer Familie vor

allem den Jüngsten: Dieser „zum Anbeißen nette“ Bub heißt Walter, ist fünf Monate alt und letzter Sprössling aus der zweiten Ehe des um 72 Jahre älteren Vaters Dr. Ludwig Braunfels, eines angesehenen Rechtsanwaltes und Literaten aus Frankfurt am Main. Als jener „um die 32 Jahre jüngere Mutter freite, da hatte er die erste Frau, die an Jahren älter war als er und mit der ihn mehr eine Art Freundschaft verband, erst vor wenigen Monden begraben, und in ihm, der des Lebens Mitte damals schon überschritten, brach eine Welt des Entzückens über das geliebte Wesen aus, daß meine Mutter schließlich von ihr überwältigt wurde und ihm sich nicht zu verweigern wagte, obwohl sie gewiß zu dem alten Mann nur Verehrung empfand“, berichtet der Sohn in späteren Jahren.[2]

Helene Braunfels, geb. Spohr, Fotografie, um 1866



Ludwig Braunfels (bis 1835 Lazarus), Fotografie, um 1866

„Sie hat, solange der Vater lebte, eine künstlerische und geistig angeregte Welt um sich gehabt und sich ihr, obwohl ich sie trotz ihrer Musikalität keinen künstlerischen Menschen nennen möchte, in frauenhafter Bildsamkeit hingegeben … Als ich nun am 19. Dezember 1882 zur Welt kam, da wußte die böse Welt bald allerlei zu munkeln und meiner wahrhaftig sittsamen Mutter Böses anzudichten, ja, als ich schon in sehr jungen Jahren auffallend musikalisch begabt erschien, da war es klar, daß ich ein Sohn des kinderreichen Liszt sein müsse, der mit meiner Mutter gern und oft und nicht unbemerkt in Weimar musiziert hatte“. Selbst sein Münchner Lehrer Stavenhagen soll später noch scherzhaft vom „Vater Liszt“ gesprochen haben, obgleich jener zur fraglichen Zeit doch auch schon das 70. Lebensjahr überschritten hatte. „Mein Vater soll ganz selig über mich gewesen sein und nur traurig darüber, daß er so wenig hoffen durfte, mich groß zu sehen. Bald ist er schon mit mir spazieren gegangen und war höchst gekränkt, wenn man ihn frug, was er denn da für ein lieb Enkelkind hätte; dann aber kam die Todeskrankheit, die ihn nach wenigen Monden (im Alter von 75 Jahren) dahinraffte.“

Der dreijährige Walter vermochte sich seiner nur schemenhaft zu erinnern: „Wenn ich ihn mit großer goldener Brille und grauem Bart am Tisch aus der großen weißen Kaffeetasse mit dünnem roten Rand seine Morgenmahlzeit schlürfen zu sehen glaube, so weiß ich doch nicht, wie sehr diese Erinnerung von dem Ölbild, das noch heut in meiner Mutter Wohnung hängt, beeinflußt ist. Aus dem, was ich den spärlichen Erzählungen, besonders auch von meinem Onkel Braunfels entnehme, muß er eine rechte Gelehrtennatur gewesen sein …“ *Meyers Konversationslexikon* aus dem Jahre 1874 schildert ihn als vielseitig gebildeten Menschen von „freisinniger Haltung“ und lebhaftem politischen Engagement, als Mitbegründer der Schiller-Stiftung, führende Persönlichkeit

Walter Braunfels, Fotografie, um 1886

der Fortschrittspartei, Journalisten, lyrischen Dichter, Dokumentator der Geschichte der Nationalversammlung, Übersetzer des Nibelungenliedes und spanischer Dramen usw. „Gegenwärtig arbeitet Braunfels an einer umfassenden Ausgabe des *Don Quijote* (mit Übersetzung und Kommentar), von der sich etwas Vorzügliches erwarten läßt, da B. für einen der gründlichsten Kenner der klassischen Literatur und Sprache der Spanier gilt". Diese *Don Quijote*-Übersetzung wird das zentrale Werk seiner letzten Jahre und „muß jedem, der es zu lesen versteht, einleuchtend machen, daß er das Wesen der spanischen wie der deutschen Sprache erfaßt hatte und daß er ein Künstler war", lässt sich mit den Worten seines Sohnes ergänzen.[3]

„Er war ein glühender Bekenner deutscher Geistigkeit und des deutschen Vaterlandes. Er hat es im Jahre 1848 als Revolutionär fliehen müssen, und im Jahre 1871 hat er mit Leidenschaft das neue Reich begrüßt. Wenn ich im Folgenden ein Bild von mir selbst gebe, so wird darin, ohne daß ich's weiß, viel von meinem Vater geschildert sein; denn meine Mutter und alle, die ihn kannten, sagten mir, daß ich ihm im Wesen in vielem gliche …"[4]

Das väterliche Erbgut – die literarische Neigung und künstlerische Sensibilität, die temperamentvolle Geistigkeit und politische Aufgeweckтheit, der soziale Freimut, aber auch die zeitweilige menschliche Isolierung –, dies brach erst spät aus ihm hervor. Bedingt durch die erzieherische Dominanz der Mutter, beherrschten ihre sängerische Begabung und die pianistischen Ambitionen seiner um neun Jahre älteren Schwester Tilli, die als Schülerin Clara Schumanns[5] vorzugsweise Werke von Schumann oder Chopin interpretierte, die künstlerischen Aktivitäten des Knaben. Dass jedoch die Musik nicht nur als äußerer Impuls an ihn herangetragen wurde, sondern immanent in ihm schlummerte, schwingende Resonanz und einziger Kommunikationsraum seiner frühen Kindheit werden sollte, belegen Berichte aus

eben jener Zeit: „Meine Mutter hat mir oft die Szene geschildert, wie ich am Abend vor meinem ersten Geburtstage, da ich gerade gehen konnte, auf meinem Kinderstühlchen angefangen habe zu tanzen und dazu den damals sehr beliebten Operettenschlager gesungen habe *Ach, ich hab' sie ja nur auf die Schulter geküßt*, den ich offenbar von meiner Bonne nicht selten zu Gehör bekommen hatte und für den ich infolgedessen noch heute eine gewisse Zärtlichkeit bewahrt habe. Es waren aber natürlich nur Töne, die ich angab; denn sprechen lernte ich lange Zeit nicht und, da ich noch in meinem dritten Lebensjahre den ganzen Tag ohne Aufhören sang und nicht sprechen wollte, so hatten Tanten und Basen begründete Ursache, an der Normalität meines Verstandes zu zweifeln. Von meinem vierten Jahre an begann ich Klavier zu spielen, doch nicht auf den Tasten oder gar mit einzelnen Fingern, sondern zunächst nur auf dem Deckel, wozu ich die ausgedehntesten sinfonischen Fantasien brüllte." Selbst das Treppengeländer, dessen Stützen aus hohen dünnen Eisenstäben bestanden, musste bald als imaginäres Orchester herhalten. „Wie die Musik meine Wonne war, so konnte sie auch mein Schrecken werden, wenn sie in verzerrter Form mir entgegentrat. Wie man anderen Kindern mit dem schwarzen Mann Angst macht, so drohte man mir damals mit der Klavierorgel [gemeint ist die Dreh- oder Wimmerorgel], die damals in Deutschland noch ihr Unwesen treiben durfte. Wenn mir die Schwester erzählte: ich hab' die Klavierorgel gesehen, so erbleichte ich; hörte ich das Untier aber auch nur in der Ferne seine dürren Schreckenslaute anheben, so flüchtete ich zur Mutter oder ins Bett, und meine Panik war unbeschreiblich. Die Angst vor den mechanischen Musikinstrumenten habe ich mein Leben lang nicht verloren."

Klavierunterricht erhielt er ab seinem fünften Lebensjahr, anfänglich bei Mutter und Schwester, später bei einem phantasielosen jungen Mann namens Birkenstock. „Während ich schon

mit sieben Jahren Bachsche Inventionen auswendig spielte und wenig später Suiten und Partiten, las ich noch mit zwölf Jahren nicht besser Noten als ein mäßig Begabter. Meine Mutter suchte meinen Widerstand gegen systematisches Arbeiten dadurch zu überwinden, daß sie mir vorlas, wieviel Mozart habe üben müssen, ja wie ihn sein Vater an den Klavierstuhl gebunden habe, wenn er nicht genug üben wollte, worauf ich empört erklärte: ‚Ich will aber kein Mozart werden!'"

Sehr viel lieber improvisierte er da auf den Tasten, und sobald er begonnen hatte zu schreiben, so begann er auch schon zu komponieren. Es handelte sich um Walzer, Arietten, lyrische Stücke, die dem gerade Studierten oder Gehörten formal und inhaltlich entsprachen. „Kaum vorhanden, wurden sie mir zum Spielball meiner Großmannssucht; sie erhielten Fingersätze, Vor- und Nachworte, ja später, als ich viel Chopin üben mußte, französische Namen." Ein ausnehmend gut gelungenes und in seiner schlichten Art durchaus überzeugendes Werk bildet die Vertonung des *Alpenjägers* von Schiller aus dem Jahre 1889.[6]

In den Berichten Außenstehender wird stets von der künstlerischen Motivation durch seine (erblich vorbelastete) Mutter gesprochen, die als Großnichte doch nur entfernt mit dem Komponisten und Geiger Louis Spohr verwandt war. Braunfels selbst widerlegt diese Darstellung durch die kritisch abwägende Beurteilung seiner frühen musikalischen „Umwelteinflüsse!"[7]:

„Unselige Entwicklung! Zu Hause spielte die Schwester hauptsächlich Chopin und Schumann und auch die Mutter übte ihre steifgewordenen Finger höchstens noch an einer Chopinschen Etüde; auf der Bühne aber lernte ich als erste Oper Lortzings *Undine* kennen, ein gewiß harmloses, aber dem, was mir heute als Kunst erscheint, doch sehr fern stehendes Werk. Ich war tief ergriffen von dem Schicksal des Meermädchens und entsinne

mich noch heute, daß mir der Chor der Wasserfrauen, die das heimkehrende Kind begrüßen, großen Eindruck machte. Aber törichte Menschen wußten mir bald einzureden, welch große Ehre es sei, daß so ein Knirps in der Rothschildschen Loge eine Oper anhören dürfe, daß ich bald die künstlerischen Genüsse hauptsächlich von diesem Standpunkt aus zu betrachten begann; denn ich war ein bildsam Kind und den schlechten, d.h. banalen Einflüssen aus Eitelkeit nur zu sehr zugänglich …. [All] das legte auf die Kunst unmerklich für mich eine gewisse Öde, und eine Entwicklung meiner Seele setzte allmählich damals ein, die ich noch heute nicht ohne Schmerz betrachten kann. Man wird sich wundern, daß meine Mutter nicht einen stärkeren Halt für mich bot." Ihre musikalische Begabung war „materieller, nicht sinnlicher" Natur. „Form und alles Stoffliche waren ihr leicht eingehend; … aber der Unterschied in der Welt eines Chopin und eines Mozart, d.h. daß die eine künstlerisch viel stärker da war, die andere eine begrenzte Welt, wenn auch vollkommen dargestellt, das ist ihr nie bewußt geworden, und so verwirrte sie mich bald mit dem Wort: Dies alles ist in seiner Art schön. Oder einmal bei einem Streit über Gounods *Margarethe*: Was so vielen Menschen einmal große Freude bereitet hat, daran muß viel Schönes sein."

Mit neun Jahren schickt man Walter Braunfels auf das humanistische Goethe-Gymnasium. Der stete innere Kampf zwischen seinem ausgeprägten Pflichtempfinden und der jeweils zu erbringenden Leistung und dem durch ungezügelte Phantasie und soziale Vereinsamung mitverschuldeten Unvermögen, sich zu konzentrieren, lässt ihn ein nur mittelmäßiger Schüler sein. „Ich war etwa zwölf Jahre alt[8], als eines Tages James Kwast, der beste Klavierpädagoge Frankfurts, bei meiner Mutter erschien und ihr erzählte, daß er jetzt einen jungen, sehr begabten Australier als Schüler angenommen habe und daß er mich zusammen mit

diesem gerne unterrichten wolle. Ich wurde so Schüler des Hoch'schen Konservatoriums, das damals unter Leitung von Bernhard Scholz[9] eine Reihe meisterlicher Lehrer vereinte, so den Geiger Hugo Heermann, den Cellisten Hugo Becker, den Komponisten Iwan Knorr[10]. Percy Grainger wurde mein Studien- und Spielkamerad … Als Studienkamerad war er zunächst für mich anfeuernd. Wir durften öfters auf zwei Klavieren öffentlich spielen, so eine Clementi-Sonate, dann das Bachsche C-Dur-Konzert, und wir waren noch viel zu sehr Lausbuben, um uns nicht eine Freude zu machen dadurch, daß der eine etwa anderthalb Takte nach dem anderen einsetzte und wir dann dieses atonale Gebilde mit martialischem Getöse durchspielten. Auch als Rivalen traten wir auf; mit 14 Jahren spielten wir das Beethovensche c-moll-Konzert, ich den ersten, er die beiden anderen Sätze. Aber sehr bald kam ich Grainger gegenüber sehr ins Hintertreffen; er übte am Tage vier bis fünf Stunden und ich neben dem Gymnasium nur eine Stunde. Ich weiß nicht, ob es damals schon war, daß Percy Frankfurt verließ, jedenfalls wurde ich der Kwastschen Meisterklasse zugeteilt, die eine Reihe ausgesprochener Talente aufwies, so Frieda Hodapp und Hermann Zilcher. Aber je größer die Anforderungen der Schule wurden, umso unmöglicher erwies es sich, auch der Musik zu genügen; es kam auch damals jene Entzauberung der Tönewelt über mich, derer ich schon gedachte. Ich verließ das Konservatorium und habe nur noch ganz wenige Privatstunden genommen … Ich weiß nicht, ob Kwast ein wirklicher Pädagoge zu nennen war, oder ob er vielleicht nur mit einem Knaben, wie ich es war, wenig anzufangen wußte. Er hat mich nie technische Studien treiben lassen, und außer gewissen Pedalisierungshinweisen ist mir von seinem Unterricht nichts im Gedächtnis geblieben. Tiefen Eindruck machte es mir, als er mir eines Abends, wie ich ihn nach Hause begleitete, traurig und versonnen sagte: ‚Denk Dir, jetzt ist Mimi [seine Tochter] mit Pfitzner durchgebrannt'.

Pfitzners erste Werke, das Trio und die Cello-Sonate, hatten mir damals schon großen Eindruck gemacht, und es rührte mich eigen an, daß dieser Mann nicht nur romantische Musik machte, sondern auch sein Leben so romantisch anfing." Der theoretische Unterricht bei Knorr zeitigte nahezu keinen Erfolg: „Da sollte nun dieser Freudenquell, aus so unbekannten Tiefen quellend und so unfassbar, der sollte nun fest gegründet werden. Ich erwies mich aber als völlig unbildbar; die innere Gesetzmäßigkeit von Form und Harmonie war mir angeboren, sie nun aber abstrakt zu erfassen, dazu war ich nicht imstande … Daß Knorr ein so unfroher Mensch war, nicht ohne einen entmutigenden Skeptizismus, beschleunigte aber doch wohl die Krise ungemein; denn nach kaum einjährigem Unterricht war mir jedes Vertrauen in meine Begabung, ja selbst die Freude am Komponieren fast ganz genommen … Aber der unbewußte innere Drang ließ sich doch nicht ganz zerstören und suchte sich sein Gefäß da, wo nichts dem störend in den Weg trat. Ich fing an zu ‚dichten'. Die ersten Gedichte, die mir in Schul- oder Kinderbüchern entgegentraten, fesselten mich besonders durch den Reim … Nach dem Rezept, nach welchem der ‚Leu' dem Kind als dichterische Form von ‚Löwe' verschrieben wurde, dichtete ich schon als Siebenjähriger:

Ich setze mich auf meinen Stahl
zum frischvergnügten Mittagsmahl.

In der Anmerkung stand dann zu lesen, daß Stahl ein Dichterwort für Stuhl sei. Die Lust zum Reimen löste bald auch die Freude am Wortspiel aus, wie ich sie von meinem Vater geerbt haben mag."

Als Braunfels älter wird, wendet er sich dramatischen Entwürfen zu, einem Dreiakter *Mutterliebe* mit starkem Ibsen-Einfluss (eine von Ängsten und Gewissensbissen zerquälte Heldin in einer kinderlos bleibenden Ehe, die durch unterschiedliche soziale Herkunft und Vorurteilsdenken zerrüttet ist) und einem Opernlibretto *Roland – Versuch eine Bearbeitung der Rolandsage*, konzipiert als Oper in drei Akten mit einem Vorspiel (1899), das jedoch unvollendet blieb.

„Meine Übersetzungen aus diesen Jahren sind schillerisierend und ohne Begabung, verraten nur die Freude an Eurhythmik, aber daß sie mein geistiges Glück ausmachten, zeigt, wie sehr mir die Musik entzaubert war[11]. Was ich sonst an ‚Dichtung' schrieb, war bis zur Perversität brünstig, bald resigniert, wie es in den chaotischen Übergangsjahren nur sein kann. Es war der produktive Drang, dem der Ausdruck mangelte", kommentiert Braunfels selbst seine literarischen Aktivitäten. Nur noch eines „kuriosen Opusculums" soll hier gedacht werden, das er anlässlich eines Schulausfluges verfertigte und *Falstaff in Germanien* titulierte: „Der genußlüsterne Falstaff kommt mit seinem Freunde Poins nach Batavien mitten in den Aufstand des Claudius Civilis. Er sucht mit der Priesterin Velleda anzubandeln, wird aber von dieser, die es mit dem Claudius Civilis hält, an einen Ort gelockt, wohin die Germanen zur Feldversammlung berufen sind. Er merkt rechtzeitig die Gefahr und verkleidet sich als Velleda, um so den Germanen zu entgehen, wird aber von der richtigen Velleda entlarvt, sodaß das Ganze mit einer Prügelei schließt. Diese tolle Farce ward nun mit Shakespeareschen Redewendungen gespickt und schien mir das Komischste, was zu ersinnen sei. Aber von mir und meinen Kameraden schlecht und recht gemimt, fand sie ihr verdientes Schicksal und ward ausgezischt. Mein Ehrgefühl war dadurch ganz maßlos verletzt, und ich habe in der ersten Aufwallung über mein Mißgeschick das Manuskript des Werkchens zerrissen … Die Trauer und Wut über mein zerbrochenes Künstlertum fand in einem Gespräch ihren Ausdruck, das ich mit einem Schulfreund aus den ersten Schuljahren führte, der mir seitdem längst entfallen war und damals meinen Umgang

Walter Braunfels, Fotografie, um 1902

wieder zu suchen schien. Es war Hermann Abendroth, der mir damals erzählte, einen wie großen Eindruck es ihm gemacht habe, wenn ich als siebenjähriger Knirps mit einem großen Notenheft zur Schule kam und ihm großsprecherisch meine neuesten Kompositionen vorwies. Er, so versicherte er, habe seitdem immer mehr in sich den Wunsch wachsen gesehen, Musiker zu werden, aber seine Familie, die davon nichts wissen wollte, verwehrte ihm den Unterricht. Nun müsse er mühsam sich alles selbst erringen, meist durch mühseliges Partiturstudium. Er zeigte mir seine musikalischen Schätze, und ich war anfangs ganz betroffen davon, daß für jemanden Noten derselbe Schatz, dieselbe heilig gehaltene

Glücksquelle sein konnten, wie es für mich Bücher waren. Dann brach ich los: wie er denn hoffen könne, in der Musik etwas zu erreichen, da ich, der ich gewiß viel begabter sei [als] er, es aufgegeben habe, Musiker zu werden. Mit dieser Äußerung habe ich dem armen Freund großes Unrecht zugefügt, denn sie fraß tief in sein Herz. Aber so weit war es mit mir gekommen …“

Als Braunfels 17 Jahre alt wird, lässt er seine Mutter wissen[12]: „Wahrscheinlich bin ich schon begabt genug, ein guter Musiker zu werden, aber die Musik ist nicht schön genug, um ihr das Leben zu widmen.“ Und so geschieht dann das Seltsame, dass er nach bestandenem Abitur[13] nicht Musik, wie die nächsten Verwandten erwarten, sondern Jura und Volkswirtschaft studieren will, auf dass seinem Leben „eine weltzugewandtere Richtung“ gegeben werde. Bereits im Frühjahr 1901 bezieht er die Kieler Universität, die er ein Jahr später mit der in München vertauscht.

Die künstlerisch ungemein anregende Atmosphäre dieser Kulturmetropole entfacht dann doch seine musikalische Produktivität. Totgeglaubtes bricht mit elementarer Kraft aus ihm hervor und macht ihm seine eigentliche Bestimmung bewusst. Noch im gleichen Jahr fährt er nach Wien, um sich bei dem Kontrapunktiker Karl Nawratil und dem Pianisten und Czerny-Schüler Theodor Leschetizky ausbilden zu lassen. Leschetizky verdankte Braunfels seine einzigartige Anschlagskultur, die er später mit rigoroser Strenge auf seine Schüler übertrug[14]. Vor allem übernahm er dessen muskelstärkende Fingerübungen, eine Spieltechnik, die absolute Entkrampfung voraussetzt, da sie aus dem einzelnen Finger heraus anschlagen lässt. Nach einem Jahr intensivster pianistischer Studien kehrt er „für fast 25 Jahre nach München zurück, zu Ludwig Thuille und zu dem Manne, der der entscheidende Musikbildner [seiner] jungen Jahre ward, zu Felix Mottl.“[15]

Felix Mottl, Fotografie, um 1900

Mottl wusste „in den Mitmenschen das gleiche künstlerische Ahnungsvermögen, das er selbst besaß, vorauszusetzen … In seinem Stilgefühl, der sicheren Erkenntnis des künstlerisch Wertvollen und der Ablehnung jedes Sensationellen, in seiner Verbindung von warmer Natürlichkeit mit gesunder Sachlichkeit und in seinem Fernbleiben von jeder Manier lag die erzieherische Bedeutung Mottls“, schreibt Braunfels in seinem Nachruf auf diesen „großen Prediger der ethischen Reorganisation des musikalischen Lebens“, der „zwei Grundeigenschaften“ des klassischen Dirigenten in sich vereinigte: „Ein lebendiges künstlerisches Verhältnis zu den

Karl Wolfskehl, Fotografie, 1905

Werken der Meister“ und eine „körperliche Ausdrucksfähigkeit“, welche „die natürlichen Quellen eines Stückes“ bloszulegen vermochte, welche das Wesen einer Sache so bestimmt traf, dass „die Geste gleichsam zum neuen Einfall wurde[16]. Da ihm „zwei der modernen Musik wesensferne Gefühlskomplexe, der Jubel und das Heroische, besonders nahe [lagen, sei er] eigentlich ein unmoderner Mensch [gewesen, obgleich doch erst diese seine Mentalität ihn] zu jenen unvergleichlichen Aufführungen [der Symphonien Beethovens[17], der Bachschen Werke und vor allem der Bühnenwerke der ‚beiden größten dramatischen Meister,

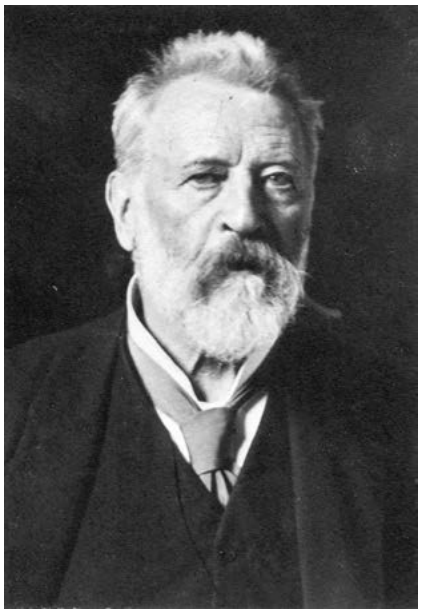
Mozart und Wagner‘ befähigt habe].“ Braunfels vermutet, dass ihm die Mozartsche Welt wesensmäßig vielleicht am nächsten gestanden habe; und noch 1953 stellt er gealtert vergleichend fest, dass ihm „die beseelte Urmusikalität von niemandem mehr so entgegengetreten“ sei wie von Mottl. Der Überzeugungskraft seiner Aufführungen habe sich wohl auch Furtwängler nicht entziehen können, wie noch seine *Don-Giovanni*-Interpretation bei den derzeitigen Salzburger Festspielen erkennen lasse[18]. Durch Erziehung jedoch sei ihm die Wagnersche Welt zum Mittelpunkt seines Lebens geworden: „*Tristan*, *Tannhäuser*, *Holländer*, deren wuchtige tragische Gebärde ihm besonders nahelag, sind durch ihn in der Interpretation endgültig festgelegt worden.“ Am 28.01.1908 noch ganz im Banne des Wagnerschen Gesamtkunstwerks schwärmt Braunfels gegenüber seiner Braut[19], „wie schön“ doch *Der Ring des Nibelungen* sei: „Er geht mir wieder ungemein nah, und es gibt eigentlich nur wenig Unschönes darin. Man muß es nur eben so geschlossen und temperamentvoll hören, wie Mottl ihn diesmal gibt“; und noch viele Jahre später bekennt er in einem öffentlichen Brief[20]: „Ich selbst trieb mich jahrelang unter dem genialen Felix Mottl als Repetitor an der Münchener Oper herum, nur, um es so weit zu bringen, auch einmal den *Tristan* dirigieren zu können. – Nebenbei gesagt, ich habe es nie so weit gebracht.“ Ein hoher Beweis für die künstlerische Erkenntnis Mottls war seine Liebe, sein rückhaltloses Eintreten für Berlioz. Denn dass Berlioz an rein musikalischer Begabung (Erfindungsgabe) hinter den großen deutschen Meistern weit zurücksteht, ist zu auffallend, um geleugnet zu werden. Worin er ihnen gleichkommt, ist der künstlerische Ernst, der aus seinen Sachen heraus spricht. Gerade dies erkannte Mottl in den *Trojanern* und in *Beatrice und Benedikt*.“

Mottls Vorbild erschließt also dem jungen Korrepetitor den Zugang zur Kunst Beethovens und Mozarts, der ihm bisher noch verwehrt gewesen war, und vor allem weckt er sein tiefes Verständnis für Berlioz und Bruckner. Hatten ihn schon damals in Wien die Sinfoniekonzerte unter Ferdinand Löwe „die Riesengröße Bruckners“ erkennen lassen[21], so wirken doch erst unter der Ära Mottls die Mystik der brucknerschen Symphonik einerseits und die Phantastik des berliozschen Orchesters andererseits stilbildend auf sein künftiges kompositorisches Schaffen, dessen zum Teil polare Gestaltungskraft auf eben diese beiden Repräsentanten sich widersprechender Kunstauffassungen, Dominanz des Formalen gegenüber dem Materialen und umgekehrt, zurückzuführen ist.[22] Auch ist es Mottls überwältigende musikdramatische Konzeption, die dem gelehrigen Adepten dessen ureigenste Neigung ins Bewusstsein hebt, nämlich seine Liebe zur Oper. Diese geistigseelische Affinität lässt Braunfels zu einem Lieblingsschüler Mottls werden.[23] Unter seinem Schutz reift auch Braunfels’ erste große Oper, die *Prinzessin Brambilla*. Max von Schillings, der allzu „gerne die erste Lanze für das Werk gebrochen hätte“, beglückwünscht ihn mit einem Anflug von Wehmut „zu dem Lebendigwerden der *Brambilla*, das [ihm] Maestro Mottl nun verbrieft und versiegelt“ habe, und betont in einem späteren Schreiben, wie auch Mottl von der sich in diesem Werk aussprechenden „Temperaments- und Talentäußerung hohen Ranges“ fest überzeugt sei.[24]

Sieht man von dieser „Lehrzeit“ unter Mottl ab, ist der Komponist Braunfels eigentlich Autodidakt gewesen. Es ist falsch anzunehmen, dass er „dem Hauptvertreter der neuromantischen Münchner Schule, Ludwig Thuille, sein musiktheoretisches Rüstzeug“ zu verdanken habe.[25] Thuille „beschränkte sich darauf, ihm die Wege zu weisen und ihm in kleinmütigen Augenblicken Mut

und Selbstvertrauen zu stärken."[26] Braunfels zufolge hat dieser Münchner Komponist „wirklich befruchtend nur außerhalb der Akademie als Privatlehrer wirken können. Der Gang in die Akademie war ihm, wie er es oft zu mir geäußert, stets nur ein Gang in die Tretmühle, in der man ohne Lust und Liebe seine Zeit so lange absitzen müsse, bis man pensionsberechtigt werde."[27] Doch auch Braunfels erliegt dem Einfluss der süddeutschen Neuromantik, wie er durch Julius Weismann, Walter Lampe, Georg Stoeber, Heinrich Kaspar Schmid, Carl Bleyle, Joseph Haas und andere vertreten wird: „Sie alle verschmelzen Brahmsische Eigenheiten in Satz, Rhythmik und Melodie mit jener freieren und den akkordischen Zusammenklang als ein mehr zufälliges Resultat des Zusammentreffens selbständig geführter Stimmen, mit jener größeren Freiheit in der Behandlung der Tonalität, der Modulation, mit jenem stärkeren Zuwachs an warmem Blut, beweglicher Phantasie und leuchtkräftiger Farbe, wie sie den Münchner Neuromantikern eigen ist."[28] Trotz gewisser Entsprechungen ernten schon seine *Bagatellen* (op. 5) nur geringen Beifall des Lehrers[29]: „Zwar erklärt er ausdrücklich, daß er technisch nichts einzuwenden habe. Aber fast alle lebhafteren und groteskeren empfindet er als verzerrt. Das ist sehr schlimm, denn grade diese sind eine Art Vorstudie zum Stil des *Topfes*. Dieser *Topf* wird mich überhaupt von ihm und seinem Kreise scheiden." So wird die Distanzierung von Thuille unvermeidlich. Sie erfolgt nicht zuletzt durch Braunfels' völlig andere Natur: seine z. T. bizarre Phantasie, sein expressives Ausdrucksstreben, seine zunehmend klassizistische Konzeption und seine „polyphone Begabung".

Wurde ihm Felix Mottl zum wichtigsten Musikbildner seiner Studienzeit, so empfing er geistig-literarische Anregung und Richtung durch den Kreis um Stefan George: Karl Wolfskehl, Friedrich Gundolf, Ludwig Klages und Norbert von Hellingrath[30],



Adolf von Hildebrand, Fotografie, um 1902

später jedoch und in entscheidender Weise durch die Begegnung mit Adolf von Hildebrand. Zugang zu diesem Kreis der Dichter und Literaten verschaffte ihm sein Onkel Karl Wolfskehl.[31] Dass Wolfskehl seinem jüngeren Verwandten in tiefster Freundschaft zugetan war, bezeugen Briefe aus jener Zeit.

Die mythisch verschlüsselte Poesie Wolfkehls, die Anleihen bei den alten Griechen und den französischen Symbolisten müssen bei dem Münchner Studiosus anfänglich auf fruchtbaren Boden gefallen sein und seine intellektuelle Abkehr von Wagner motiviert haben. Er vertont einige Gedichte von Wolfskehl, George und

Wenghöfer (op. 1), beginnt die Märchenoper *Fallada* nach dem literarischen Vorwurf seines Onkels (op. 3), empfindet jedoch schon ab dem *Goldenen Topf* (op. 6) die Unmöglichkeit einer weiteren Zusammenarbeit.

Dass sich Braunfels dem rigorosen Kreis der Stefan-George-Jünger entzieht, bedingt die zunehmende Faszination der klassizistischen Welt, welche mit seinem Eintritt in das Haus des Bildhauers Adolf von Hildebrand zeitlich zu fixieren ist. Dass er sich distanziert, kann aber auch unterschwellig ausgelöst worden sein durch Wolfskehls negative Einstellung zur Musik als künstlerischer Gattung.

Berührungspunkte thematischer Art ergaben sich fraglos beim *Ulenspiegel* von de Coster, den Braunfels 1910 bis 1912 auf ein Opernlibretto zugeschnitten und vertont, Wolfskehl jedoch später als Gesamtwerk übertragen hat.[32] Aus der Begegnung mit dem George-Kreis erwachsen Braunfels vielseitige künstlerische Bereicherungen und Erfahrungen:

1. die (Wieder-)Entdeckung seiner literarischen Begabung (wird er doch nun viele seiner Textbücher wieder selbst verfassen),
2. die Liebe zu großen deutschen Dichtern wie Goethe[33] und Hölderlin (vergleiche seine Vertonungen Op. 4 und 29 bzw. Op. 4 und 27),
3. die Bewunderung für Shakespeare (vergleiche seine Bühnenmusik zu *Was ihr wollt*, *Macbeth* und *Ariels Gesang* nach der Vorlage des *Sturm*),
4. die Sehnsucht nach dem Süden, welche Hand in Hand geht mit dem Kennenlernen des italienischen Trecento[34], der Schaffung des *Goldenen Topfes*, der zunehmenden Entfremdung seiner Kunst vom Leben und seiner ersten Schaffenskrise (1905): Probleme und Neigungen, die sich in der Korrespondenz mit seiner Mutter niederschlagen und artikulieren. So heißt es in den genannten Briefen: „Nicht nur alle Vorgänge um mich, auch alle Menschen interessieren mich nur noch in Beziehung zu meiner Arbeit … Mein Schaffen ist wie ein Turm, den ich für sie aufrichte und der mir die Aussicht versperrt nach dem blühenden Land des Lebens.“[35]

„Ob Du es je erlebst, ein großes Werk von mir aufgeführt zu sehen?“[36]

„Ich muß nach Italien … Gönne dieses meiner Kunst! … Ich muß, ich muß und koste es das Leben!“ Dies sage ihm „eine höhere Vernunft.“

Ob nicht auch sie davon überzeugt sei, „daß die Künstler der Mund Gottes sind, und daß man es ihnen nachsehen muß, wenn sie gelegentlich einen etwas überlebensgroßen Magen haben. Aber Musik will ich Dir machen, einen Topf Musik, so toll und schön, daß alle Philister Leibweh kriegen und alle Götter tanzen …“[37]

Er könne sich nicht vorstellen, „daß man an dem Land je genug bekommen könnte.“[38]

„Das Bewußtsein, einer nicht leichten Zeit entgegenzugehen, verläßt mich nicht … Wer dichtet mir den *Topf*, dem ich nicht gewachsen bin?“ und Zweifel bemächtigt sich seiner, daß „der Glauben an [sein] Talent ein großer Betrug sein könnte. Als einziger Trost bleibt mir eben dann, daß der Mensch, der jetzt verzagt, vor einem Jahr nichts Entwicklungsfähiges geschrieben haben kann. Es war ein anderer Mensch.“[39]

Diese kritische Phase vertieft und erweitert seine Sensibilität für die Kunst und bildet gleichzeitig den Nährboden für einen neuen geistig-kreativen Lebensraum. Inmitten dieses Prozesses eines erwachenden künstlerischen Bewusstseins begegnet er dem Bildhauer Adolf von Hildebrand. Der 70-jährige Braunfels hat es rückblickend als göttliche Fügung interpretiert, bekennt er doch

seinem Jugend- und Lebensfreund Dieter von Hildebrand: „Du warst die Angel, die Gott auswarf, um mich in das Haus Deiner Eltern zu führen."[40] Mit dem Eintritt in das Haus Hildebrand ändert sich schlagartig der Ton seiner Briefe. Beglückt schreibt er an seine Mutter im November des Jahres 1905: „Dienstag hat sich ein schon lang still gehegter Wunsch erfüllt, indem ich zum ersten Mal bei Adolph von H. war. Er ist ein hinreißender Mensch."

Am 20. desselben Monats teilt er ihr mit, dass ihm dank eines gelungenen Klaviervortrags „des großen Adolf von Hildebrand Interesse in den Schoß" gefallen sei.

„Seitdem ich neulich einmal ihm viel vorgespielt habe, steht mir sein Haus offen. Das bedeutet mehr, als diese Zeilen sagen, denn ich habe noch nie in meinem Leben den Eindruck einer großen Persönlichkeit gehabt, die mir hier gegenübersteht. Ich empfinde zum ersten Mal eine große unbedingte Verehrung und das Bild einer abgeschlossenen Welt, die mir vielleicht verhängnisvoll geworden wäre, wenn ich sie vor einigen Jahren, da ich noch ganz weich und bildsam war, betreten hätte; denn diese Welt ist wie ganz klare reine Luft, die zu athmen eine ungewohnte Befriedigung bereitet." Vielleicht gerate sie Wilhelm Furtwängler „zum Verhängnis", wie Braunfels mit vorausschauendem Blick erkennt. Und in einem folgenden Schreiben gesteht er:[41]

„Bei jedem Besuch fühle ich mich mehr von den wundervollen Menschen angezogen. Daß mich der Verkehr dort auch innerlich etwas in Unruhe versetzt, kann ich nicht verhehlen. Übergänge gehen nicht ohne Stürme ab. Vieles in mir ist im Widerspruch zu der dortigen Welt; indem mir ein Ideal plötzlich vor Augen gerückt ist, gewahre ich, wie fern ich ihm noch bin." Dennoch ist ihm die Diskrepanz beider Welten nur zu bewusst: „Die Romantik in mir kämpft um ihre Existenz, oder besser gesagt, um ihre

Alleinherrschaft; denn ist sie nicht als gefährlich schwankende, aber doch reizvoll belebte Brücke zu dem Ziele: der künstlerischen Reinheit, mit Fug zu dulden? Wie's im *Topf* schließlich auch ist: Am Schlusse steht Atlantis, aber davor viel Unreines …"[42]

Spontane Reaktion bildet ein Liederheft, das – als unvollendet oder unvollkommen verworfen – überschrieben sein könnte: „Antiker Form sich nähernd." Besonders die schillersche Beschreibung eines mythologisch-allegorischen, klassizistischen Gemäldes (*Der Abend*) setzt klare Akzente. Selbstkritisch fügt er hinzu: „Doch so sehr ich auch in diesem allen aufgehe, so erscheint es mir doch weniger Selbstzweck, als vielmehr Vorstudie zu diesem einzigen *Goldenen Topf*, dessen I. Akt in der Dichtung bald vollendet sein wird".

Den jungen Musiker und den reifen Bildhauer verbindet bald ein inniges Vertrautsein geistiger und künstlerischer Art, getragen von dem Glauben an die fortwirkende Kraft der großen abendländischen Kunsttradition. Die verwandte ästhetische Konzeption schlägt sich in seinen später verfassten *Gedanken über Musik* nieder, die sich als ergänzende Variante der hildebrandschen Schrift über *Das Problem der Form* ausweisen könnten. Heißt es dort doch unter anderem[43]: „Viele halten dafür, die Kunst sei da, der Menschheit die Empfindungen eines Menschen (des Künstlers eben) zu offenbaren. Was aber ist der Einzelmensch? … Nur zu schauen also gilt es und zu gestalten, wer außer dem Einzelnen webt … Freilich nur eine große Seele vermag das außer ihr seiende Große schauend zu ergreifen …" Charakterlich eignete beiden „ein Überschuß an Kraft und Lebensfreude", hinter dem sich „eine ebenso große Naivität, gepaart mit leichter Verwundbarkeit", verbarg[44]. Hildebrands lebenssprühendes Temperament und tiefes (geschultes) Empfinden für menschliche Größe und künstlerische Erhabenheit erleichterten Braunfels den Zugang zu Beethoven. Dies erklärt den rätselhaften Umstand, dass es der

Bildhauer ist, der dem Komponisten „auf mancherlei Umwegen den Wesenskern der Beethovenschen Gestalt erschloß.“[45]

Berta, die jüngste Hildebrand-Tochter beschrieb die musikalischen Neigungen ihres Vaters:[46] „Mein Vater sagte mir einmal: ‚Beethoven könne das Ohr noch näher ans Herz bringen, als alle Anderen‘. Er fühlte so sehr die einsame Größe der späten Beethovenschen Quartette, die wir jedoch nicht spielen konnten. Der junge Furtwängler, 15–16-jährig, wie er bei uns in Florenz war, spielte uns die späten Beethoven-Quartette ganz großartig vom Blatt aus der Partitur vor. Meinen Vater zog die große Begabung dieses genialen Jünglings sehr an … Richard Wagner liebte mein Vater gar nicht und ärgerte sich immer, wenn mein Mann Wagner spielte. Einmal saß er im kleinen Salon in San Francesco in Florenz und sagte unwillig zu mir: ‚Warum spielt nun Walter wieder Wagner‘, doch bald veränderte sich sein Gesicht und er hörte erstaunt zu. Ganz aufgeregt lief er in den gegenüberliegenden großen Salon, wo mein Mann spielte und rief: ‚Aber Walter, das ist doch ein schöner Wagner!‘ Mein Mann antwortete: ‚Das ist nicht Wagner, das ist Bruckner‘. Freudig rief mein Vater aus: ‚Bruckner ist mein Wagner!‘“

So verkehren im Haus Adolf von Hildebrands nicht nur Literaten und bildende Künstler, sondern auch Musiker wie Wilhelm Furtwängler, der mit Hildebrands jüngster Tochter Berta so gut wie verlobt ist, und Max Reger, der das ungewöhnlich musikalische, aber eigenwillige Mädchen unterrichtet.

Berta von Hildebrand,
Fotografie, vor 1898

Da Berta – bedingt durch Erziehung und Vorbild – ganz der klassischen Welt, insbesondere jener Mozarts und Haydns, verpflichtet ist, da sie sich hartnäckig der harmonischen Welt nach Beethoven verschließt, kann es nicht wundern, wenn sie mit ihrem Lehrer öfter aneinandergerät. Die künstlerische Geistigkeit dieses Hauses mit seiner Repräsentation später Klassizität prägte alles, was in ihm lebte. Schon früh wurden die Hildebrand-Kinder, die ohne Religion aufwuchsen, angeleitet, mit Girlanden bekränzt und griechischen Gewändern bekleidet, antike Stücke zu spielen.[47]

Ist es die Tatsache, dass Berta „so sehr ihres Vaters Kind ist" – wie es sowohl Braunfels[48], als auch ihr Vater[49] bestätigen, ist es ihr „unglaubliches Sensorium für Musik" – wie es beispielsweise der Komponist Schwarz-Schilling überzeugend darlegt,[50] oder ist es das Entzücken über dieses „typische Produkt des neoklassischen München, genannt Isar-Athen" – wie der Komponist Philipp Jarnach leise spöttelnd bemerkt[51], was in Braunfels eine heftige Zuneigung für Berta entflammen lässt? Er selbst sieht all diese Momente verwoben in dem umfassenden Begriff der Liebe, „die [ihn] in dem Augenblick durchschoß, als [er] Berti zuerst sah. Aber diese Liebe erschöpfte sich nicht in der Entzücktheit über dies einzigartige Wesen, sie umschloß auch die Liebe zu ihren Eltern, besonders zu dem genialen, einzigartigen Vater, die Benommenheit über die Kultur, welche diese Familie ausstrahlte, die Liebe zu Italien, das mir durch sie aufging, besonders aber auch die Liebe zu vielen der bedeutendsten Musikwerke, zu denen sie mir erst die Augen aufschloß."[52] Von ihrer Willensstärke und Entscheidungskraft her sei sie – so Jarnach – Braunfels überlegen gewesen; und so wie sie sich Braunfels zum Manne erkor, so habe sie sich später „eine Religion: den Katholizismus erwählt." Ab dann „bekehrte sie ständig, unter anderem auch Schnackenburg, zum katholischen Glauben. Sie hatte eine Art, leise und beständig

auf die Umwelt einzureden, die vielleicht der Stechtechnik einer Mücke, die sich unablässig tiefer in das ‚Opfer' einbohrt, zu vergleichen war.

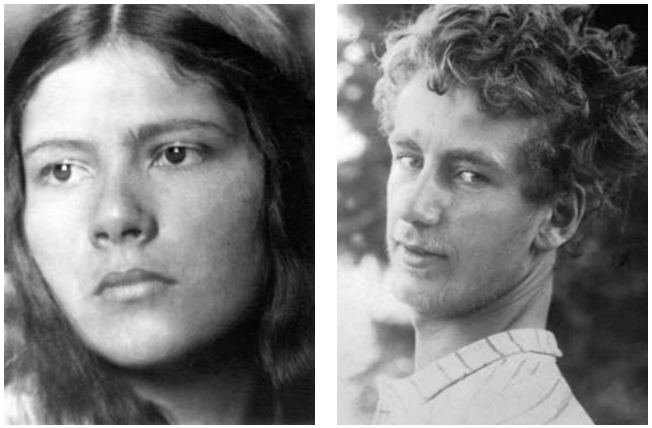
Mit ihrer fast fanatisch zu nennenden Gläubigkeit wirkte sie Braunfels' Karrierestreben entgegen. Sie war überaus moralisch, sozusagen das moralische Regulativ seines Lebens, sodass sie Walter Braunfels selbst als ‚seinen guten Geist', als ‚sein Gewissen' bezeichnet hat."

Der in Überlingen lebende Lyriker Friedrich Georg Jünger, Bruder Ernst Jüngers, sowohl der Antike als auch Klopstock, Hölderlin und George verpflichtet, schrieb Ute Jung am 01.11.1972 über sie: „Ihr zarter, richtiger Sinn, der alles Übertriebene mied, ihr Takt und musisches Lebensgefühl hatten etwas sehr Anziehendes für mich. Ich möchte sagen, daß an ihr bis in ihr Alter etwas Mädchenhaftes blieb, so in der Scheu, mit der sie alles Fremde betrachtete und berührte."

Berta Braunfels wurde zur geistigen Führerin seines Lebens und zur „kritischen Hörerin seiner Werke."[53] Der der Familie eng verbundene Generalmusikdirektor Hellmut Schnackenburg betrachtete sie als Braunfels' „größtes Glück und Unglück zugleich, – als Glück in puncto ihrer überströmenden Güte und Geistigkeit, – als Unglück infolge ihres Verhaftetseins an die klassische Welt. Denn sein eigentliches Wesen spiegelte sich in seiner *Brambilla* und den *Berlioz-Variationen*: skurril, verstiegen, dämonisch-ironisch und doch bei allem noch ein Jünger Wagners. Sie hingegen war durchaus romantisch eingestellt, obgleich wiederum geistreich genug, Wagner nicht genial zu nennen. Es ist anzunehmen, dass ihn – ohne Bertel – sein Weg wahrscheinlich mehr zur Moderne geführt hätte."[54] Braunfels selbst wird sich dessen wohl bewusst gewesen sein, mag er diese Tatsache auch mit liebendem Blick ins Positive verkehrt haben. Als 70-Jähriger bekennt er:[55] „Welche Wege hätte meine Begabung genommen,

ohne ihre immer unbestechliche Kritik! Neben dem Lodernden, Phantastischen meiner Veranlagung, die mich vielleicht zu raschen Erfolgen geführt hätte, aber die Gefahr des an sich selbst Verbrennens in sich trug, brannte mein Begehren nach Wahrheit und Ewigkeit nur wie ein dürftiges Flämmchen. Berti hat jene Synthese beider Elemente in mir entwickelt, ohne die weder die *Vögel* noch das *Te Deum* denkbar waren." Für alle Beteiligten muss die erwachende Liebe zwischen Berta von Hildebrand und Walter Braunfels sehr schmerzlich gewesen sein: Fraglos wird sie Berta als Treuebruch gegenüber dem Frühverlobten Wilhelm Furtwängler, Walter Braunfels als Freundesverrat und Wilhelm Furtwängler als bittere Enttäuschung empfunden haben. Braunfels' Tochter Marianne beschreibt die damalige seelische Zerrissenheit ihrer Eltern in einem Brief an Ute Jung:[56] „1907–1908 muß er sehr um seine Frau kämpfen, die sich so stark zu ihm hingezogen fühlt, aber furchtbar darunter leidet, daß sie Furtwängler enttäuschen muß. Immer, wenn sich mein Vater zurückziehen wollte, er war sehr moralisch und wollte nichts Unrechtes tun, merkte sie, daß sie sich nicht von meinem Vater trennen konnte, es muß eine Qual gewesen sein."

Diese Qual wurde vertieft durch die Zuneigung des jungen Walter Braunfels zur Familie Furtwängler, deren Mitglieder er bereits am 23.01.1905 als „nicht nur bedeutende, sondern auch sehr liebenswürdige, einfache Menschen, bei denen [er] gern sein werde"[57], hatte kennen und schätzen gelernt. Zudem bestand ein mehr als kollegiales Verhältnis zwischen beiden Musikern – 1908 bis 1909 war auch Furtwängler Korrepetitor unter Mottl. Die ehrliche Bewunderung und Achtung, die jeder der künstlerischen Leistung des anderen entgegengebracht hat, tragen schon bald dazu bei, die menschliche Distanz zu überbrücken. Deshalb auch hat Furtwängler die menschliche Größe, Braunfels nicht „als ein ‚feindliches



Links: Berta von Hildebrand, Fotografie, um 1902
Rechts: Wilhelm Furtwängler, Fotografie, um 1902

Element' zu betrachten", sondern lässt ihn vielmehr wissen, dass er „der einzige unter den jetzigen Musikern [sei], vor dem [er] Achtung habe, der einzige, der [ihm], soweit es die Verschiedenheit der Naturen erlaube, ein Vorbild" sei[58]. Braunfels selbst bezeichnete seine „Verheiratung und die gleichzeitige Aufführung [seiner] Jugendoper *Brambilla* in Stuttgart und München … als deutlichen Abschluß dieser Periode:"[59] „Die *Brambilla* war unvollkommen, aber sie war doch eine Sache. Alles andere, die kleineren Kompositionen, mein Klavierspiel sind unter einem höheren Standpunkt Stümpereien."[60] Tatsächlich erregte dieses Werk das Interesse vieler bedeutender Persönlichkeiten wie Felix Mottl, Max von Schillings, Siegmund von Hausegger, Paul Ottenheimer, Adolf von Hildebrand und anderer.[61] Der Dramatiker Frank Wedekind wohnt der Premiere „mit Genuß" bei und bittet Braunfels im Anschluss um ein persönliches Gespräch[62], und der Musikschriftsteller Edgar Istel fühlt sich nach einmaligem Anhören des Vorspiels und ersten Teils genötigt, dem Komponisten seine uneingeschränkte

Bewunderung auszusprechen und ihn um seine Freundschaft zu bitten.[63] „Ich halte das umsomehr für meine Pflicht, als ich fürchte (aber das wird Ihnen als echter Künstler ganz gleich sein!), dass Sie auf diesem Wege nicht so leicht zu dem, was man heute ‚Erfolg' zu nennen beliebt, gelangen werden."

Mit der *Brambilla* gelingt ihm der (vorläufige) Durchbruch zur Welt.

Links: Walter Braunfels, Fotografie, um 1909
Rechts: Berta Braunfels, Fotografie, um 1909

ERSTE KOMPOSITIONEN (1904–1909)

Die lyrischen Kompositionen Opus 1, 4, 7 und 13[64]

Am 13.08.1904 schreibt Braunfels in sein Tagebuch:[65] „Komponierbar sind nur lyrische Gedichte. Erzählende Versgebilde verleiten die Musik nur zu äußerlichen Nachahmungen, ziehen sie von ihrem eigentlichen Gebiet, dem Ausdruck von Empfindungen ab. (Doch giebt es unter erzählenden Volksliedern wohl komponierbare, Ursache: Es ist hier zwischen den Dichter und den Vertoner im Voraus das interpretierende Volk getreten, welches die Dichtung vom Standpunkt persönlichen Empfindens fortwährend umgestaltet und so dem Historischen oft eine tiefere Gefühlseinheit einflößt.) Wo es angeht, möge die Grundstimmung des Gedichtes in einem Begleitungsmotiv konzentriert sich vorfinden, welches sich mit dem Wechsel dieser Stimmung verändere (steigere, erweitere, umgestalte). Die Gesangsstimme trete nur an den Höhepunkten der Dichtung hervor; das Historische trage sie in schönen Kantilenen vor, die aber dem Begleitungsmotiv sich völlig anschmiegen müssen, und nur Persönliches werde nach seiner Wichtigkeit herausgehoben. Die Deklamation bleibe breit und halte sich von realistischem Nachahmen fern … Unter den ‚neuen Gesängen' ist das älteste, der *Nachtwind*, vielleicht doch das gelungenste …"[66]

Sechs Gesänge nach Wolfskehl, Wenghöfer, George (Opus 1)

Lieder für eine Singstimme und Klavier, 1902–1904, UA 13.02.1906,
verlegt bei Ries & Erler

Das Lied *An den Nachtwind* folgt diesen Prinzipien. Es ist das erste der „Sechs Gesänge nach Dichtungen von Karl Wolfskehl, Walter Wenghöfer, Stefan George für eine Singstimme und Klavier" und stellt gleich dem folgenden namens *Blondel* eine Wolfskehl-Vertonung dar. Bei der Vokalpartie wird auf „scharfe Betonung des Wortsinnes" geachtet; der instrumentale Teil ist „in selbständiger Weise und einem reichen Stil durchgeführt"[67].

Ein großartiges Lied von schumannscher Expressivität ist *Die stillen Kähne* nach einer Dichtung Walter Wenghöfers. Im Text bilden Himmel, Wasser und Bäume eine symbolträchtige, pseudomythische Welt, in der, „schwarz und schwer", Kähne „wie dunkle Vögel" eingezogen kommen. Hier öffnet sich eine Welt des Todes; es sind die Wasser des Orkus, auf dem die Kähne des Charon unheilverkündend mit den Vorboten der „ananke" und der Thetis identisch werden.

Das vierte Lied vertont aus Stefan Georges *Jahr der Seele*, „Noch zwingt mich Treue über dir zu wachen …"

War das dritte Lied bezeichnend für „harmonische Sensibilität, so ist es das fünfte Lied für „akkordische Charakteristik"[68]. Hier, in der *Tollen* von Walter Wenghöfer, wird das melodische Element verdrängt durch das alles beherrschende, alles überfließende und verschleiernde Medium der Chromatik. Hier geschieht Auflösung der Funktionalität durch schwebende Tonartverhältnisse; indifferente weiche Schwere und verschwimmende Konturen bestimmen diese emotional geladene Welt. Auch das folgende Lied *Innere Landschaft* (gleichfalls von Wenghöfer) bemüht sich erfolgreich um Darstellung eines bestimmten Gemütszustandes, und zwar der „inneren Landschaft" schlummernder Frauen, die dem Gesang der „von Silber und Sand und ängstlichen Dingen" erzählenden „Weiden" lauschen.

Lieder im Volkston (Opus 2)

1904, unvollendet, in Skizzen erhalten,
Familienarchiv

Bei den im Werkverzeichnis aufgeführten *Liedern im Volkston* wird es sich wohl um jene vier Kinderlieder aus *Des Knaben Wunderhorn* für Sopran gehandelt haben, die am 21.06.1904 in den *Münchener Neuesten* Nachrichten Erwähnung finden. Ebenda heißt es: „Die vier Kinderlieder verrieten entschieden Begabung und bemerkenswerte Gewandtheit."[69]

Die Komposition von *Wunderhorn*-Liedern, war, wie *Der Kunstwart*[70] kritisch erkennt, zum „Modebuch der Musikwelt geworden". Ein Dezennium später widmet Walter Niemann dem „Wunderhornkreis" eine ausführliche Studie[71]. Dazu zählt er „die Münchener, die Thuillesche oder – bei den jüngsten die reger'sche und Reger-Haas'sche Schulung in der Komposition, oder wenigstens die Zugehörigkeit zum engeren oder weiteren Thuille'schen Kreise, die gleiche direkte technische Schulung oder indirekte künstlerische Gesinnung." Dass jedoch Braunfels mit seinen Charakterstücken (op. 5 und folgende) „den häuslichen, den Thuille'schen und den Wunderhorn-Rahmen gleichermassen" sprenge, somit dem „Wunderhorn-Kreis" nicht zuzurechnen sei, glaubt er aus der Sicht des Jahres 1915 und der bis dahin komponierten Werke bestätigen zu können.

Sechs Gesänge nach Hölderlin, Hebbel, Hessel, Goethe und aus des Knaben Wunderhorn (Opus 4)

Singstimme und Klavier, um 1905, UA 13.02.1906,
verlegt bei Ries & Erler

Gleich den ersten Gesängen erscheinen auch diese *Sechs Lieder* für eine Singstimme und Klavier nach Dichtungen von Hölderlin, Hebbel, Franz Hessel und Goethe bei dem Musikverlag Ries &

Erler. Die *Abbitte* von Hölderlin (Nr. 1) ist ein von hingebungsvoller und zugleich verzichtender Leidenschaft gezeichnetes Lied: schlicht und voll inniger Verhaltenheit. Die Lieder Nr. 2 und 3 sind Hebbel-Vertonungen. In einem Brief[72] spricht er von vier Hebbel-Liedern, von denen „eines gewiß zu dem besten [zähle], was [ihm] je gelang".

Als die Sängerin Margarete Closs vom Komponisten begleitet am 31.01.1911 in der Stuttgarter Liederhalle und in Berlin konzertiert, macht sie sich zum Anwalt einiger Lieder von Walter Braunfels und Heinrich Rücklos. Vom Erstgenannten gelangen zum Vortrag: *An den Nachtwind*, *Abbitte*, *Rastlose Liebe*.

Fragmente eines Federspiels
nach Versen aus des *Knaben Wunderhorn* & *Neues Federspiel*
von Walter und Berta Braunfels (Opus 7)

Singstimme und Klavier, 1904–1910, UA 1911 München,
verlegt bei Ries & Erler

Wie Braunfels im November des Jahres 1905 seine Mutter wissen lässt, sind die gemeinsam mit Berta komponierten *Fragmente eines Federspiels* „kürzere Lieder nach Versen aus dem *Wunderhorn.*[73] Das Ganze ist so zu denken, dass auf jeden Ball des Spiels ein Vers geschrieben steht, der irgendeinen Vogel zum Inhalt hat … Es ist leichtere Ware, aber, wie ich glaube, fein und dankbar." Die spätere Fassung *Neues Federspiel* „für eine Singstimme mit Begleitung von Kammerorchester (oder Klavier)" übernimmt die „Bachstelz", den „Gimpel" und den „Zeisig" der Erstfassung, fügt jedoch neu hinzu; den früher nur als Motto verwendeten „Eingang", den „Finken", die „Kohlmeise", den „Distelfinken", die „Lerche" und die „Turteltaube". Am 04.02.1914 werden sie in der Tonhalle München einem breiteren Publikum präsentiert.

Nachklänge Beethoven'scher Musik (Opus 13)

Mittlere Stimme und Klaver, 1910, UA 23.01.1913 München,
verlegt bei Ries & Erler

Mit der Vertonung des schönen Gedichts von Clemens Brentano: *Nachklänge Beethoven'scher Musik* zeigt sich eine Wende in Braunfels' Schaffen, die durch die Begegnung mit Adolf von Hildebrand ausgelöst worden war. Er selbst bestätigt aus der Sicht des Alters:

„Damals war es, daß ich [dieses] Gedicht komponierte.
Wenn sie die Verse lesen:
‚Seit ich durft in deine Wonnen
Das betrübte Leben stellen,
Seit du ganz mich überronnen
Mit den dunklen Wunderwellen,
Hab zu funkeln ich begonnen.
Und nun klingen all die hellen Sternensphären
meiner Seele,
Deren Takt ein Gott mir zähle …'
werden Sie verstehen, in welche Welt ich versetzt war"[74].

Hier öffnet sich der Weg zu den klassizistischen Werken op. 20 und 21. Als dieses Werk neben einer Auswahl aus op. 1 und op. 4 während eines Lieder- und Duetten-Abends Münchner Komponisten am 23.01.1913 im Jahreszeitensaal erklingt, vergleicht es A. Berrsche[75] mit den gleichzeitig zum Vortrag gelangenden Werken seiner Münchener „Kollegen" Ernst Boehe, Walter Courvoisier, Heinrich Kaspar Schmid, Karl Bleyle. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass Braunfels als „die einzige echte Begabung … unter diesen redseligen Verlegenheitsmusikern" zu bezeichnen sei.

Walter Braunfels, Fotografie, um 1910

Bagatellen (Opus 5)

Klavier, 1907, UA 30.04.1908 München,
verlegt bei Ries & Erler

Ähnlich seinen Zeitgenossen ist auch Braunfels vom Klavier und dem Klavierlied ausgegangen. Selbst hervorragender Pianist, war es nur allzu klar, dass seine Klavierkompositionen den häuslichen Rahmen – und damit auch den intimen Kreis der süddeutschen Wunderhorn-Romantik – verlassen[76] und sich als ausgewachsene Konzertstücke der Öffentlichkeit präsentieren würden. Die neun *Bagatellen*, der Schweizer Pianistin Anna Hirzel-Langenhan zugeeignet, sind für die Presse keine „Bagatellen" mehr, sondern „ganz ausgewachsene Konzertstücke, die zu den schwierigsten der modernen Literatur gehören."[77] Obgleich vorwiegend als lyrische Klavierstücke empfunden,[78] weisen die drei letzten *Bagatellen* eine stilistisch kompliziertere Schreibweise auf: Sie wecken Reminiszenzen an die Bagatellensammlungen des großen Vorbildes Beethoven. Als das Werk auf dem Klavierabend A. Schmid-Lindners (am 30.04.1908 in München) zum Vortrag gelangt, zeigt sich R. Louis tief beeindruckt von der „sprühenden, oft grotesken Phantastik"[79]. Bei dem Klavierabend von Norah Drewett in der Salle Erard zu Paris (am 16.05.1909) erregen unter den kleineren Stücken „besonders die *Bagatelles* des jungen Münchener Komponisten Walter Braunfels durch originelle Erfindung und rhythmische Pikanterie allgemeines Interesse."[80]

Scherzo für 2 Klaviere (Opus 9)
verloren, UA 13.02.1906

Das sogenannte Scherzo für zwei Klaviere scheint verloren gegangen zu sein. Einzig eine Rezension des Münchner Konzertes vom 13.02.1906 mit Anna Hirzel-Langenhan erlaubt Rückschlüsse auf mögliche Qualitäten des Werks, heißt es doch[81]: „Daß ein Rondo in h-moll für zwei Klaviere … in höherem Maße fesselte, lag doch wohl nur zum Teil an der ganz prächtigen Art der Ausführung. Die Komposition selbst interessiert durch manche geistreichen Züge und ist vor allem auch sehr klangvoll gesetzt."

Studien für Klavier (Opus 10)
1906–1908, UA 03.06.1908,
verlegt bei Ries & Erler

Von den *Studien für Klavier* scheint nur eine überliefert zu sein, und zwar jene namens *Pantalone*, die der Verlag Carl Grüninger (Stuttgart/Leipzig) der *Neuen Musik-Zeitung* als Notenbeilage des 30. Jahrgangs 1909 überließ. Diese „Studie", welche die Stimmungsskala schelmenhaft-keck bis lyrisch-schwelgend ohne formale Gebundenheit durchmisst, bildet eine einzige Motivkette aus seiner ersten großen Oper und kann als „Vorstudie" zur *Brambilla* bezeichnet werden.

Als Braunfels diese Studien zusammen mit seinen *Bagatellen* am 03.06.1908 in München anlässlich des Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zum Vortrag bringt, schwärmt R. Louis von der „ungemein phantasiekräftigen, eigenartigen, einem überquellenden Künstlertemperamente entströmten Musik, die vom Komponisten ganz prächtig gespielt wurde."[82]

Lyrischer Kreis (Opus 16)
Klavier, 1912, UA 30.04.1912 München,
verlegt bei Ries & Erler

Bei dem sogenannten *Lyrischen Kreis* handelt es sich um sieben kleine Stimmungsbilder.[83] Als solche wecken sie Erinnerungen an Schumanns Kinderstücke. Die Nummern 1, 2 und 4 sind zumeist aus nur einem Motiv bzw. Thema entwickelt; die übrigen huldigen einer mehr oder minder einfachen Reihungstechnik. Motivische Verwandtschaft einzelner Stücke liegt vor; ausdrucksmäßig eignet ihnen ein lieblicher Charakter. Formal wird die zwei- oder dreiteilige Liedform bevorzugt.

Opernfragmente und Schauspielmusik
Opus 3, 6, 11 und 14

Falada (Opus 3)
Märchenoper, um 1905, unvollendet,
Teil-UA einer Szene am 24.05.1906 auf dem Tonkünstlerfest in Essen,
MS im Familienarchiv

Im Zuge der nachwagnerschen Märchenoper der Komponisten Ritter, Humperdinck, Klose, Strauss und Pfitzner entsteht neben Goldmarks *Heimchen am Herde*, Massenets *Cendrillon*, Goepfarts *Beerenlieschen* auch *Falada* von Braunfels. Dieses Märchenspiel in einem Aufzug mit fünf Szenen und Schlussquartett nach einer Dichtung von Karl Wolfskehl wurde am 01.02.1905 im Klavierauszug fertiggestellt.[84] Einzig die vierte Szene (als Kulminationspunkt der dramatischen Entwicklung) erfährt während des 42. Tonkünstlerfestes in Essen eine einmalige konzertante Aufführung (am 24.05.1906 unter Leitung des Komponisten). Braunfels hat

seine erste Orchesterprobe und seine überschwänglichen Erwartungen in einem Erinnerungsbericht an Essen fixiert[85]: „Daß aber hier zum ersten Mal und noch dazu unter meiner Leitung ein Stück aus meiner ersten Oper *Falada* erklingen sollte, das würde, davon war ich überzeugt, Epoche machen." Zur Erleichterung des Werkverständnisses gibt er im Heft des Tonkünstlerfestes[86] eine inhaltliche und thematische Erklärung.

Insgesamt ist dieses Werk – wie auch das folgende als Etappe eines Weges, einer Entwicklungsphase zu betrachten und zu bewerten.

Der Goldene Topf (Opus 6)

Opernfragment nach E. T. A. Hofmann,
1906, MS im Familienarchiv

Von der dreiaktigen Zauberoper *Der Goldene Topf* existieren nur ein zu etwa 2/3 Teilen fertig gestelltes Textbuch und ein musikalischer Entwurf des ersten Aktes.[87]

Interesse wecken die Planung, Entstehung und Ausführung des literarischen Partes, da sich hier seine Abkehr vom George-Kreis und Zuwendung zum Hildebrand-Kreis ereignet. Auch die Deutungstendenz und Umgestaltung der hoffmannschen Vorlage sind bezeichnend für die geistig- seelische Verfassung des Zweiundzwanzigjährigen. Die hoffmannsche Konzeption erschließt sich aus der rhetorischen Frage am Schluss der Dichtung: „Ist denn überhaupt des Anselms Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbart?" – was besagt, dass die Kunst einen Durchblick gewährt auf das im Einklang mit der Natur befindliche wahre Sein, auf die (nur in der Transzendenz möglich werdende) Überwindung des dualistischen Weltbildes bzw. „des Zwiespaltes zwischen der schalen, an der Materie klebenden Spießerwelt und dem Reich der Seele."[88] Braunfels konzentriert sein Augenmerk einzig auf die Erlösungsproblematik des Geisterfürsten.[89] So braucht es nicht zu verwundern, dass er sein Werk mit Goethes *Faust* verglichen und eben wegen seiner Verschmelzung von „Dramatik, Farbenpracht und großer Innerlichkeit" neben Wagners Bühnenweihfestspiel gestellt sehen möchte. „Seit dem Parsifal [sei] kein bedeutenderes Textbuch geschrieben worden", behauptet er mit sehr gesundem Selbstbewusstsein.[90] Mit der Arbeit wächst die Sehnsucht nach dem Süden,[91] zugleich aber auch macht sie die Entfremdung von Wolfskehl, der „sich der Aufgabe der neuen Oper nicht gewachsen fühlt", spürbar. Wolfskehl gibt die Arbeit in Braunfels' Hände zurück, der sich plötzlich „ungeheuren Schwierigkeiten" ausgeliefert sieht: „Aber ich muß die Dichtung nun selber machen, immer von dem Bewußtsein gelähmt, kein Dichter zu sein", doch „gehoben von der Überzeugung, daß die Musik reichlich ersetzen wird, was die Worte schuldig bleiben … Aus dem tollen Zauberspuk ist ein bedeutungsvoller Stoff geworden, der mich nicht loslassen wird."[92]

Schon bald gewahrt er dramaturgische Schwierigkeiten des Sujets: „Welche nicht so sehr in seiner phantastischen Buntheit als in der schwerverständlichen Wechselbeziehung zwischen Grotesken und Heiligem liegen"[93] und klagend ruft er aus[94]: „Wer dichtet mir den *Topf*, dem ich nicht gewachsen bin?" Als er den ersten Akt am 10.11.1905 in der Dichtung fertig gestellt hat, schwärmt er gegenüber seiner Mutter von dem „herrlichen Goldenen Topf", der „so gut geraten" sei, dass er Grund habe, „aus dem Häuschen zu sein: Wird die Musik so, wie ich sie ahne, dann gnade Gott der armen Welt, sie wird verdreht werden an diesem Unikum an Groteske und Pathos … Szenar und alle Gedanken, daneben viele Verse sind von mir und der Geist des Ganzen? Hoffmann und doch viel mehr …" – eine Euphorie, die nur durch Textanalyse erhellt werden kann.[95]

Op. 11 und 14 (Schauspielmusik für Shakespeare)

Musik zu Shakespeare *Was ihr wollt* (Opus 11)

Singstimme und Klavier, 1908, UA 03.06.1908,
verlegt bei Ries & Erler

Die Bühnenmusik für die Komödie *Was ihr wollt* (Op. 11) erfährt seine Erstaufführung am 03.06.1908 anlässlich der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Musikvereins in München und eine würdige Wiederholung als Sondervorstellung des Königlichen Hoftheaters in München am 30.06.1908. Die Resonanz auf die sparsam eingefügten Instrumentaleinlagen und die Vertonung der drei durch den Narren vorgetragenen Lieder war äußerst positiv.

Musik zu Shakespeare *Macbeth* (Opus 14)

Unvollendet,
MS Familienarchiv

Im Gegensatz zu op. 11 konnten die drei *Stücke zu Macbeth* (Op. 14) nie auf ihre Bühnenwirksamkeit und Einstimmigkeit mit dem dichterischen Konzept hin überprüft werden, da Braunfels sie unfertig beiseitelegte.

Prinzessin Brambilla (op. 12), 1. Seite der handschriftlichen Partitur, 1909

Sein erstes abendfüllendes Bühnenwerk

Prinzessin Brambilla (Opus 12)

Oper, 1906–1908, UA der Erstfassung (verschollen) am 25.03.1909
in Stuttgart unter Max von Schillings, EA der Neufassung am 16.09.1931
in Hannover unter Rudolf Krasselt,
verlegt bei Universal Edition

Was Braunfels letzthin zu diesem Stoff inspirierte, weiß er noch 25 Jahre später im Detail wiederzugeben[96]: „Ich gehe mit dem Dichter Franz Hessel über die Münchner Leopoldstraße (ich erwähne die äußere Situation, um zu kennzeichnen, wie schlagartig die Arbeit in meinen dramatischen Opern begonnen hat). Er sagt mir: Ich habe gerade eine Erzählung von E. T. A. Hoffmann gelesen, in der sozusagen sich jeder mit sich selbst verwechselt. Darauf ich: So etwas möchte ich schon lange komponieren, dazu ist die Musik besonders geeignet. Tags darauf war ich schon mitten in der Komposition der *Prinzessin Brambilla*."

Die Parabel der Handlung ist folgende: Inmitten eines Traumgeschehens, in welcher die Gebilde der Phantasie sinnliche Gestalt annehmen, in welchem „überweise Narrheit den Sinn betört" und die Welt in ein Narrenhaus verwandelt wird, erschließt sich durch des „Spukes Walten" einem seinem Selbst entfremdeten, exzentrischen Künstler „des Lebens tiefe Wahrheit": Prinz und Prinzessin erscheinen als das, was sie sind: als die junge Näherin Giacinta und der temperamentvolle Schauspieler Claudio. Folglich kann der Magus des Märchens kommentieren:

„Das ist die Welt, anmut'gen Spukes Walten.
Der Genius mag aus dem Ich gebären
Das Nicht-Ich, mag die eigene Brut zerspalten,
Den Schmerz des Seins in hohe Lust verkehren.
Das Land, die Stadt, die Welt, das Ich-gefunden
Ist alles nun. In reiner Himmelsklarheit
Erkennt das Paar sich selbst …"[97]

Eingekleidet ist diese Fabel in die Form des „Capriccios", dessen Wesen Hoffmann wie folgt definiert hat:[98]

„… das ‚Fantastische', das z. T. aus dem abenteuerlichen Schwunge einzelner Charaktere, z. T. aus dem bizarren Spiel des Zufalls entsteht, und das keck in das Alltagsleben hineinfährt und alles zu oberst und unterst dreht … Eben in diesem Hineinschreiten des Abenteuerlichen in das gewöhnliche Leben, in den daraus entstehenden Widersprüchen liegt nach meiner Meinung das Wesen der eigentlichen Opera buffa."

Angesichts solcher Prognosen scheint es naheliegend, des Misserfolgs von Siegmund von Hauseggers Hoffmann-Oper *Zinnober* auf der Münchner Bühne im Jahre 1898 zu gedenken, welche sich vergeblich um eine bühnengerechte Realisierung des *Klein Zaches* bemühte und Parallelen zum braunfelsschen Textbuch erlaubt. So mutet es wie selbstverständlich an, dass der ältere „Hoffmann-Experimentator" Siegmund von Hausegger, dem jüngeren Hoffmann-Begeisterten folgenden Brief[99] schreibt:

„In Ihrer Oper hat mich besonders persönlich berührt, dass Sie E. T. A. Hoffmann der Bühne zu erobern versuchen. Sie wissen wahrscheinlich, daß ich denselben Versuch in meinen Studentenjahren mit *Klein Zaches* unternahm. Ich bin nun allerdings zu der Ansicht gekommen, daß Hoffmanns phantastische Welt viel zu frei und von differenziertestem Humor erfüllt ist, um auf der Bühne wirken zu können. Diese ist zu grob … Sie haben mit sehr

viel Glück versucht, die complizierte Innenhandlung der *Brambilla* auf ein paar einfache Grundzüge zurückzuführen. Trotzdem habe ich das Gefühl, daß das Erste und Persönlichste, was Sie in Ihrem Werk geben, dem Zuhörer nicht zum Bewußtsein kommt, weil die Bühne dies nicht geben kann …“

Die Dominanz des karnevalistischen Treibens, die das Hoffmannsche Konzept in sein Gegenteil verkehrt, kann nur vom rein Musikalischen her verstanden werden, denn hier will sich keine Oper entrollen, sondern vielmehr „ein großes symphonisches Gemälde“[100] bzw. eine „symphonische Musikdichtung.“[101] Die „tumultuöse Lustigkeit, die sich auf der Bühne durch drei Stunden breitmacht“[102], wendet den Blick von der inneren Handlung, verrückt das Interesse von der Problematik des künstlerischen Menschen hin zur äußerlichen Belustigung karnevalistischer Masken, sodass sich das Problemstück in eine reine Choroper verkehrt.

Von der Anlage her ähnelt diese Choroper, die vom rein musikalischen Prinzip ausgeht, Kloses *Ilsebill*.

Seine Besonderheiten haben Istel, von Hausegger[103], Mottl, Schillings und viele andere für das Werk eintreten lassen. Selbst der feinnervige Ästhet Ferruccio Busoni schätzte die „genialischen Züge“ der *Brambilla*[104] nicht zuletzt wegen ihrer Akzentverschiebung des Wort-Ton-Verhältnisses zugunsten des Tons, was eine Abkehr von der wagnerschen Konzeption des Musikdramas bedeutete.[105] „Nicht das Drama ist hier der Endzweck, dem die Musik dient, sondern die bunten Bilder der Bühne dienen als Material für die Musik, die aus ihnen den Stoff für ihre Gestaltungen, Situationen, Empfindungen holt. Die eigentlich lebendige, im höheren Sinn dramatische Entwicklung geht hier in der Musik vor sich – man kann sie aus den Worten nicht entnehmen. Daraus

erklärt sich der ganze Stil des Werkes, die starke musikalische Formung, die große Rolle, die der Chor hier spielt, – nicht nur als mithandelnde Person, sondern als ein Mittel, den großen Angelpunkt der Entwicklung gewissermaßen architektonisch zu betonen“, resümiert Walter Riezler.[106]

Diese antiwagnerische Konzeption[107] hat Braunfels zu „einem der beachtenswertesten Avantgardisten seiner Zeit“ werden lassen;[108] denn sie äußerte sich nicht allein formal, prinzipiell, sondern spiegelte sich auch in dem stimmungsmäßigen und psychologischen Charakter der Musik.

Braunfels glaubte an die musikhistorische Bedeutung des Werkes. Ihm zufolge[109] war hier „zum ersten Mal der Versuch gemacht worden, sich der zwingenden Macht des überwältigenden Genies von Wagner zu entziehen, indem allem Tragischen, Pathetischen in groteskem Tone ein Schnippchen geschlagen wurde. Aber das echt Jugendliche dabei war, daß ich mich dieser inneren Abwehr Wagners, den ich ja leidenschaftlich liebte, gar nicht bewußt wurde, daß ich glaubte, nur gelegentlich R. Strauss’ *Salome* zu parodieren, und daß ich aufs Äußerste erschrak, als Karl Grunsky[110] erklärte, hier sei im gewissen Sinne dem überlebensgroßen Pathos Wagners der Kampf angesagt. … In die groteske Hoffmann’sche Karnevalshandlung baute ich eine pathetische Hans-Sachs-Evchen-Handlung hinein – die Liebe eines alten Mannes zu der jungen Tochter einer Jugendgeliebten – und machte dadurch die an sich schon schwer verständliche Handlung auch in sich noch zwiespältig. An diesem Zwiespalt ist das Werk wohl in erster Linie gescheitert, daneben auch an der Unreife der instrumentalen Mache …“

Die Berlioz-Nachfolge zeigt sich vor allem in seinem „Bestreben, dichterische Gedanken in Töne umzusetzen; ebenso der Aufwand instrumentaler Mittel, die Überschwänglichkeit der Phantasie wie nicht minder die Freiheit in der formalen Gestaltung“ erlauben

Rückschlüsse auf das eigentliche Vorbild.[111] Sogar die Pariser *Nouvelles* vom 05.04.1909 verweisen voll nationalen Stolzes auf „l'affinité avec Berlioz. Mais il serait profondément injuste de dire que c'est l'oeuvre d'un imitateur: *Prinzessin Brambilla* témoigne au contraire de l'inspiration la plus personnelle et de l'invention la plus originale qui soit".

Die vermeintliche Wagner-Persiflage, die Braunfels in seinem *Brambilla*-Aufsatz in *Die Musik* von 1909 so entrüstet von sich wies und später so bewusst auf seine Erstlingsoper bezogen hat, muss eher als eine Art „Alibi" für seine Berlioz-Nachfolge, für seine Lust zu parodieren, für sein weltumstürzlerisches jugendliches Temperament betrachtet werden. Nicht Braunfels war es, der als erster diesen negativen Bezug zu Wagner aussprach, sondern seine Zuhörer und Interpreten. Einen frühen Abglanz von der öffentlichen Resonanz auf die *Brambilla* im Kreis von Stefan George geben die Erinnerungsverse *Schaumgebackenes*[112]:

„In Schwabing war es,
in meiner Junggesellenwohnung in der Römerstraße.
Gern kamen erlauchte Gäste,
denn es gab Bach und Beethoven und gutes Gebäck.
Doch manchmal servierte ich auch
Kostproben eigener Kompositionen.
So spielte ich einmal –
Dionysos Karl Wolfskehl,
Georges großer Prophet, war da,
und Alfred Schuler und die Gundolfinger,
Norbert von Hellingrath auch, den ich ans Herz geschlossen,
und mit neugierigem Auge Ricarda Huch –
ich spielte Prinzessin Brambilla und natürlich wurde diskutiert;
daß ich des Riesen-Magiers aus Bayreuth,
er meine Generation erdrückte,

in diesem Stück, auf meine Weise, mich erwehrt,
ging manchem in die falsche Kehle.
Als der verrückte Komödiant Wälsungenrufe ausstieß
vor der verschlossenen Pforte, die seine Geliebte verbarg –
das ging, ich bekenne, zu weit.
So geschah's, daß Melchior Lechter seine breite Faust aufs
Notenpult fallen ließ,
und so mit Wucht, daß die brennende Lampe in den
Bechstein-Flügel fiel,
und dazu aufschrie:
‚Wer den Meister verhöhnt, der brenne im höllischen Feuer!'
Worauf Karl Wolfskehl bemerkte,
wie immer versöhnend und aufgeregt stotternd:
‚Dazu, dazu ist Wa-Wa-Walter auf dem besten Wege',
denn das Petroleum verbrannte bereits den begossenen Boden.
Alfred Schuler jedoch
wiegte bedächtig den breiten Kopf.
‚Auch hier scheint mir Magie im Spiel',
erklärte er ernsthaft.
Ricarda aber lächelte fein:
‚Gibt es nicht auch was Gutes zum Thee?'"

Dabei hätte dieser karnevalistische Schwank, dessen musikalischer Übermut aus jugendlichem Leichtsinn und humoristischem Esprit geboren war, gerade in jenem Kreise Begeisterung und Zustimmung ernten müssen, der gewohnt war, im Hause Wolfskehl phantastische Feste[113] zu feiern, und der in jener „heiteren" Kunststadt beheimatet war, die für ihre Faschingstradition[114] weltweit bekannt war.

Aufschlüsse über Entstehung, Aufführungsproblematik und ästhetische Konzeption geben die väterlich-wohlwollenden Briefe Max von Schillings'.

Max von Schillings, Fotografie, 1905

Im Folgenden sei auszugsweise aus ihnen zitiert, nicht zuletzt darum, weil sie in seltener Weise Schillings' künstlerische Persönlichkeit erkennen lassen:

Am 02.05.1908 beglückwünscht er Walter Braunfels „herzlich zu dem Lebendigwerden der *Brambilla*, das ihm Mottl nun verbrieft und versiegelt" habe: „Ich freue mich dessen als Ihr beratender Freund furchtbar; als musikalischer Beirat S. M. des Königs von Württemberg muß ich trauern; denn ich hätte gerne die erste

Lanze für das Werk gebrochen". Am 13.09., als er bereits unter Vertrag steht, witzelt er: „… als Mensch in Königlichen Diensten kann ich nun der Frau Prinzessin Brambilla zu ihrer Vollendung gratulieren. Von einem gewöhnlichen Sterblichen wird sie sich's wohl kaum gefallen lassen. Aber ich kenne sie als etwas eigenartiges (pardon – streng vertraulich) … Frauenzimmer. Trotzdem freue ich mich auf den näheren Verkehr mit ihr. Schicken Sie mir sobald als möglich ihr Clavierconterfei her!" In den Briefen vom 10.02. und 15.03.1909 rät er zu umfangreichen Strichen: „Mir und uns allen hat sich im Verlauf der Proben die Erkenntnis aufgedrängt, daß erhebliche Kürzungen einfach eine Existenzfrage für das Werk sind. Das hindert nicht, dass ich nach wie vor an das Werk als Temperaments- und Talentäußerung hohen Ranges fest glaube! Ich werd Ihnen das durch die Tat beweisen. Mottl schrieb mir kurz, daß er von derselben Überzeugung beseelt sei. Und ich glaube: an Mottl und – in weiter Distanz – an mich dürfen Sie glauben." Zwei Tage später, am 17.03., vertieft er seine Argumentation ins Musikästhetische: „Im Verlauf der Proben ist mir immer mehr klar geworden, daß Sie prinzipiell etwas wollen, was ich nicht wollen kann, nämlich des dramatischen Urgesetzes ewiges Heil zerhauen. Diese dramatischen Gesetze sind nicht Eigentum eines Einzelnen, z. B. Wagners, sondern wir alle sind ihnen untertan. Nun hat es allerdings noch keinen Erfahrungssatz gegeben, den nicht das Genie im gegebenen Fall über den Haufen geworfen, resp. wenigstens umgemodelt hätte. Nun ist es möglich, daß Sie dieses bald sind. Immer ist es so gewesen, daß die Mitwelt dem Genie nicht folgen konnte und auch in Ihrem Falle wird diese Tragödie sich abspielen, vorausgesetzt immer, daß Sie mit Ihrem Kampf gegen das, was bisher als Wurzel des Dramas galt, nicht im Irrtum sind, sondern daß Ihnen die Natur wirklich Kräfte verliehen hat, die das Grundempfinden aller Ihrer Zeitgenossen umzukrempeln imstande sind." „Sie wenden sich entschieden

gegen das Wagnersche Worttondrama; was Sie aber an die Stelle setzen wollen, ist mir tatsächlich nicht klar, umso weniger, als Sie neulich noch auf den *Siegfried* exemplifizierten; auch gegen Strauss' Woge wenden Sie sich innerlich. Äußerlich aber verwenden Sie Wagners Leitmotiv-Prinzip durchaus und auch Strauss'scher Einflüsse werden Sie sich beim Hören Ihres Werkes selbst bewusst werden. Ich glaube daher, daß Ihr nächstes Werk eine ganz und gar andere Faktur haben muß, wenn Sie der Welt (– zunächst einer verständigen Minderheit derselben) Ihre Prinzipien klar machen wollen … Nur eines: Nicht vom Wagnerschen Standpunkt aus halte ich *Brambilla* für unausführbar, so, wie sie vorliegt, sondern vom Standpunkt eines Menschen aus, der die allgemeine Gefahr der Wechselwirkung zwischen Bühne und Publikum noch für geltend, weil noch nicht praktisch widerlegt, ansieht. Und von diesem Standpunkt aus, verbunden mit dem Bestreben, Ihrem Werk zunächst eine Position zu schaffen, auf der Sie weiterarbeiten können, halte ich die Akkomodation des Werkes an die bisherigen Gesetze durch Kürzungen etc. für geboten …"

Wissend um das Risiko einer bühnenabhängigen Novität, die ihre Theatertauglichkeit auf einem theoretischen Prinzip, in diesem Fall der absoluten Rücksichtnahme auf „die dramatische Geste"[115] gründete, verfasste Schillings zum Zwecke der Vorbeugung einen Aufruf an die Öffentlichkeit, neben seinen Freiheiten und Rechten auch seiner ethischen Verpflichtung gegenüber der Kunstpflege stets gegenwärtig zu sein.[116] Indem das Publikum also „aufbauen hilft, sichert es sich das Recht, der letzte Richter in der Frage zu sein, welcherlei Kunstwerke lebendig fortwirken dürfen. Aufbauend aber wirkt nur der, der ein wohlerwogenes, klar zu begründendes Urteil abzugeben vermag. Braunfels' Werk gehört aber nicht zu denen, die leichtem Genuss geschaffen sind; es will mehr als zerstreuen, es will sammeln und anregen, verlangt aber auch ein ernsteres Eingehen auf sein Wesen. Es wäre schlimm, wenn die gehalt- und daher

anspruchsvolleren Kunstwerke mehr und mehr den Produktionen weichen müßten, die dem Hörer nur geben, aber nichts von ihm verlangen wollen." Dank dieser pädagogischen Initiativen kann das Werk bei seiner Uraufführung in Stuttgart am 25.03.1909 relativ großen Erfolg erzielen, wohingegen es in München – ohne entsprechende Vorbereitung – ausgepfiffen wird.[117] Die Stuttgarter Aufführung besticht zudem durch „sorgfältigste musikalische Ausführung, glanzvolle szenische Ausstattung"[118], durch gekonntes Agieren der Massen auf der Bühne und hervorragende Interpreten wie Anna Sutter als Giazinta.[119] Schillings „brachte die Partitur nicht bloß musikalisch-künstlerisch zur schönsten Wirkung, sondern dirigierte das außerordentliche Anforderungen stellende Werk mit bewundernswerter ‚Routine'. ‚Die Oper geht, als ob sie schon zwanzigmal gegeben worden sei' – meinte der anwesende Hans Pfitzner, und fügte etwas wehmütig hinzu: ‚wenn uns das in unserer Jugend zuteil geworden wäre!'"[120]

Als trauriges Ergebnis des ausbleibenden Erfolgs in München erweist sich die Ungesichertheit weiterer Aufführungen der *Brambilla*. Kleinere Bühnen können keinen Kassen-Misserfolg riskieren, wie durch den „Kassenbericht" Felix Mottls[121] aus Köln evident wird.

Zur Neufassung der *Brambilla*, Erstaufführung am 16.09.1931 in Hannover

„Die *Brambilla* war unvollkommen, aber sie war doch eine Sache."[122] Diese Erkenntnis des Jahres 1909 wird den Komponisten zwanzig Jahre danach zu einer fundamentalen Überarbeitung seines Bühnenerstlings motiviert haben. Als er sich voller Elan in diese Arbeit hineinstürzt, berichtet er Hans Walter Heinsheimer von der Universal Edition in Wien:[123] „Immerhin wird die *Brambilla*, da kein Takt der Partitur ohne Verbesserung bleibt und wesentlich

Neues komponiert ist, ein ganz neues Werk, mindestens so vom Ursprünglichen abweichend wie der spätere *Wilhelm Meister.*" So erklärt er nach beendeter Korrektur[124]: „Einmal wurden die pathetischen Szenen entfernt und durch kurze, für die Entwicklung nötige Stücke ersetzt, der musikalische Ablauf wurde ungemein verknappt und überall Verdeutlichung des Wortes erstrebt, das Orchester wurde etwa um ein Viertel reduziert, die Partitur im alten Geiste zwar, aber doch ganz neu gefaßt. Geblieben aber sind die übermütigen und grotesken Teile des ursprünglichen Werkes." Und gegenüber Werner Reinhart[125] formuliert er höchst salopp, dass er „alles Ernste, was schwach war, herausgeschmissen und das übermütig Hoffmannsche zu einem ganz tollen Capriccio ergänzt" habe. Falls Reinhart nun, der Bitte des Komponisten folgend, die Aufführung besuchen wolle, wäre er „überrascht, was für ein kühner Kerl [er] mit 23 Jahren war."

Die Erstaufführung mit Rudolf Krasselt als Dirigenten, Yvonne Georgi als Choreographin, die durch die Inszenierung Hans Winckelmanns und die – von Callot und Piranesi inspirierten – Szenenbilder Kurt Söhnleins wirkkräftig unterstützt wurde, zeitigte einen Erfolg, der „weit über sonstige Sympathiebezeugungen hinausging."[126] Entzückt schrieb Braunfels an Emil Hertzka von der Universal Edition in Wien[127]: „Seit der Bruno Walterschen Aufführung der *Vögel* habe ich nie mehr einen so erfreulichen Abend auf der Bühne erlebt … Ich selbst muß sagen, daß in der neuesten Form die *Brambilla* das gelungenste aller meiner Bühnenwerke ist …" – eine Hochschätzung, die durch das Bekenntnis Alfred Einsteins zur *Brambilla* erhärtet werden kann:[128] Hier sei „zeitlose, unzeitgemäße Oper, Oper als Anlaß zur Musik, Oper als Spiel der Phantasie …: der Carneval Roms, die Figurinen der Commedia dell'arte, das indische Märchen, alle Motive verschlingen sich zu halb anmutigen, halb fratzenhaften Arabesken;

die Zweideutigkeit von Phantasie und Wirklichkeit wird greifbar und entflieht dem Griff … Die ganze Welt hat die Brille des Coppelius auf der Nase … bewegt sich im Tanz, so wie Callots phantastische Paare sich nur im Tanz bewegen, nur auf Wolken tanzend schweben können … *Prinzessin Brambilla* wäre ein Anreiz für den größten Regisseur: Max Reinhardt; er würde das Werk auch pausenlos geben, als Phantasmagorie, als das absichtsloseste, heiterste, tänzerischste Werk, das es heute auf der Opernbühne vielleicht gibt".

Die übrige Presse ist geteilter Meinung, sie stellt keine günstige Prognose für die weitere Bühnenlaufbahn dieses Capriccios in Musik.

Eine Wiederaufnahme erfolgte erst am 24.02.1954 in der Aula der Kölner Universität. Die Lokalpresse[129] stört zwar das „Karnevalsgedränge", betont jedoch die ehrenhaften Verpflichtungen der städtischen Bühnen gegenüber dem Jubilar. Achtungserfolg, aber keine Rehabilitation sind das Fazit dieser durch äußere Veranlassung ins Leben gerufenen Aufführung; und der vom Tode bereits gezeichnete Komponist kommentiert mit leiser Verbitterung: „Mir ist das einfach zu laut."

Symphonische Werke
Opus 8[130] und 15

Hexensabbat (Opus 8)

Klavier und Orchester, 1906, Ersteinspielung 2018 in Ludwigshafen,
verlegt bei Simrock / Boosey & Hawkes

Am 16.08.1904 schreibt Braunfels in sein Tagebuch:[131] Die Komposition einer Symphonie „scheiterte an meiner zu geringen Kenntnis des orchestralen Apparats (und der daraus hervorgehenden unorchestralen Empfindung) … Ich werde aber künftig mit mehr Fleiß fremde Partituren studieren müssen …"

Erste orchestrale Versuche sind der *Hexensabbat*[132] für großes Orchester mit Klavier und die *Symphonischen Variationen* über ein altfranzösisches Kinderlied. Gleich dem *Goldenen Topf* zeugt auch der *Hexensabbat* von der „Faszination durch Hector Berlioz."[133] Das war im Jahre 1906. Drei Jahre später gelingt ihm die Vollendung seines ersten rein orchestralen Werkes:

Symphonische Variationen über ein altfranzösisches Kinderlied (Opus 15)

Orchesterwerk, 1908–1909, UA 21.01.1909 in Lübeck,
Verlag A. J. Benjamin / Boosey & Hawkes

Das Thema entstammt der zweibändigen Kinderlieder-Sammlung *Vieilles chansons pour les petits enfants*, erschienen bei Plon, Nourrit et Cie. in Paris.

„Was die kleinen Variationen betrifft, so entnehmen sie von dem Thema oft nur ein kurzes Motiv, das wie ein deutender Finger

auf das Thema hinweist und gewissermaßen zum Stimmungsträger eines thematisch bisweilen neuen Stückes wird; das Verbindende ist also nicht immer die musikalische Diktion des Themas, sondern vielmehr eine gemeinsame lyrische Welt, die vom Thema ausstrahlend die Variationen umfasst … Es wird also … der musikalischen Gestaltung jede Freiheit gestattet, außer der einen, sich von einer lyrischen, naiven Welt zu entfernen, als deren primitiver Ausdruck das kleine französische Kinderlied erscheint", – lautet Braunfels' Erklärung zu seinem symphonischen Erstling[134], wie auch bestätigt durch seine Interpreten Walter Berten[135], Willi Gloeckner[136], Rudolf Louis[137] und Richard Specht[138], wobei Letztgenannter die „erlesen liebenswürdige, aus ruhigem und feinem Gefühl heraus durchgebildete Variationenreihe" als „zart konturiert, sehr reizvoll in den Kombinationen polyphoner Variationen, sehr glücklich in einem gewissen Gleichgewichtsempfinden, in der Verteilung der musikalischen Schwerpunkte, von denen sich die einzelnen Bögen zu schließlicher Einheitswirkung wohlgegliedert schwingen", empfindet.

Siegmund von Hausegger, der am 21.11.1910 die Berliner Erstaufführung dirigierte und dem braunfelsschen Schaffen seit der *Brambilla* mit Wohlwollen gegenüberstand, lobte zwar auch hier „die Verbindung von ausgesprochener, starker Begabung und sicherstem Können, die absolute Reinheit der Gesinnung und den bis ins feinste geläuterten Kunstgeschmack."[139]

Die Lübecker Uraufführung vom 21(?).01.1909 erntet den „lebhaften Beifall der Hörer"[140]; die Reaktion kann durchweg als positiv betrachtet werden, selbst wenn man die Vorbehalte der Lübecker Presse[141] mitberücksichtigt. Die Münchner Erstaufführung vom 06.12.1909 unter der musikalischen Leitung Ferdinand Löwes erzielt „einen schönen und allgemeinen Erfolg."[142]

Wenige Tage später – am 09.12.1909 – folgt die Stuttgarter Erstaufführung unter Schillings. Auch hier unterstreicht die *Frankfurter*

Zeitung vom 14.12.1909 die positive Resonanz der Variationen: „Sie sprachen ungemein an und trugen dem Schöpfer der *Prinzessin Brambilla* die gleiche starke Anerkennung ein, die er hier im vorigen Jahr für sein dramatisches Erstlingswerk gefunden hatte."[143]

Zu einem musikalischen Ereignis besonderer Art wird sieben Jahre später die Aufführung des Münchner Konzertvereines vom 04.12.1918, als Hans Pfitzner das Dirigentenpult ersteigt. Die *Münchener Neuesten Nachrichten* referieren am 07.12.1918 (Nr. 619): „Daß man von Pfitzner auch Braunfels' Variationen zu hören bekam, war sehr erfreulich; denn es ist ein mit allen Künsten der Abwandlung feingeistig gemachtes und auch instrumental fesselndes Werk."

DIE ERSTE SCHAFFENSPERIODE (1909–1918)

In der *Brambilla* offenbart sich Braunfels' persönlicher Stil. Sie wird zum Auftakt seiner ersten reifen Schaffensperiode; zur Schwelle seines künstlerischen Lebens. Dass dieses so fruchtbar und resonanzreich anhob, gründete sowohl in seiner glücklichen Verheiratung wie auch in der friedensreichen, aktiven und künstlerisch durchpulsten Ära Münchens vor dem ersten Weltkrieg. „Die fünf Jahre bis zum ersten Weltkriege, in denen wir viel in Hildebrands San Francesco in Florenz lebten und in denen mir meine Frau unsere drei ersten Kinder[144] schenkte, waren von so unvorstellbarer Heiterkeit und künstlerischer Erfülltheit getragen, daß, fast unvermeidbar, nur eine Angst im Herzen blieb: wie sollte dies dauern?"[145]

In kurzen Abständen folgen die Uraufführungen der *Offenbarung Johannis* am 02.06.1910, der *Serenade* am 09.01.1911, der *Carnevals-Ouvertüre* am 08.02.1912; sie alle erregen öffentliches Aufsehen, und die Presse bezeichnet ihn als einen fortschrittlichen Avantgardisten seiner Zeit.

Als der Berliner Professor Gustav Holländer beabsichtigt, in München ein Musikinstitut nach dem Muster des von ihm geleiteten Stern'schen Konservatoriums zu gründen, wird Braunfels als Lehrer für Komposition und Klavierspiel und Mitdirektor neben dem administrativen Leiter des Berliner Hauptinstituts, Artur Willner, öffentlich genannt.[146] Bei rechtzeitiger Erteilung

der Konzession sollte dieses private Konservatorium Anfang Januar 1912 ins Leben gerufen werden; doch scheitert das Projekt an der Engstirnigkeit Theodor von Wintersteins (1861–1945), des damals zuständigen Referenten für Kunst im Bayerischen Innenministerium. Vorwurfsvoll schreibt Adolf von Hildebrand an Kronprinz Rupprecht von Bayern:[147] „Von meinem Schwiegersohn Braunfels erhielt ich gestern einen wüthenden Brief. Das Unternehmen, eine private Musikschule in München zu gründen, woran er auch Theil nahm, ist von der Regierung nicht gestattet worden. Winterstein war Anfangs sehr dafür, hat sich aber jetzt von den Herrn der Musikakademie ganz herumbringen lassen und schwach benommen. Daß man aus Furcht vor einer Conkurrenz ein Privatunternehmen verbietet, ist doch erbärmlich."

Braunfels' Reputation erleidet Einbuße bei der Premiere des *Ulenspiegel*, welche am 04.11.1913 in Stuttgart stattfindet und mit einem Skandal endet. Mit sich führt dies eine empfindliche Störung des bis dato ungetrübten Verhältnisses von Schillings zu Braunfels.[148] Doch schon wenige Monate später bahnen sich erste Kontakte zu Bruno Walter an.[149] Zudem wird Walter Braunfels' Name in Zusammenhang mit dem in Hellerau gegründeten Festspielhaus genannt. So notieren die *Münchener Neuesten Nachrichten* am 11.10.1914: „In Hellerau bei Dresden ist eine neue Schule für angewandten Rhythmus gegründet worden. Sie knüpft an den von deutschen Fachleuten anerkannten Lehrplan der früheren Bildungsanstalt Jacques Dalcroze an … Der ehrenamtlichen Prüfungskommission gehören u. a. an: Walter Braunfels, Professor Friedrich Klose, GMD Dr. Max von Schillings, GMD Professor Fritz Steinbach." Mit Kriegsausbruch am 01.08.1914 gerät dann vieles in Vergessenheit.

Berta Braunfels mit Marianne und Wolfgang, Fotografie, 1911

Walter Braunfels am Klavier in Uniform
mit Irene, Marianne und Wolfgang,
Fotografie, um 1916

Die Kriegssituation verdrängt privates Interesse auf das tagespolitische Geschehen; ein Großteil seiner Kräfte wird „verbraucht“ für vaterländische Aktivitäten. Als der französische Dichter Romain Rolland kurz nach dem Einmarsch deutscher Truppen in Belgien einen „offenen Brief“ an Gerhart Hauptmann richtet[150], in welchem er Deutschland des schwerwiegenden Vorwurfs bezichtigt, nicht allein „die Neutralität des edlen belgischen Volkes verletzt“ zu haben, sondern auch keinerlei Achtung vor künstlerischen Werken (d. h. vor den „Toten und ihrem Jahrhunderte alten Ruhm“) zu haben, reagieren nicht allein der Adressat des Briefes, sondern auch der George-Anhänger Karl Wolfskehl und der Musiker Walter Braunfels. Wurde schon Wolfskehls Antwort nicht verstanden, umso weniger noch die von Hauptmann.[151] Nach Publikation dieser Korrespondenz in der *Frankfurter Zeitung* vom 12.09.1914 erscheint Braunfels' Entgegnung in der Ausgabe vom 24.09.1914 unter der Überschrift: „Romain Rolland und die Musik“: „Sie wissen nichts, Rolland, von dem ethischen Ernst eines jeden unter uns Deutschen, der jetzt zur Tat werden läßt, was Sie verzweifeln macht. Wir selbst waren dieser Kraft uns nur dunkel bewußt; dieses heroische Aufflammen aller kam so über uns, daß wir sagen müssen: es kam von Gott! … Mag dieser Krieg enden, wie er will, dies wird uns als Gewinn bleiben, daß wir auf lange hinaus ganz anders unserer bewußt geworden sind, unserer Größe, aber auch unserer Demut … Wir fühlen uns in dieser Stunde mitnichten als Erben Attilas, sondern als Erben der großen deutschen Meister. Nein, diese Welt darf nicht untergehen!“[152]

Im April 1915 erhält er – trotz des lebhaften Protestes seines Schwiegervaters[153] – den Gestellungsbefehl und wird zum Gefreiten befördert.[154] Er bedauert es sehr, nicht ins Feld gerufen zu werden, „wo Aktivität und Charakter doch eine größere Rolle spielen“.[155] Das Kasernenleben in Freising macht ihm bewusst,

wie sehr das Soldatisch-Disziplinäre seinem Wesen fremd ist; die stärkende Mittlerrolle zur Kunst übernimmt dabei der fast väterliche Berater Siegmund von Hausegger. Beispielsweise schreibt jener am 27.05.1916: „Ich kann es nur zu gut verstehen, daß es Sie bedrückt, so lange der schöpferischen Thätigkeit entzogen zu sein …. Ich denke oft, wie schön es wäre, wenn Sie Ihre *Variationen*[156] vollenden könnten“; oder am 30.04.1917: „Ich fühle mit Ihnen, wie tief gerade auf den Künstler eine Wirklichkeit wirken muß, die sich so über alles bisher für unerträglich gehaltene hinwegsetzt.“[157]

Zwischendurch arbeitet er zwar an den *Variationen*[158] und instrumentiert das Lied *An die Parzen* (op. 27)[159], kann jedoch einer wachsenden künstlerischen Krisis kaum Herr werden: „Ich habe meine Begabung nicht in der Hand, sie sitzt sehr tief in mir und ist mir meist verschlossen; überkommt sie mich, ist die Pforte geöffnet, so reiße ich mit rasender Hast an den Tag, was ich nur fassen kann; ich weiß ja, daß bald wieder der Herr Archivar[160] am Tisch sitzt und nichts mehr mit der Zauberwelt anfangen kann“.[161] Und ihm wird zunehmend klarer, dass er diesen Krieg als gewandelter Mensch und Künstler verlassen wird; „der Einschnitt dieses Krieges ist zu entschieden, als daß ein Paktieren mit der früheren Lebensform noch möglich wäre.“[162] Der Krieg habe ihn fast zerbrochen, „um den Stoff geschmeidig zu machen für eine neue Form.“[163]

1917 macht er einen Offizierskurs durch, entgeht dabei zufällig einer „durch irgend eine Unvorsichtigkeit verursachte[n] Explosionskatastrophe, die an [die] 100 Leute [seiner Kompanie] das Leben kostete.“[164] Am 25.06.1917 erhält er das Militärverdienstkreuz dritter Klasse mit Krone und Schwertern; die Verleihungsurkunde gilt dem „Unteroffizier im II. Infantrie-Regiment.“[165]

Walter Braunfels im Feld, Fotografie, 1917

An den Unteroffizier Braunfels erinnert sich 35 Jahre später „ein ebenso ‚hineingepresster' Infantrist" namens Anton Kaiser, Schriftsteller und Bibliothekar aus München[166]: „Statt des Exerzier-Reglements lagen meist Notenblätter auf dem Schulkatheder, hinter welchem Seine Exzellenz der Unteroffizier vergaß, seine Korporalschaft zu dirigieren oder gar zu schickanieren! --- Allerdings, einmal sollte ich abends das Zimmer hüten, ich weiß nicht mehr, weshalb. Aber der Herr Unteroffizier ging, und das war für mich der Grund, eben auch zu gehen. ‚Die gschlampertste Korporalschaft', schrie der Kompaniefeldwebel tagtäglich … Aber das machte aus dem Unteroffizier Braunfels keinen Muster-Tierbändiger. Zu den Landsern dieses kleinen zoologischen Gartens gehörte auch ein – Storch, und das war meine Wenigkeit. ‚Waren Sie mal ein Storch, Kaiser?' fragte der Herr UO Braunfels von Zeit zu Zeit, wenn ich bei Freiübungen und so

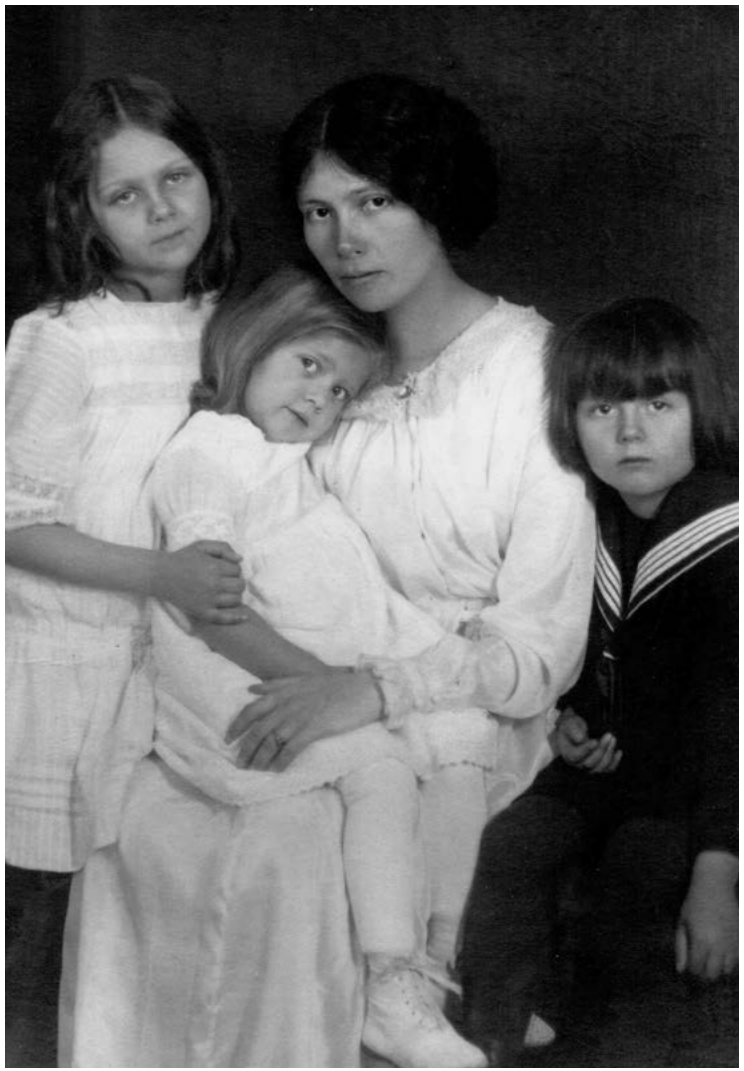
weiter meine langen Beine verrenkte, oder beim Exerzieren auffiel. – ‚Jawohl, Herr UO!' antwortete der Kaiser-Storch prompt! – Ha, die – ‚Vögel'!!!" – worauf der ehemalige UO Braunfels noch Jahrzehnte später im schlagfertig konterte:

„Herrn A. Kaiser
weiland Storch
heute Mensch.

Sie Krummstiefel, Sie geschlamperter! Sie Storch, Sie langbeiniger! Wollen Sie denn zu meinem 70. Geburtstag nicht einmal Haltung einnehmen? Feldwebel Fuchs war ein Kommunist und ein Sadist dazu, ich aber war ein vorbildlicher UO; sie haben es nur nicht gemerkt … Ursprünglich sollte ein Storch auch im Ballett meiner *Vögel* vorkommen, und zwar nicht in Ihrer Maske, sondern in der von Richard Strauss; Pfitzner hatte ich mir als Specht gedacht. Zeiten, Zeiten!"

Die künstlerische Wende beginnt mit der Abkehr vom klassizistischen Formprinzip Adolf von Hildebrands, welches sich in der ausgewogenen Harmonie der in sich vollendeten Humanplastik erfüllte.[167] Braunfels' neue Einstellung spiegelt sich in einem erwachenden (bildungs-)politischen Verantwortungsgefühl, in der Individualisierung des moralischen Bewusstseins und der damit verbundenen Objektivierung des ästhetischen Empfindens.[168]

„… ich entzücke mich zum Beispiel auf einmal an einigen Strauß'schen Walzern, die die Kapelle drüben spielt; sie passen mir ganz zu dem Rotkehlchen, das vor meinem Fenster dazu sein Abendlied singt; ich freue mich in ganz ähnlicher Weise über beides … Früher schämte ich mich, daß ich sie nicht ernstlicher im Herzen verdammte und in Worten tat ich sie hochmütig ab. So recht Hauseggerisch war das. Dabei sind sie auch künstlerisch gar nicht verächtlich, sauber gemacht, harmonisch fein [und] verkörpern eine ganz reizende Lebensfreude."



Berta Braunfels mit Marianne, Irene und Wolfgang, Fotografie, 1917

Braunfels widersteht den Bitten seiner Gattin[169], sich dem aktiven Kampf an der Front zu entziehen, damit er der Familie erhalten bleibe und den familiären Verpflichtungen genüge. „Warum kannst Du nicht stark wie Klärchen sein! Ach, ich weiß es wohl, auch Nele wird schließlich schwach, aber Ulenspiegel sagt sich von ihr los und reißt seine Liebe aus dem Herzen, obwohl seine Liebe sein Leben ist …“ schreibt er ihr am 18.02.1918. Am 04.03. scheint sein heldenmütiger Entschluss zu wanken: „Ach, ich fühle, ich werde das Tau, das Rettung verspricht (wer sagt Dir, daß es nicht der Teufel ist), ergreifen und vielleicht gerettet werden. Aber um welchen Preis?“ Seine Beförderung zum Offizier macht jeden Einwand zunichte; am 13.03. macht er Bertel Mitteilung darüber und kommentiert, „daß Gott nicht sichtbarlicher seinen Willen hätte kundtun können.“ Er aber wolle „vor Gott nicht mit einer Lüge“ zu stehen kommen. So macht er „den großen Ansturm als Infantrist Feldwebel in der Front mit“[170], holt sich jedoch „bereits am ersten Offensiv-Tag ein ganz leichtes Fuß-Schüssel“[171]. Seinen „Front-Bericht“ verfasst er am 22.03. vom Hauptverbandsplatz aus: „Dabei sah ich den Tod um mich in schrecklicher Gestalt; und doch hatte er mir keinen Schrecken. Ein intensives Lebensgefühl durchdrang mich vielmehr, ich ging mit einem Jubel den andren voran und habe ihn noch jetzt in mir …“ Den Querschläger, der ihn traf, versteht er als Gnade des Himmels. Noch Jahre später[172] kann er an diesen „schrecklichen Krieg … nicht mit Trauer zurückdenken, weil sich in ihm an mir jenes Wort erfüllte: daß nur derjenige, der sein Leben wegwirft, es gewinnt.“ Diesen „Gewinn“ besiegelte er mit seinem offiziellen Eintritt in die für ihn „einzig selig machende, wahre katholische Kirche.“

Als seine Schusswunde ausgeheilt ist, übernimmt er am 01.06.1918 die Leitung der Künstlerischen Figurenbühne des Ersatzbataillons im 2. Infantrie-Regiment.[173]

Walter Braunfels (2. Reihe von unten, 3. von rechts) im Lazarett, Postkarte, 1918

Am 09.08.1918 stellt er sich mit der ersten Werkbearbeitung vor, dem *Schlimmen Kräutlein* von Nepumuk Bertels.[174] Paul Ehlers berichtet in den *Münchener Neuesten Nachrichten* vom 10.08.1918: „Wo könnte ein Schäferspiel heute eher und besser lebendig werden als auf einer Puppenbühne?“, und die *München-Augsburger Abendzeitung* vom 11.08. fährt fort: „Da, wo die alten Skizzen versagten, wie in den letzten beiden Arien und im Finale, hat W. Braunfels’ feinfühlende Hand stilvoll nachgeholfen. Seinem Geiste verdanken wir die Textübersetzung dieses Singspiels, das er in

der Florentiner Akademie entdeckt hatte.“ Und die *Münchener Zeitung* vom 09.08. resümiert: „Aus Pappe geschnittene Figuren, in Tempera hingemalte Landschaft, ein Klavier hinter der Szene – welch geringer Mittel bedarf es doch, um eine tiefe Wirkung zu erzielen! … Stilvoller als an dieser Stätte unter dieser nachschöpferischen musikalischen Leitung konnte die niedliche Schäferei kaum irgendwo aufgeführt werden.“

Schon im September folgt *Die schöne Galathee* von Suppé, eine klassische Operette, und die einaktige komische Oper *Abu Hassan* von Carl Maria von Weber, die am 04.06.1811 in München uraufgeführt worden war.

Am 25.12. verabschiedet er sich von der Figurenbühne mit *La Serva Padrona,* Pergolesis reizvoller Liebesgeschichte.

Zum Dank für seinen militärischen und künstlerischen Einsatz verleiht man dem Offizier Walter Braunfels am 15.10.1918 das Eiserne Kreuz zweiter Klasse.[175]

Die Chorwerke Opus 17 und 28

Offenbarung Johannis (Opus 17)

Für Tenor, Doppelchor und großes Orchester,
UA am 02.06.1910 zum Tonkünstlerfest in Zürich unter Volkmar Andreae,
verlegt bei Boosey & Hawkes

Das VI. Kapitel der Apokalypse oder Offenbarung des Johannes bildet die literarische Vorlage zu Braunfels’ erstem Chorwerk *Offenbarung Johannis* (op. 17). Kurze motivische Hinweise gibt er in den Festnummern der *Allgemeinen Musikzeitung*[176] und in der *Musik*[177]. Es ist aber falsch anzunehmen, dass sich hier „die

religiöse Glut des zum Katholizismus bekehrten Juden auswirke."[178] Vielmehr wird dieses Werk beherrscht von dem für Braunfels typischen „dämonischen Element", das sich bereits in seinen Bühnenfragmenten *Falada*, *Der goldene Topf*, der Musik zu Shakespeares *Macbeth* und in der *Prinzessin Brambilla* angekündigt hatte, jedoch erst hier voll zum Durchbruch gelangt.

Erste Aufführungen

Uraufgeführt wird das Werk am 02.06.1910 anlässlich der 46. Tonkünstlerversammlung in Zürich unter der musikalischen Leitung Volkmar Andreaes. Die Wirkung des Werkes war derart überwältigend, dass *Der Bund* (Bern) noch am Aufführungstage die Überzeugung äußert, dass die *Offenbarung Johannis* von Braunfels neben dem *100. Psalm* von Max Reger „das gewaltigste [sei], was dieses Tonkünstlerfest gebracht hat. Es ist ein Werk von unerhörter dramatischer Kraft und tiefster Wahrheit im Ausdruck", was von der *Schweizerischen Musikzeitung*[179] nur bestätigt werden kann.

Braunfels hat sein erstes Chorwerk nach den Erfahrungen der erstmaligen Aufführung umgearbeitet und dem Münchner Publikum am 05.12.1910 in neuer Gestalt präsentiert. Unter dem jungen begabten Dirigenten Rudolf Siegel, der kurz zuvor zum Leiter der „Konzertgesellschaft für Chorgesang" berufen worden war, erzielt das Werk „einen vollen Triumph."[180] Nach der Aufführung hört seine anwesende Gattin Bertel plötzlich das sonore Lachen eines tiefen Basses hinter sich, – es ist Reger! – der seine kräftige Hand auf ihre Schulter fallen lässt. „Daß Sie ausgerechnet den Mann heiraten mußten!", lästert er. Als Bertel von der glücklichen Geburt ihres ersten Kindes erzählt,[181] kommentiert er lakonisch: „Nun, dann werden Ihnen ja wohl endlich die Reize disharmonierender Stimmen aufgehen!"[182]

Max Reger, Porträt von Ludwig Nauer,
Öl auf Leinwand, 1913

Dahingegen ist der Berliner Erstaufführung vom 14.02.1913 keinerlei Erfolg beschieden. Schon am 01.07.1911 hatte Georg Schumann Braunfels wissen lassen, dass die Reaktion der Berliner „ebenso unberechenbar wie unergründlich"[183] sei. „Das Werk verdiente kein besseres Schicksal", lautet der unbarmherzige Kommentar der *Signale*[184]; denn „welche kalten Umarmungen [gebe] es da zwischen Musik und Text!"

Die Ammenuhr (Opus 28)

Für Knabenchor und Orchester, 1914–1919,
UA 1919 in Lübeck unter Franz von Hoesslin,
verlegt bei Universal Edition

Entnommen aus *Des Knaben Wunderhorn*, ist dieses Kinderlied konventionell gestaltet. Komponiert während der Kriegsjahre, wurde es bereits 1919 in Lübeck uraufgeführt[185] und 1921 von der Universal Edition in Wien verlegt. Nur sechs der neun Strophen sind vertont; nicht der Jubel über den majestätischen Sonnenaufgang, sondern die (be-)schützende Funktion der Amme am Bettchen des „weinenenden" Kindes bestimmt die Aussage dieser Reimkette.

Der Chorsatz ist auf den beschränkten stimmlichen Umfang der Knabenstimmen „geschickt" zugeschnitten; ein „farbig behandeltes" Orchester schafft den erforderlichen Stimmungsrahmen.[186] Obgleich dieses „klang- und sinnvolle Werk seltenen Reizes"[187] nicht entbehrt, steht es doch im Schatten zeitgenössischen Schaffens; trotz gewisser Eigenheiten in Melodiebildung und Instrumentation zeigen sich Anklänge an die *Pfitzner-Kantate* und die *Glockenlieder* von Schillings[188].

Symphonische und konzertante Werke
Opus 18, 20, 21, 22 und 25

Ariels Gesang (Opus 18)

Für kleines Orchester, 1910, UA 22.03.1911,
verlegt bei F. E. C. Leuckart

Dieses bescheiden gehaltene sinfonische Stimmungsbild nach Shakespeares *Sturm* bedient sich eines nur kleinen Orchesterapparats (2 Hörner, 1 Trompete); es überzeugt durch seine „verfeinerte Instrumentalzeichnung."[189]

Komponiert 1910, wird der Shakespeare-Gesang bereits am 22.03.1911 in der Tonhalle zu München uraufgeführt. „Das liebliche Werk hatte einen vollen Erfolg", notiert Rudolf Louis in den *Münchener Neuesten Nachrichten.*[190] Er erachtet es für „wertvoll durch seinen musikalischen Gehalt wie durch seine ganz prächtige Klangwirkung."

Dieses heitere Orchesterwerk erfährt gleichen Ortes seine Wiederaufnahme unter Pfitzner am 25.02.1920. „Es finden sich da Instrumentationseinfälle von absoluter Originalität, wie zum Beispiel die ungemein spannende Kombination von Flötentrillern in der Tieflage, gedämpften Trompeten und Harfe, deren Wert dadurch erhöht wird, dass sie durchaus nicht als ‚Versuche' wirken, sondern ein integrierender Bestandteil des gewollten Stimmungsbildes sind. Die Wiedergabe eines so subtil angelegten, auf jeden äußeren Aplomb verzichtenden Werkes stellt für den Dirigenten wie für das Orchester eine schwierige Aufgabe dar, die jedoch eine hervorragende Lösung fand. Der Romantizismus, der in dem Werke anklingt, fand in Pfitzners Wiedergabe ein starkes Echo …"[191]

TONHALLE
K.V. M.
TONHALLE
KONZERTVEREIN MÜNCHEN E.V.
MITTWOCH, den 25. Februar 1920, pünktlich 7 Uhr abends
NEUNTES
ABONNEMENT-KONZERT
Dirigent: Professor
Dr. HANS PFITZNER
Schumann:
Zweite Symphonie (C-dur), op. 61
Sostenuto assai. Allegro ma non troppo
Scherzo (Allegro vivace)
Adagio espressivo
Allegro molto vivace
Walter Braunfels:
Ariels Gesang nach Shakespeares „Sturm" für Orchester, op. 18 (komp. 1910)
Beethoven:
Dritte Symphonie (Es-dur) „Eroica", op. 55
Allegro con brio
Marcia funebre

Ariels Gesang (op. 18), unter Leitung von Hans Pfitzner, Konzertverein München, 25.02.1920

Serenade Es-Dur (Opus 20)

Orchester, 1910, UA 09.01.1911 in München unter Ferdinand Löwe, verlegt bei Ries & Erler

Gleich dem vorgenannten Orchesterstück ist auch dieses Werk, das W. Berten mit den Attributen „liebenswürdig, musikantisch, einfallsreich" versah[192], um 1910 entstanden. Rückblickend sprach der

Komponist gern von seiner „*Serenade*, die so klar das Glück [seiner] jungen Ehe spiegelt."[193] Nachdem sie der Musikverlag Ries & Erler 1911 in Druck brachte, jagte eine Erstaufführung die andere. Ihr äußerer Erfolg gründete in einer Wandlung des „öffentlichen Geschmacks", letztere bedingt wie auch gefolgt von einer „wachsenden Abkehr jüngerer Komponisten von dem radikal naturalistischen und tonmalerischen Strauß, sowie von der poetisierenden und malerisch schildernden Programmmusik überhaupt."[194]

Die *Serenade* gelangt innerhalb des sechsten, von Löwe dirigierten Abonnementkonzertes des Münchener Konzertvereins am 09.01.1911 zur Uraufführung. Der Erfolg übertrifft gar den seiner *Apokalypse*.

Schon am 18.01.1911 findet unter Braunfels' eigener Leitung eine Wiederholung in Straßburg statt. Die nächste Erstaufführung ist am 13.10. des gleichen Jahres in Breslau zu verzeichnen[195]; sie wird gefolgt von jenen in Mannheim, Düsseldorf und Hamburg. Ungeachtet des Misserfolgs in Hamburg plant Michael Balling, Dirigent des Hallé-Orchesters in Manchester, die Verbreitung in den Industriestädten der englischen Grafschaften York und Lancashire. Am 10.09.1912 schreibt er an Braunfels[196]:

„Am 17. Oktober ist die erste Aufführung in Manchester, im November mache ich Sie dann in Bradford[197] und später in Leeds oder Liverpool … Was mich an Ihrem Werke so besonders erfreut und was meinem Musiker-Herzen wohl tut, ist, dass sich die Mittel der Ausführung so harmonisch decken mit dem Inhalt … Bei sehr wenigen Komponisten unserer Tage kann man das sagen – ich brauche Ihnen nur die sogen. *VIII. Symphonie* von Mahler zu nennen, und Sie werden mich verstehen. Da finden sich Gedanken, die für eine Sonatine für Geige und Klavier gerade tief genug wären, vorgetragen von 1000 Ausführenden! Ein Werk wie Ihre *Serenade* reizt die Phantasie, regt den Geist zur Mitarbeit an, – kurz, es ist ein

Genuss, das Werk zu erleben, während diese Monströsitäten einen halb todt machen, und man leer ausgeht dabei."

Balling setzt sie gemeinsam mit Richard Mandls *Ouvertüre zu einem gascognischen Ritterspiele* (1910) auf das Programm der Hallé-Concerts. Die Presse begrüßt die deutsch-österreichischen Novitäten mit Wohlwollen. Erstaunlicherweise reagiert Berlin positiver als erwartet. Rudolf Siegel, der die Serenade am 14.12.1912 zur Aufführung gebracht hat, berichtet dem Freund Braunfels am 02.01.1913: Was die Aufführung selbst betrifft, so war sie sicher sehr gut … Der Erfolg sehr stark und herzlich. Ich musste dreimal erscheinen, was für Berlin ziemlich viel ist. Jedenfalls hast Du Dir unter den einsichtigen eine Menge neuer Freunde und Bewunderer Deiner Kunst erworben und das ist schließlich die Hauptsache."[198]

Kühl ist die Resonanz beim Wiener Publikum. Verständnislos reagiert Richard Specht auf die negative Berichterstattung. Er schreibt im Februarheft der *Musik*: Unter Löwes „sehr feiner und warmer" musikalischer Leitung habe man „eine schwärmerische Nachtmusik, ganz eigen in ihrem zart-geistreichen Kolorit, voll innig werbender Heiterkeit" erlebt: „Keine verkappte Symphonie; eine wirkliche Serenade, ohne jede falsche Bedeutsamkeit und doch gehaltvoller als manche tiefsinnig sich gebärdende ‚Tondichtung'". Unbegreiflich sei darum die Reaktion des Publikums; „es scheint wirklich so zu werden, daß das Mißtrauen gegen die Melodie wächst, und daß man sich fürchtet, ihr Beifall zu spenden, um nur ja nicht dem vielleicht doch Banalen zu applaudieren …"[199]

Klavierkonzert A-Dur (Opus 21)

Konzert für Klavier und Orchester, 1911, UA 20.11.1911 in Berlin unter Siegmund von Hausegger mit Walter Braunfels am Klavier, verlegt bei F. E. C. Leuckart

Im 2. Sinfoniekonzert des Blüthner-Orchesters Berlin gelangt am 20.11.1911 das A-Dur-Konzert unter Leitung Siegmund von Hauseggers zur Uraufführung. Fast entschuldigend lässt Braunfels im Programmheft vermerken, „daß der Titel darum nicht etwa: Symphonie mit konzertantem Klavier heißen konnte, weil [seines] Erachtens der Ausdruck gewisser Empfindungskomplexe, welche eben im Klavier ihren besonderen Träger haben, absolut symphonisch nicht darstellbar ist."

Bereits am 04.12. erklingt das Werk im Münchner Konzertsaal. Aber auch hier nehmen die Rezensenten Anstoß an der Gattungsbezeichnung „Konzert"[200]; auch hier findet vor allem der 2. Satz volle Zustimmung.[201] Uneingeschränktes Lob fließt allein aus der Feder eines französischen Musikkritikers[202] und eines Münchner Schriftstellers, Hans Brandenburg, der – noch unter dem Eindruck des Konzertes stehend – dem Komponisten persönlich mitteilt[203]:

„Ich hörte schon im vorigen Winter Ihre *Serenade*, aber ich blieb verstockt, da ich gegen die glänzend verhüllte Impotenz der modernen Musik mißtrauisch bin … Doch habe ich den Wert Ihres Klavierkonzertes sofort, ich möchte sagen: fast körperlich empfunden … So hatte ich den Eindruck, daß es bewundernswert ist, wie in Ihrem Konzert Ihr strömend reiches Empfinden niemals den Charakter … der einmal geprägten Tonart verleugnet … Und ein Werk, das auf der Melodie ruht, ruht auf der Basis aller Musik"[204]. Übrigens soll auch Wilhelm Furtwängler von dem Klavierkonzert „sehr entzückt" gewesen sein.[205]

Am 25.02.1912 bringt es der Essener Musikverein im Rahmen seines 5. Abonnementkonzertes unter Leitung von Hermann

Abendroth. Da man auch hier das Missverhältnis von Klavier und Orchester beanstandet, versieht Braunfels sein sogen. Klavier-„Konzert" ab dem Münchener Wiederholungskonzert vom 25.10.1912 mit dem passenderen Titel: *Konzert für Orchester und Klavier*.

Karnevals-Ouvertüre (Opus 22)

Für großes Orchester, 1911,
UA 08.02.1912 in Stuttgart unter Max von Schillings,
verlegt bei Ries & Erler

Diese im Jahr 1911 komponierte Konzertouvertüre nimmt ihr motivisches Material aus der Oper *Prinzessin Brambilla,* Op. 12, welche 1909 unter der Leitung Max von Schillings zur Uraufführung gelangt war. Zum Dank für seine sowohl beratende wie auch ausführende Funktion hat Braunfels ihm die von „Brio und Witz"[206] sprühende *Karnevals-Ouvertüre* gewidmet, weshalb Schillings sie dann auch am 08.02.1912 im Rahmen eines Stuttgarter Abonnementkonzertes erstmalig zur Aufführung brachte. Wie bereits in der Oper das Karnevalstreiben zum bestimmenden Faktor, zur eigentlichen Basis der Gesamthandlung wurde, so bestimmt auch der bunte Wechsel instrumentaler und motivischer Einfälle, die kaleidoskopartige Aneinanderreihung unterschiedlichster Bilder oder Bildeinstellungen den formalen und inhaltlichen Zuschnitt dieser Ouvertüre. Hier wird das Laute, Humorige, Unberechenbar-Launenhaftige, Heiter-Ausgelassene bis Elegisch-Besinnliche eines Mummenschanzes musikalische Wirklichkeit. All die dramaturgischen Schwächen, szenischen Längen, stimmungsmäßigen Wiederholungen des Bühnenwerks versinken in dem Strudel einer dahinwirbelnden jugendlich übermütigen Ausgelassenheit, welche sich im sinfonischen Gewand präsentiert. In seiner Studie über *Die Musik der Gegenwart* schreibt

W. Niemann[207]: „Unter den vielleicht talentvollsten jüngeren Anwärtern auf solch frische, heitere, lustsprühende und leichtbeschwingte, mit kecken impressionistischen al fresco-Strichen in echter Champagnerlaune hingeworfene Faschings-Ouvertüren und Karnevalsszenen, dem Münchener Walter Braunfels, dem Wiener Ferdinand Scherber und dem Dresdner Theodor Blumer, ist es Braunfels mit seiner *Karnevals-Ouvertüre* zur *Prinzessin Brambilla*, der einen andren, schon bei [Richard] Mandl[208] sichtbaren Faden zur Vergangenheit am deutlichsten schlingt: zur Ouvertüre *Römischer Karneval* von H. Berlioz, der in der Schilderung buntbewegten südländischen Volkstreibens selbstverständlich schon ganz impressionistisch verfuhr".

Aber will die Ouvertüre überhaupt als Ouvertüre zur Oper bzw. Kompendium derselben verstanden werden? Tritt sie nicht mit dem bescheidenen Anspruch auf, *Carnevals-Ouvertüre* zu sein, d.h. „Ouvertüre zum Karneval", wenn auch unter Verwendung der Brambilla-Thematik?

So urteilt Paul Ehlers in angemessener Weise, wenn er im Beiheft zur *Augsburger Abendzeitung* vom 12.03. festhält: „Wie die Oper selbst, so atmet auch diese von Fröhlichkeit durchbebte Ouvertüre Berlioz'schen Geist, was weniger dahin zu verstehen ist, daß sie Berlioz'sche Melismen enthielte, als daß sie in Anlage und Arbeit, in einer gewissen geschliffenen Eleganz und elastischen Lebendigkeit ans Vorbild des großen Franzosen erinnert."[209]

Braunfels hat sich bald von diesem unverbindlichen, obschon gekonnten, technisch brillantem Stil losgesagt; die Kriegsereignisse haben diese Entwicklung fraglos beschleunigt. Nichtsdestotrotz markiert sie eine wichtige Etappe seines künstlerischen Weges: sie artikuliert nicht allein sein Verhältnis zu Berlioz, sondern ist vor allem Vorbereitung und Prüfstein für sein folgendes, vielleicht größtes und resonanzstärkstes Orchesterwerk: die sinfonischen Berlioz-Variationen:

Phantastische Erscheinungen eines Themas von Hector Berlioz (Opus 25)

Für großes Orchester, 1914–1917,
UA am 19.01.1920 in Zürich unter Volkmar Andreae,
verlegt bei Universal Edition

Analog der Erstlingsoper *Prinzessin Brambilla* verdankt auch dieses Werk seine Entstehung einem (scheinbaren) Zufall, „nämlich einer von außen erfolgten Offenbarmachung eines inneren Zustandes, einer inneren Vorbereitung, die Veranlassung für eine oft Jahre umspannende schöpferische Arbeit ist". Braunfels erinnert sich:[210] „In meinen jungen Jahren hatte mir Frank Wedekind von seinem *Flohballett* gesprochen. Aus der Komposition wurde damals nichts. Aber als ich später *Fausts Verdammnis* hörte, ließ mich das *Flohlied* vom Mephisto nicht los, und ich fing an, ein Stück zu komponieren: Leben, Taten und Meinungen eines Flohes. Daraus wurden später die *Phantastischen Erscheinungen*." Komponiert in den Jahren 1914–17, war die „Einwirkung der Kriegseindrücke" nur zu verständlich. So bestätigt auch Hausegger, der bisher lebhaftestes Interesse am Fortgang der *Variationen* genommen hatte[211], in seinem Brief vom 30.04.1917 aus Hamburg: „Wie haben Sie den Schluß gestaltet? Sie erinnern sich, daß ich damals das Gefühl nicht ganz von mir weisen konnte, als griffe der Schluß unerwartet in ein dem übrigen Werk fremden Stimmungsbereich über und auch, als ginge er etwas zu sehr in die Breite … Was Sie mir über Ihr Erlebnis an der Front sagten, hat mich sehr bewegt. Ich fühle mit Ihnen, wie tief gerade auf den Künstler eine Wirklichkeit wirken muß, die sich so über alles bisher für unerträglich gehaltene hinwegsetzt". So verblasst der ursprüngliche programmatische Vorwurf, „Leben, Taten und Meinungen eines Flohes" (s.o.) schildern zu wollen, und der eigentliche Motivationsfaktor, das ist *La Damnation de Faust*, nimmt wesentlichen Einfluss auf Idee und Technik der Gestaltung

Musikalische Akademie e.V.
vorm. K. Hoforchester
ODEON :: MÜNCHEN
Montag, den 23. Februar 1920
Sechstes
Abonnement-Konzert
Leitung: Bruno Walter.

1. **Vierte Symphonie** (B dur) op. 60 . . . . . *Lud. van Beethoven.*
Adagio. Allegro vivace. — Adagio. — Allegro vivace. — Allegro ma non troppo.

2. **Phantastische Erscheinungen** eines Themas von Hector Berlioz, op. 25 . . . . . *Walter Braunfels.*
(Zum ersten Male.)

Siehe Rückseite!

Anfang pünktlich 7½ Uhr. **Ende gegen 9½ Uhr.**

Phantastische Erscheinungen eines Themas von Hector Berlioz (op. 25), unter Leitung von Bruno Walter, Münchner Erstaufführung, 23.02.1920

und Charakterisierung, so dass dieses Werk laut Frithjof Haas „eine großartige, bekenntnishafte Huldigung an den französischen Genius“ Hector Berlioz darstellt. Wie auch bei Berlioz wird seine Musik wohl am stärksten belebt durch seinen natürlichen Hang zum Phantastischen[212], der sich in Klanggrotesken und teilweise grellster Koloristik hemmungslos entfaltet.

Seine Uraufführung erlebte das Werk am 19.01.1920 in Zürich. Hier gefielen vor allem die 4. bis 6. Erscheinung hinsichtlich ihrer gekonnten Instrumentation; „im Gebiet des Charakteristischen nähert sie sich beinahe der Genialität von Berlioz; im Pathos ist sie weniger erfreulich von Mahler abhängig und wird in der Dynamik maßlos“[213]. Dagegen erntet das Werk bei seiner deutschen Erstaufführung in München, wo es im Rahmen des 6. Konzerts der musikalischen Akademie von Bruno Walter vorgestellt wird, rasenden Beifall.

Noch 32 Jahre später erinnert sich ein Augenzeuge[214]: „Im Münchener Odeon hörte ich als Student dann die [deutsche] Uraufführung Ihrer *Phantastischen Erscheinungen* unter Bruno Walter und erinnere mich noch wie heute an den gewaltigen Eindruck und die Begeisterung des Auditoriums …“ Der Rezensent der *München-Augsburger Abendzeitung* vom 25.02.1920 fühlt sich zu der „etwas kühnen Behauptung berechtigt, daß seit der *Sinfonia Domestica* von Richard Strauss und seit dem Erscheinen von Regers denkwürdigen *Hiller-Variationen* kein Orchesterwerk von ähnlicher allseitiger Vollendung geschrieben wurde, das sich mit diesem neuen Opus von Braunfels auch nur annähernd messen könnte. Noch mehr: dieses Werk bedeutet schlechthin eine Erlösung für alle, die angesichts der immer wiederkehrenden Angriffe auf die Entwicklungsfähigkeit unserer Tonkunst auf traditioneller Normalbasis allmählich dem Aberglauben zu unterliegen drohten,

dass diese Kunst tatsächlich am Absterben sei. Sie ist es nicht … Sein Werk ist bei aller Kühnheit der Klangphantasie, die auch vor den herbsten dissonalen Reibungen und Tonspaltungen nicht zurückschreckt, klingende Schönheit …“ Für A. Einstein[215] sind diese Variationen „das seelisch und musikalisch unmittelbar Überzeugendste und Erlebbarste, was es geben kann“; im Gegensatz zu Friedrich Klose sei Braunfels in seiner Berlioz-Nachfolge „über die ‚Musik als Mittel‘, über das Poetisierende, Programmatische hinausgekommen“; seine „echte und reiche“ Musik sei „von einer Freiheit und Persönlichkeit der Sprache, von einer Souveränität in der Beherrschung der orchestralen Mittel, die verwundern“ lasse.[216] In seiner Rückschau auf das Münchener Musikleben[217] bezeichnet er gar nur zwei Neuerscheinungen als musikhistorische „Ereignisse von erstem Rang: die deutsche Erstaufführung der *Phantastischen Erscheinungen* von W. Braunfels, die [er] kurzweg für das hervorragendste sinfonische Werk des letzten Jahrzehnts halte, und die *Gurrelieder* von Arnold Schönberg.“

Was die Überlänge des Variationenwerks betrifft, so meldete Arthur Nikisch berechtigte Kritik an: „Das Stück gefällt mir außerordentlich gut, und ich möchte es gerne aufführen. Aber ich finde es, verzeihen Sie mir! zu lang!“, schreibt er am 21.06.1920 aus Leipzig an den Komponisten[218], ihn bittend, doch ja „ein paar ordentliche Striche zu machen“. Nur von hierher erklärt sich die zurückhaltende Resonanz folgender Erstaufführungen in Köln im November 1920[219], Essen am 04.01.1921 unter der Leitung Max Fiedlers, Winterthur am 16.03.1921[220] und Frankfurt am 01.04.1921 unter der Leitung Wilhelm Furtwänglers.

Noch im gleichen Monat dirigiert Furtwängler die *Phantastischen Erscheinungen* in Wien. Dr. Julius Korngold, Vater des noch jungen Komponisten Erich Wolfgang Korngold, Nachfolger Eduard Hanslicks bei der *Wiener Neuen freien Presse* und damit tonangebender Musikkritiker der österreichischen Kunst-

metropole, kommentiert am 23.04.1921: „Jedenfalls bezeugen Stücke wie dieses, daß nach den letzten Ekzessen auf dem Gebiet der Orchesterkomposition schon im Willen zur Form ein Selbstbesinnen eintritt. Natürlich müsste sich der Gesundungsprozess auf stärkere Erfindung stützen können als auf Berlioz' Flohlieder und ihre Metamorphosen"; schließlich sei das Thema „eine recht trockene Bänkelsängermelodie, ganz zu schweigen von dem „Vorstellungskomplex, den sie mitschleppt".

Noch im Jahre 1928 findet eine Aufführung im Lübecker „Verein der Musikfreunde" statt, dieses Mal unter der persönlichen Leitung des Komponisten.[221] Auch erzählt Bruno Walter in seinem autobiographischen Werk *Thema und Variationen*[222], dass er Braunfels „geistreiche Orchestervariationen" nicht allein in München (s.o.), sondern ebenso „in Berlin, Leipzig und in New York aufgeführt"[223] habe. Als Letztaufführung der dreißiger Jahre dürfte die Kölner Wiederaufnahme unter Hermann Abendroth (im Rahmen des 6. Gürzenich-Konzerts 1933) in Betracht kommen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg ist es wiederum Köln, das dem 65-Jährigen die Ehre erweist. Als dann die *Erscheinungen* vom Gürzenich-Orchester erneut interpretiert und über den Kölner Sender ausgestrahlt werden, applaudiert die *Rheinische Zeitung* vom 10.01.1948 „der genialen Verbindung von zauberischem Klang und charakteristischem Ausdruck." Eine denkwürdige Wiederaufnahme ereignet sich 1950 unter Clemens Krauss[224]; später erklingen sie innerhalb eines Festkonzertes des NWDR Köln vom 20.12.1952. [225]

Lieder und Orchestergesänge
Opus 19, 26, 27 und 29

Drei chinesische Gesänge nach Bethges *Chinesische Flöte* (Opus 19)

Für Singstimme und Klavier, 1914,
UA 27.05.1914 in Essen unter Hermann Abendroth,
verlegt bei Boosey & Hawkes

Hans Bethges Übersetzungen und Nachdichtungen ostasiatischer Lyrik, erschienen 1907 unter dem Titel *Chinesische Flöte*, hatten bereits Gustav Mahler zur Vertonung angeregt.

Während nun Mahler sechs Lieder unterschiedlichster menschlicher Situationen und Stimmungen daraus entnommen und zu einer „Symphonie für eine Tenor- und eine Alt- (oder Bariton-)Stimme und Orchester", dem *Lied von der Erde* geordnet hatte, wählte Braunfels drei klagende Liebeslieder aus, die er in formloser Folge für hohen Sopran bestimmte.

Als sie am 25.05.1914 in Essen zur Uraufführung gelangen, begrüßt man sie als „neuklassizistische Kunst": „Braunfels steht auf dem festen Boden der Tradition als ein seiner Mittel sicherer Künstler, der die billige Süßigkeit ebenso verschmäht wie die zügellos dissonierende ‚Interessantheit' um jeden Preis", bemerkt die *Rheinisch-Westfälische Zeitung* vom 28.05.; hier wie auch in der Berliner *Vossischen Zeitung* vom 30.05. gefällt die „feine, stimmungsvolle Lyrik von warm und voll quellender Melodik" der ersten beiden Lieder „Die Einsame" und „Ein Jüngling denkt an die Geliebte". Paul Schwers[226] erachtet alle drei Gesänge als „glücklich nachempfunden, in den instrumentalen Farben reizvoll,

duftig und klar und, wo es sein muss, wie im letzten Stück, auch von kräftiger Wirkung ... Sie wirken stark Straussisch influenziert“[227]. Im summa jedoch können die drei Orchesterlieder eine äußerst positive Resonanz verbuchen; sie „gefallen über die Maßen“[228].

Am 27.12.1916 teilt der begeisterungsfähige Bruno Walter dem Komponisten mit: „Es freut mich riesig, daß ich meine lange gehegte Absicht, Ihre *Chinesischen Gesänge* (in München) aufzuführen, in dieser Spielzeit ausführen kann, da mir jetzt die geeignete Sängerin dafür zur Verfügung steht“[229]. In Berlin werden sie bereits am 05.10.1917 durch die Interpretin Lotte Leonard zur Erstaufführung gebracht. Die Gesänge „hinterlassen tieferen Eindruck“ bei den Rezensenten des *Berliner Tageblattes*, *Berliner Börsen-Couriers* und *Berliner Lokalanzeigers*.

Auch bei der Hamburger Erstaufführung war „die Wirkung beim Publikum eine erfreulich lebhafte“, wie Siegmund von Hausegger den Komponisten in einem persönlichen Schreiben[230] wissen lässt.

Anfang 1920 erfolgt dank der Initiative Werner Reinharts die schweizerische Erstaufführung, welche von der *Schweizerischen Musikzeitung*[231] entsprechend kommentiert wird: „… die seltsam eindringliche, bezaubernde Poesie, die in überaus fein gehandhabten Orchesterharmonien und Rhythmen zum Austrag kommt, die innere Spannkraft und Gestaltung, der Reichtum inneren Geschehens und Erlebens – das macht diese *Chinesischen Gesänge* so eigenartig, so nachhaltig in ihrer Wirkung“[232].

Opus 26 und 27, Nr. 1 und 2

Auf ein Soldatengrab nach Hermann Hesse (Opus 26)

Für Bariton und Orchester, 1915,
UA 25.11.1918 in München unter Bruno Walter,
verlegt bei Universal Edition

Zwei Hölderlin-Gesänge (Opus 27,1 und 27,2)

Für Bariton und Orchester, 1916–1918,
UA 25.11.1918 in München unter Bruno Walter,
verlegt bei Universal Edition

Alle drei Orchestergesänge – *Auf ein Soldatengrab* (für Bariton) nach einer Dichtung Hermann Hesses und die beiden Hölderlin-Gesänge *An die Parzen* und *Der Tod fürs Vaterland* (für Baß) wurden von der Universal-Edition Wien verlegt und am 25.11.1918 im Münchener Odeon unter der musikalischen Leitung Bruno Walters uraufgeführt.

Bruno Walter berichtet am 05.10.1918 an den Komponisten:

„Sollen wir wirklich den dritten Ihrer Gesänge aufführen, oder können Sie Ihrer Muse einen anderen dritten Gesang zum Abschluß des (Vortrags-)Zyklus abverlangen, mit einem der wahren Lage besser entsprechenden Text? Wir leben eben in einer Zeit, in der alles, neben der künstlerischen, in einer – ich möchte sagen – programmatischen Bedeutung aufgefaßt wird und werden muß …“[233] Vielleicht war es diese vermeintliche Unzeitgemäßheit, die selbst die Rezensenten verstummen lässt. Das *Parzen*-Lied skizziert er 1916 im Felde und bedeutet ihm später „nichts anderes als den Versuch, die in Granaten und Minen resigniert sich ab-

wendende Muse noch festzuhalten. Mehr [als] eine biographische Bedeutung hat es also wohl kaum“[234]. Da nun Braunfels das zweite Lied *Der Tod fürs Vaterland* dem Andenken Norbert von Hellingraths und vieler Gefallenen“ gewidmet hat[235], dürfte die anfänglich geplante Zueignung an Siegmund von Hausegger[236] hinfällig geworden sein.

Mag sie auch Braunfels zu seinen „mühseligsten und schwächsten Arbeiten“ gezählt haben[237], so sind sie doch in einer Zeit entstanden, die er selbst „als für [seine] künstlerische und menschliche Entwicklung bedeutsam bezeichnet.“[238] Gegenüber der originalen Hölderlin-Textvorlage hat Walter Braunfels einige Textänderungen vorgenommen.

Der *Tod fürs Vaterland* offenbart ein starkes Formempfinden: Eine Art Ouvertüre im Sinne der Vorstellung des gesamten Themenmaterials leitet den epischen Vortrag ein, der in drei Hauptteile à zwei Textstrophen gegliedert ist. Die Beschwörung der heldenhaft Gefallenen im zweiten Teil, doch ihn, den Sprecher, mit aufzunehmen in den Kreis der ruhmbeladenen Seelen, ist in einen hymnischen Gesang gekleidet, dessen doppelquartiger Aufschwung den Anfang des gleichermaßen heroischen *Te Deum* vorwegnimmt. Aber nur wenige verstanden und schätzten den hier angeschlagenen „vollen und großen Ton“[239]. Als diese beiden Gesänge auf der Hölderlin-Gedenkfeier des Eichendorff-Bundes am 28.03.1920 erneut zum Vortrag gelangten, lobte Dr. Seebass[240] die gelungene Verbindung von Text und Musik.

Drei Goethe-Lieder (Opus 29)

Für Frauenstimme und Klavier, 1916/17,
UA 20.01.1919 durch Maria Ivogün und Walter Braunfels,
verlegt bei Boosey & Hawkes

Die Vertonung der beiden *Klärchen*-Lieder (1916) und des Gedichtes *Herbstgefühl* (1917) erfolgte während des Krieges. Die beiden Klärchen-Lieder bildeten neben einem geistlichen Gesang aus dem Werk des (gegenreformatorischen Streiters) Angelus Silesius und dem *Boten* (nach Eichendorff?) Braunfels' Liederbeitrag zum 2. Konzert des Hans-Pfitzner-Vereins für deutsche Tonkunst vom 20.01.1919. Die Interpretin war Maria Ivogün, begleitet vom Komponisten.

Klaviermusik

Kleine Stücke für vier Hände (Opus 24)

Für Klavier, vierhändig, 1913, UA unbekannt,
verlegt bei Edition Gravis

Diese kleinen Stücke für Klavier zu vier Händen sind eine sich technisch steigernde, mit zunehmender Variierung der Ausdrucksskala angelegte Kette von fünf separaten Stücken, die im Rahmen der Hausmusik vielfältige Anwendung finden dürften, da der Schwierigkeitsgrad nicht zu hoch bemessen, beiden Händepaaren Melodie und selbständige Stimmführung zugeordnet sind, und sie jeweils ein in sich geschlossenes Charakterbild darstellen: fröhlich beschwingt, naiv keck, munter bis waghalsig, schwelgerisch, leidenschaftlich aggressiv.

Ulenspiegel (Opus 23)

Oper in drei Akten, 1910–1912,
UA 04.11.1913 in Stuttgart unter Max von Schillings,
verlegt bei Ries & Erler

Die äußere Anregung zu diesem Werk kommt dem etwa 26-jährigen Braunfels auf einem sonntäglichen Spaziergang in den Bogenhauser Anlagen: „Es kommen allerlei Volksleute in komischer Haltung an mir vorüber. Ich sehe plötzlich eine groteske Prozession von Handwerkern. Da ich kurz vorher den *Ulenspiegel* von de Coster gelesen hatte, verbinden sich Reminiszenzen dieser Lektüre mit der Handwerkerprozession, und es entsteht mein *Ulenspiegel*.“[241] Derzeit hatte der Legendenstoff vielfaches Interesse hervorgerufen; als bedeutendste Vertonung wäre wohl Richard Strauss' Tondichtung *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (1895) zu nennen. Strauss ging es um die psychologische Charakterzeichnung der niederdeutschen, historisch älteren Eulenspiegel-Figur; aber auch Hugo Rüters *Eulenspiegel* (Uraufführung Braunschweig, 16.06.1912) basierte auf der tradierten Schalksnarrennatur. Rüters Oper, vom Komponisten selber als „Sing und Klingschelmerei“ bezeichnet, eignete jedoch eine mehr regionale Bedeutung.

Der Flame de Coster hat das Eulenspiegel-Motiv ins rein Menschliche gewendet. Er zeigt, wie sich kindlich übermütige Kraft durch ein tief erschütterndes Erlebnis zum Heldentum steigern kann. „Die alte Eulenspiegelfigur des Volksbuchs hopst und schalkt noch an manchen Stellen ungebärdig umher, aber in allem Wesentlichen ist sie wie neu geboren. Und obwohl Ulenspiegel im

festgelegten Rahmen der geschichtlichen Vorgänge des vergeblichen Freiheitskampfes der Flamen natürlich nur als gigantische Nebenfigur eine Rolle spielt[242], bleibt er dennoch der echte und rechte Träger der Grundidee[243] – eine wirkliche Menschwerdung aus dem Wort, die letzte dem anonymen Drang, der brütenden Sehnsucht einer Gesamtheit durch Dichterkraft und Dichtermund gelungene Mythenbildung.“[244] Werner Bitter erkannte somit zurecht[245]: „Fast alle Eulenspiegel-Dichtungen kleben an de Costers Roman und glauben Tyll als Freiheitshelden, als symbolische Figur fassen zu müssen; geben ihm sogar, wie Reznicek[246] in dem ‚Doktor‘ oder Mark Lothar-Königsgarten in einem düsteren ‚Narren‘[247] noch eine zweite symbolische Figur mit auf den Weg. Vielleicht aber wäre der einzige Weg zu einer brauchbaren ‚Tyll-Oper‘ der eines rein realistisch-komischen Textes, unter Verzicht auf de Costersches Beiwerk gewesen.“

Stellt nun Reznicek seinen Till an die Spitze der gegen die Feudalherrschaft aufbegehrenden geknechteten Bauern, so wird er bei Braunfels nach de Coster zum Freiheitskämpfer der Geusen wider die spanischen Unterdrücker. Braunfels hat aus der zeitlichen Distanz heraus die belastende „tragische Geladenheit“[248] seines *Ulenspiegel* erkannt. Am 25.01.1943 schreibt er seinem Sohn Michael, dass alles in seinem Werk „irgendwie spielerisch“ bleibe. „Das einzige Mal, da ich ernst sein wollte (im *Ulenspiegel*) scheiterte ich.“[249] Dass es auch ihm nicht gelingen sollte, „eine heroische Legende überzeugender dramatischer Sendung“ – wie W. Berten glauben machen will[250] – entstehen zu lassen, gründete letztlich in der Persönlichkeitsstruktur des Komponisten, dem es einfach nicht möglich war, die Titelfigur zu objektivieren bzw. das Abbild seiner künstlerischen Phantasie aus sich herauszustellen, da er sich aus Veranlagung und Interesse mit dem Titelhelden identifizierte. So schreibt er in einem Feldbrief vom 18.02.1918 an seine Frau[251], verweisend auf das Offenbarwerden seiner eigent-

lichen Bestimmung: „Du kannst Dir nicht vorstellen, welche Art von Glücksgefühl über mich allmählich kommt, seitdem mein Tun nicht mehr im Gegensatz steht zu meinem heroischen Empfinden, wie ich es im *Ulenspiegel* dargestellt. Die Dissonanz zwischen meinem Tun und meinem Fühlen lastete den ganzen Krieg auf mir …“

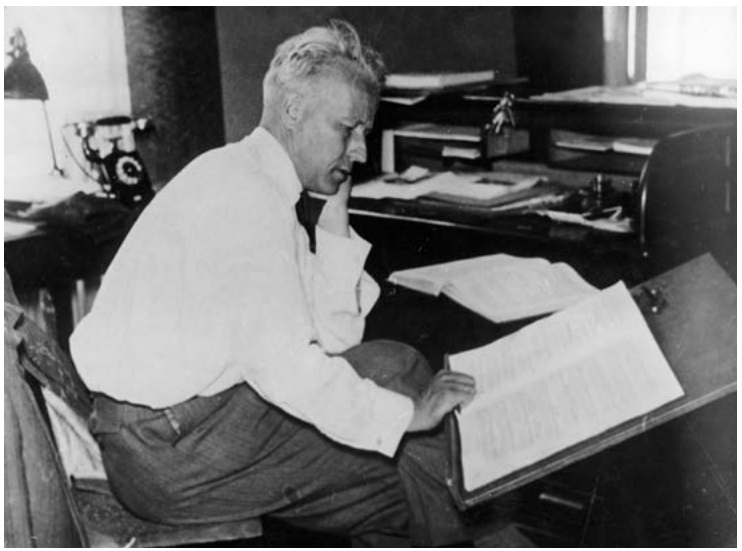
Dem Klavierauszug[252] ist folgende Anmerkung vorangestellt: „Die hauptsächlichsten Motive der Handlung sind dem Roman *Ulenspiegel* des Vlamen de Coster entnommen; in den Handwerkerszenen (des I. Aktes) ist einiges aus Goethes *Egmont* benutzt.“

Da Franz von Hoesslin, Konzertdirigent in Riga, hofft, den *Ulenspiegel* ebenda zur Aufführung zu bringen[253], unterbreitet er Braunfels folgende Änderungsvorschläge:

„Solltest Du nicht auch den Chor am Schluß des II. Aktes erweitern und dann überhaupt die 1. Szene des III. Aktes etwas klarer und übersichtlicher gestalten, in der es fast mit Shakespeare’scher Unruhe und Realistik zugeht, die man im musikalischen Drama aber gar nicht zu erfassen im Stande ist, ebenso die unverständliche Schießerei am Beginn der 3. Szene des III. Aufzugs.“

Bei der Stuttgarter Uraufführung am 04.11.1913 vermochte „der gebührende Hochachtungsbeifall über die Tatsache eines Fehlschlags nicht hinwegzutäuschen.“[254] Rückblickend bezeichnete der Chronist[255] den Initiator[256] und künstlerischen Leiter dieser Aufführung, den Komponisten und Kapellmeister Max von Schillings als „liebevollen Anwalt“ des Werkes. Unglücklicherweise verlieh nun der enttäuschte Braunfels seiner Befürchtung Ausdruck, dass Schillings „ablehnend“ seinem Werk gegenüberstehe bzw. es „gegen seine Überzeugung“ interpretiert habe, wohingegen dieser betonte, dass er die „künstlerisch-ethischen Anschauungen“ seines Anklägers nie habe „tadeln oder ändern“ wollen, so dass er nun gezwungen sei, seine beratende (väterliche) Funktion wohl oder übel aufzugeben.[257] Als Konsequenz dieses beiderseitigen Missverständnisses wurde eine Trennung unvermeidlich.[258]

Wenn bei der Uraufführung die klangliche Intention des Komponisten nicht immer recht zur Wirkung kam, so lag dies auch an der Art der Instrumentation, die hier und da durchaus einer Aufhellung bedurfte, wählte doch Braunfels aus Gründen der koloristischen Effekte und Charakterisierung allzu tiefe Lagen der Bläser. Zeitgenössischen Berichten zufolge[259] waren die Hauptrollen unglücklich besetzt, so dass von daher schon Kritik anzusetzen war.



Franz von Hoesslin, Fotografie, 1935

Wie auch wären sonst jene Musiker zu verstehen gewesen, die sich für weitere Aufführungen – wenn auch vergeblich – eingesetzt hatten: Es sei nur erinnert an Franz von Hoesslin, an die Zuschrift des Düsseldorfer Kapellmeisters Alfred Fröhlich („Wie beneide ich Schillings und Walter, die annehmen können, was sie für gut halten. Vielleicht schlägt auch einmal meine Stunde, und dann kann ich meine Bewunderung für Ihr Schaffen nicht bloß theoretisch versichern.“[260]) oder an Max Sinzheimers Lobeshymne auf die *Ulenspiegel*-Partitur in ihren gewaltigen linearen Ausmaßen, mit ihren weit geschwungenen Melodiebögen und ihrer unerhört ergreifenden Innerlichkeit der Tonsprache“: Sie stelle „einen Gipfelpunkt von Braunfels’ Schaffen dar, der einer Steigerung kaum mehr fähig erscheine.“[261]

Aber der ausbrechende erste Weltkrieg machte alle Pläne zunichte; und „die Geister der großen tragischen Oper“[262], die Braunfels wider Willen beschworen hatte, wurden diesem Werk zum Verhängnis. Als sich dann Wilhelm Furtwängler ihrer Wiederaufnahme widersetzte und selbst Braunfels erkennen musste, dass Furtwängler „unleugbar Recht darin gehabt“ habe, „daß der *Ulenspiegel* als Ganzes schwer zur Wirkung zu bringen“ sei[263], war ihm – spätestens nach seiner Konversion – dieser betont antikatholische Stoff so ferngerückt, dass er ihn ad acta gelegt hat.

Berta Braunfels in San Francesco, Florenz, Fotografie, 1920

DIE ZWEITE SCHAFFENSPERIODE (1919–1932)

1919 – 1925 lebt Braunfels in Holzen bei München. Hier, in der abgeschiedenen Stille des Isartals, reifen seine großen Werke: die Opern *Die Vögel* und *Don Gil*, die geistlichen Chorwerke *Te Deum* und *Große Messe* und die *Don-Juan-Variationen* für großes Orchester. Werke, die seinen Ruhm begründen und Braunfels zu einem der meistgespielten Komponisten seiner Zeit werden lassen.[264] Sein ältester Sohn Wolfgang erinnert sich vieler berühmter Musiker, die im Hause seines Vaters ein- und ausgingen, unter anderen Max Reger, Hans Pfitzner, Richard Strauss und Heinrich Kaminski: „Es waren vor allem die konservativen Meister der deutschen Musik, die seinen Freundeskreis bildeten. Es herrschte ein hochgemuter Glaube an das Fortwirken der großen deutschen Musiktradition des 19. Jahrhunderts in unserem Hause."[265] Die öffentliche Anerkennung seitens der musikalischen Fachwelt folgt auf dem Fuße.[266]

Am 01.03.1923 erwählt ihn die Akademie der Künste in Berlin (Sektion für Musik) zum ordentlichen Mitglied.[267]

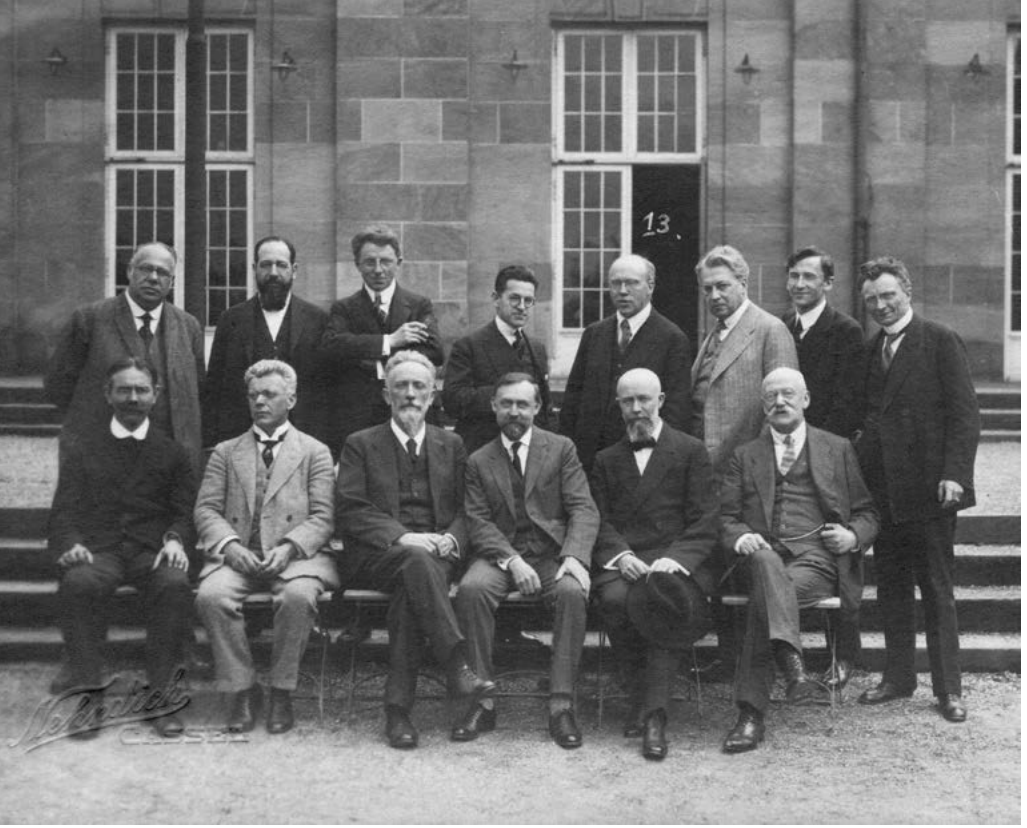
Braunfels' Kompositionsstil dieser Jahre steht unter dem gewaltigen Eindruck der Konversion.[268] Der Braunfels-Schüler Hellmut Schnackenburg bewundert, wie er „sich demütig unter die neu erkannten Werte beugt und sie mit einer schönen geistigen Leidenschaft verarbeitet, unbekümmert darum, ob sie das eigene

Schöpferische fördern oder gefährden. Er hat durch Hingabe an diese Erlebnisse seine Begabung gewissermaßen veredelt und damit soweit abgeschwächt, wie jeder Veredelungsprozess eine Abschwächung ist."[269]

Die Genossenschaft der ordentlichen Mitglieder der Akademie der Künste, Sektion für Musik, hat in ihrer Sitzung vom 27. Januar 1923 den Professor Walter Braunfels in Holzen zum ordentlichen Mitgliede der Akademie der Künste erwählt. Nachdem diese Wahl die Bestätigung des Herrn Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung erhalten hat, wird darüber gegenwärtiges Diplom ausgefertigt. Berlin, den 1. März 1923. Akademie der Künste. Der Präsident. Der Erste Ständige Sekretär.

Aufnahmeurkunde der Akademie der Künste, Berlin, unterschrieben von Max Liebermann, 1. März 1923

1925 zählt Braunfels zu den prominentesten deutschen Musikerpersönlichkeiten. Als solcher erhält er von Leo Kestenberg, dem ersten Musiker, der im Preußischen Kultusministerium tätig war, den Auftrag zum Aufbau einer zweiten preußischen Musikhochschule.[270] Seine Wahl fällt auf Köln, dessen Konservatorium unter Leitung Hermann Abendroths eine sichere Basis für eine neuzugründende Musikhochschule darstellte. Unmittelbaren Anlass zu seiner Berufung als Mitdirektor durch den damaligen Kölner Oberbürgermeister Konrad Adenauer bildete das 1922 in Köln uraufgeführte *Te Deum*[271], das in seiner von hohem Ernst erfüllten, feierlichen Ausdruckskraft überzeugte und mit nahezu 100

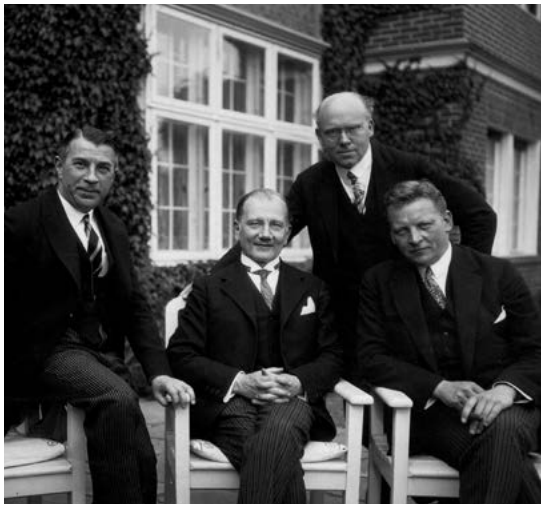


Walter Braunfels mit Kollegen, Fotografie, nach 1925

Aufführungen noch fast die Wirkung der *Vögel*, deren Uraufführung einen Höhepunkt in der Münchner Theatergeschichte darstellte, übertraf. Für Braunfels war es ein „Ruf in die Welt", aber das Ende „glücklichen Schaffens in blühender Familie". Rückblickend wertete er seine verantwortungsreiche Kölner Zeit als inneren Verlust. Mochte er auch das „Versickern [seiner] kompositorischen Ader" beklagen[272], so wurde sie doch zum (pädagogischen, organisatorischen und sozialen) Auffangbecken seines überschäumenden Temperamentes und zum glaubensnotwendigen Pendant seiner Imitatio Dei. So wird ihm später in einem Moment mönchischer Abkehr und äußerer Stille bewusst:[273] „Die Zeit des Sammelns ist vorbei, nun drängt's mich zu verschenken

und sei es auch verschwenderisch … Und in der großen Einsamkeit um mich, wie ich sie auch immer wieder zeitweise suchen werde, fühl' ich doch: ich habe mich dem Leben verschrieben. Gefährlicher Pakt, wenn man nicht stündlich an Gott denkt! Doch wenn man ihn nicht vergißt, herrlicher Tatkraftrausch!"[274]

Eigentlich hätte ihm Köln zu einer zweiten Heimat werden können. Abgesehen von zahlreichen Privatschülern, die ihm dorthin gefolgt waren, herrschte hier eine geistig ungemein fruchtbare Atmosphäre. „Mit alten Freunden aus den Münchener Jahren, dem Philosophen Max Scheler und dem großen Anreger eines sich verjüngenden Katholizismus, Franz Xaver Münch[275], schloss er sich in einem optimistisch gesinnten Kreis zusammen, dem auch der Baumeister Dominikus Böhm, der Maler Richard Seewald und der Formgestalter Richard Riemerschmid angehörten. Ein junges Vertrauen in die Zukunft dieser Kultur durchwirkte Denken und Schaffen dieser Menschen. Es war einer der seltenen Abschnitte der jüngeren Kölner Kulturgeschichte, der von einem sich erneuernden Katholizismus mitgeprägt wurde", berichtet sein Sohn Wolfgang.[276] An der Kölner Oper fand er in Otto Klemperer und später in Eugen Szenkar, am Gürzenich in Hermann Abendroth Förderer seines Schaffens. Auch verband ihn mit dem Balten Eduard Erdmann, dem Franzosen Philipp Jarnach und der Schweizerin Maria Philippi, die er 1925 an das Kölner Institut berufen hatte, – eben „um die völkerverbindende Funktion der Musik zu dokumentieren"[277], eine kollegiale Freundschaft. Wie stark der Konsens unter den produktiven Musikern gewesen ist, belegt die von Braunfels initiierte Erstaufführung des pfitznerschen *Cis-Moll-Quartetts* op. 36 durch das Amar-Quartett mit Hindemith an der Bratsche.[278] Diese menschlich und künstlerisch überaus reichen Beziehungen vermochten ihn doch nicht über den kulturellen Notstand seiner Zeit, wie auch den zunehmenden Mangel an



Sitzend v.li. nach re.: Hermann Unger, Ernst (Ernoe) von Dohnanyi, Hermann Abendroth. Stehend: Walter Braunfels, Fotografie, nach 1927

persönlicher Kreativität hinwegzutäuschen. Schon sein Glaubensbekenntnis ordnet ihn einer kleinen Minderheit zu: „In meiner Kölner Tätigkeit lähmte mich fortschreitend die Erkenntnis, daß ich in einen leeren Raum und auf unterhöhlten Fundamenten aufzubauen suchte."[279] So berichtete er bereits zu Beginn seiner Kölner Tätigkeit, „wie [er] fortwährend am Werke [sei], den kahlen Berg des Klassizismus hier allmählich zu unterwühlen …"[280] Wird er auch ab 01.08.1930 auf die Dauer von 12 Jahren mit Beamteneigenschaft angestellt[281], so besagt dies nichts über sein eigentliches Befinden. „Die Verwaltungsaufgaben einer großen Schule waren seinem Schaffen nicht förderlich gewesen. Anfeindungen antworteten einer allein den eigenen Wertmaßstäben sich anvertrauenden Personalpolitik. Wenigstens zwei Jahre, bevor ihm 1933 der Zutritt zu seinen Amtsräumen verwehrt wurde, hatte er sich innerlich einer neuen Aufgabe zugewandt."[282] Braunfels selber verglich seinen inneren, unproduktiven Zustand mit der

„depressiven Krise", die Jacob Burckhardt Ende seiner vierziger Jahre durchgemacht hatte: „… die Jahre 1930–32 brachten den Höhepunkt dieser inneren Verfinsterung. Trotz der äußeren Krise setzte dann Ende 1932 die Schaffenskraft wieder ein (*Adventskantate*) und hat seitdem angehalten."[283]

Aufbau, Entwicklung und Zielsetzung der Kölner Musikhochschule

Schon im Jahr 1912 hatte Braunfels eine private Musikschule gründen wollen, sich also intensiv mit dem Aufbau eines solchen Institutes auseinandergesetzt. Dass dieses Projekt zum Scheitern verurteilt war, wurde oben erwähnt.

Als nun Deutschland nach dem ersten Weltkrieg sowohl materiell als auch ideell in Schutt und Asche darniederliegt, tut Aufbauarbeit not. „Wir hatten einen Schatz, und er scheint verschüttet; deutsche Geistigkeit, deutscher Idealismus ist zugedeckt von diesem Tohuwabohu lärmenden Behagens, Vergnügungssucht, Geldmacherei, in der das zu Tode getroffene Deutschland seiner Qualen so unwürdig zu vergessen sucht", erklärt Braunfels[284], während er dem geistigen Verfall mit einem konkreten Bildungsprogramm zu begegnen weiß: „Man schaffe in München ein künstlerisches Musikbildungszentrum, und es kann binnen kurzem die erste Musikstadt Deutschlands sein." Im Mittelpunkt seiner Reformpläne steht der universale Aufbau einer Musikhochschule sowie einer dieser Hochschule anzugliedernden musikalischen Volksschule als Bildungsstätte für alle. „Ihr ideales Ziel wäre, die Musik wieder zu dem zu machen, was sie einstmals

war: die deutsche Kunst.“ Wohl gebe es eine Akademie, doch sei diese dergestalt organisiert, „daß sie in ihrer jetzigen Zeit vorwiegend nur eine Lehrerin dessen in der Kunst zu sein [vermöge], was nicht lebt.“ Auch sei München reich an bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten, um nur Bruno Walter, Hans Pfitzner, Hermann Zilcher, Karl Friedberg, Felix Berber, Walther Lampe, Sandra Droucker und Anna Hirzel-Langenhan zu nennen, doch hätten „alle hier ihren Wirkungskreis nebeneinander, ohne daß ein befruchtendes künstlerisches Leben auf einer breiteren Basis daraus erwachsen könnte.“ Abhilfe sei einzig und allein zu schaffen durch die Zentrierung aller musikalischen Aktivitäten. Dieses mit Vehemenz vorgetragene Konzept bleibt jedoch Zukunftsprogramm.

Darum ist Braunfels’ erster Schülerkreis rein privater Natur, so wie auch Braunfels’ Kompositionslehrer Ludwig Thuille „wirklich befruchtend nur außerhalb der Akademie hat wirken können.“[285] Es sind Hellmut Schnackenburg, Paul Baumgartner und Reinhard Schwarz-Schilling. Alle drei erhielten bei ihm Klavier- und Kompositionsunterricht und sind ihm später nach Köln gefolgt. Während Baumgartner und Schwarz-Schilling zu Erdmann bzw. Jarnach überwechselten, ist ihm Schnackenburg lebenslang zugetan gewesen.

„So verständnisvoll wie Du ist mir keiner meiner Schüler begegnet. Wie viel hast Du von mir ertragen müssen und bist doch nie irre an mir geworden! An diesem Lebensabschnitt muß ich gerade Dir einmal besonders danken“, schreibt ihm der 60-jährige Braunfels.[286] Umgekehrt hat ihm auch Braunfels große Verehrung entgegengebracht; er bewunderte Schnackenburgs reflektierte Art zu musizieren: „Bei ihm geht die Musik in erster Linie durch das Medium des Geistes; und das ist in unserer Zeit, wo jede Tätigkeit zu einem metaphysischen Bekenntnis zu werden hat, wenn sie überhaupt noch Gewicht haben soll, nicht hoch genug anzu-

Hellmut Schnackenburg (1902–1974),
Fotografie, undatiert

schlagen“, betont er gegenüber seiner zweiten Schülergeneration.[287] Im Grunde jedoch hat er sich allen seinen Schülern verbunden gefühlt. Trotz langjähriger Trennung von Baumgartner beispielsweise schreibt er noch 1942: „Baumgartner ist ein fabelhafter Musiker und Pianist, echt Schweizer, leicht etwas ruppig, oft E. T. A. Hoffmannhaft, sehr belesen; ich liebe ihn sehr.“[288]

Trotz aller pädagogischen Theoreme ist der Unterricht, wie ihn Braunfels erteilte, ein improvisierter gewesen: genial, voll jugendlichen Brios, wie Schnackenburg bezeugt.[289] Bar jeden Lehrbuches hat er ihn manchmal ganztägig unterrichtet, seinem künstlerischen Temperament ungezügelten Lauf lassend, was ihm vielerorten den Vorwurf eintrug, als Pädagoge eine zu starke, erdrückende Persönlichkeit gewesen zu sein.[290] So liebte er es, Schnackenburgs Etüdenspiel durch phantasievolle Improvisationen auf dem Zweitklavier musikalisch-parodistisch zu ergänzen, was seinen Schüler höchst enragierte und einmal dazu veranlasste, mit ähnlicher Waffe zurückzuschlagen: Braunfels ein

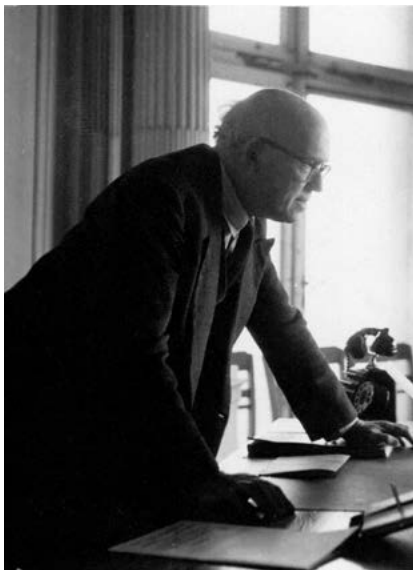
schlechtes Stück ankündigend, spielte er ihm einen langsamen Part aus den *Vögeln*, II. Akt, vor, woraufhin Braunfels nicht, wie erwartet, erzürnt reagierte, sondern ehrlich zubilligte, dass diese Stelle wahrlich wenig gelungen sei. In späteren Jahren systematisierte er seinen Unterricht, indem er in der ersten Hälfte den Schüler spielen ließ, in der zweiten jedoch durch seinen Vortrag verschiedenster Stücke dem Schüler die Welt der klassischen und romantischen Musik nahezubringen suchte.

Als Klavierlehrer hatte er Theodor Leschetitzkys Anschlagtechnik übernommen, die er mit rigoroser Strenge an seine Schüler weitergab. Er praktizierte gleich ihm muskelstärkende Fingerübungen, wie er überhaupt aus dem einzelnen Finger spielen ließ, – eine Technik, die völlige Lockerheit und Entkrampfung des Spielenden voraussetzte.[291]

Das Projekt einer rheinischen Hochschule für Musik bildete Teil der kestenbergschen Reform der Musikerziehung in Preußen.[292] Der Busoni-Schüler, Pianist und Dirigent eines Berliner Arbeiterchores, Professor der Berliner Hochschule und Berater des Kulturreferenten, Leo Kestenberg, bemühte sich um niveaumäßige Anhebung des Schulmusikunterrichts, die Erziehung akademisch gebildeter Schulmusiklehrer, die Gründung von Volkschören, die Klärung des privaten Musikunterrichts. Als Schlussstein seiner Bestrebungen verlangte er die Errichtung von Musiklehrinstituten, die dem musikliebenden Dilettanten, dem Lehrer, dem Musiklehrer, dem konzertierenden Berufsmusiker und dem Musikstudenten als Bildungsquelle dienen und stufenweise dem Gesamtbetrieb zugeordnet, von universaler Weiterwirkung sein sollten.[293] Die Errichtung einer zweiten preußischen Musikhochschule speziell in der Metropole des Rheinlands hatte ihre plausiblen Gründe.

Hermann Unger erklärte:[294] „Das Rheinland als die zweifellos stärkste, weil wirtschaftlich fruchtbarste Kulturprovinz Deutschlands, hat ihre produktive Anlage in jüngster Zeit durch das rasche, oft amerikanische Formen annehmende Emporblühen von bisher kaum dem Namen nach bekannten Industriestädten bekundet, die sich sogleich auch die Pflege des öffentlichen Musiklebens angelegen sein ließen und ihren Willen durch die Errichtung von Stadtorchestern wie städtischen Opernhäusern in die Tat umsetzten … Die Zahl der Uraufführungen von Werken angesehener Tonsetzer wächst hier von Jahr zu Jahr … ; dazu kommt die hier zur Tradition gehörende Pflege des Chorgesangs … So spricht mehr als ein Grund dafür, gerade im Westen, inmitten des besetzten und somit auch kulturell bedrängten Gebietes eine Hochburg deutscher Musikpflege zu errichten, [zumal] sich hier seit fast 75 Jahren das Konservatorium befindet."[295]

Als dann am 05.10.1925 die Kölner Hochschule ihrer Bestimmung übergeben wird, bekundet Konrad Adenauer in seiner Festansprache, dass sich die Stadtverordnetenversammlung „von der Erwägung [habe] leiten lassen, daß die Kunst, mit deren Hilfe man weiten Kreisen der Bevölkerung am ehesten und unmittelbarsten die geistige Befreiung und die geistige Erhebung geben kann, die das Kennzeichen jeder wahren und echten Kunst ist, daß diese Kunst die Musik ist."[296] Im Anschluss an die Reden von Kultusminister Becker und Mitdirektor Hermann Abendroth stellt Braunfels die grundlegende Frage, ob denn „die Schule als schöpferischer Faktor in das geistige Leben eingreifen" könne, um sie wie folgt zu beantworten: „Sie kann es, wenn es ihr gelingt, Erkenntnis der Grundlagen der Wertewelt, wie sie in den ewigen klassischen Werken ausgedrückt ist, zu verbinden mit Erkenntnis des Überzeitlichen in dem zeitlich Bedingten der Schöpfungen des Heute."



Walter Braunfels, Fotografie, undatiert

Braunfels erachtete es als die dringlichste Aufgabe der Hochschule[297], „eine Auslese des künstlerischen Nachwuchses so zu erziehen, daß sie nicht Spezialisten, sondern allgemein gebildete Musiker würden; ferner hat sie die Ausbildung der wissenschaftlich fundierten Schulmusikpädagogen zu umfassend geistig und zugleich technisch durchgebildeten Künstlern und endlich die Erziehung jener Kirchenmusiker beider Konfessionen zu gewährleisten, die berufen erscheinen, einmal in der Kirchenmusik an führender Stelle zu stehen. Durch mannigfaltige Arbeitsgemeinschaften sollten die verschiedenen Abteilungen der Hochschule sich gegenseitig befruchten und der Geist des: Einer für Alle – jeden durchdringen.“ In dieser Hinsicht steht das Kölner Institut einmalig

da, bleibt doch die Berliner Musikhochschule infolge ihrer Zweiteilung in Staatliche akademische Hochschule für Musik und Staatliche Akademie für Kirchen-und Schulmusik – was eine nicht zu überbrückende Trennung des überwiegend ausübenden von dem vorwiegend erzieherischen Musiker zur Folge hat – „im wesentlichen Erzieherin des reproduzierenden Künstlers.“ Gleichermaßen fehle auch der Akademie der Tonkunst in München, die als eigentliche Ausbildungsschule einer sogenannten Stilbildungsschule als eigentlicher Hochschule zugeordnet ist und letztere von ihrem Auslesesystem her der technischen Meisterschaft den Vorzug gibt, „die Koedukation mit den akademischen Schulmusikpädagogen.“ Durch die Verschmelzung aller Arten künstlerischer Erziehung im Kölner Institut „ist ein Übergleiten des künstlerischen Geistes der Hochschule auch in die akademischen Kreise gegeben. Ebenso ist durch die geistige und vielfache reale Verbindung des Hochschulkörpers mit einer nach gleichen Grundsätzen geleiteten breiteren Musikschule die Möglichkeit gegeben, von der künstlerisch und geistig höheren Anschauung des Musikhochschulstudierenden eine Brücke zu der breiteren Menge der Nur-Musiker und der Dilettanten zu schlagen. Die durch die Schulmusiker mit der Musikhochschule in Berührung stehenden akademischen Kreise und nach der anderen Seite die mittlere Fach- und Dilettantenschule können also gewissermaßen so zu dem mitschwingenden Resonanzboden der Hochschule werden.“[298] Wie viel Stolz schwingt in diesen Worten über die Einmaligkeit und Universalität der Kölner Bildungsstätte; wie viel Eigeninitiative und Kraft war aber auch vonnöten, die Hochschule auf das Niveau der zwanziger Jahre zu heben!

Braunfels’ Erinnerung an die Zeit, „da es galt, den an sich hervorragenden Lehrkörper des Kölner Konservatoriums durch weitere bedeutende Künstler zu ergänzen“, gewährt Einblick in seine

Walter Braunfels mit Gilbert Schuchter (1919–1989) in Salzburg,
Fotografie, undatiert

Aufbauarbeit.[299] „Der ersten Begegnung mit Eduard Erdmann, der mit Rucksack auf dem Rücken, in welchem sein Frack verstaut war, auf der Fahrt nach Venedig auf einem Bahnsteig in München mir entgegentrat und keines besonderen Erkennungszeichens mehr bedurfte; oder der stillen Stunden in Kloster-Beuron, wo ich Pater Dominicus Johner trotz seines Widerstrebens aus seinem klösterlichen Frieden riß, weil ich keinen Besseren wußte, der unsere Kirchenmusiker im Gregorianischen Choral hätte unterrichten können; oder der Begegnung mit Paul Grümmer in München, der immer nur an die Hochschule nach Berlin wollte und dann auf einmal, er wußte selbst nicht wie, in Köln landete; oder mit Philipp Jarnach, den ich früher an der Seite seines Meisters Busoni in Zürich kennengelernt hatte; oder mit dem jungen Wilhelm Maler, der, als er – empfohlen von Joseph Haas – mit seinem Wuschelkopf und seinem lebhaften Auge mir entgegentrat, nach einem Gespräch von zwei Minuten schon sich der Rheinischen Musikschule verpflichtet sah …“ – dieser Anekdoten zu gedenken, muss den (aus der zeitlichen Distanz von 25 Jahren erzählenden) Braunfels mit wahrer Freude erfüllt haben.

Schon nach wenigen Jahren ihres Bestehens übernahm die Kölner Musikhochschule „die musikpädagogische Führung des Westens.“[300]

Als dann im Zuge nationalsozialistischer Bildungspolitik nicht allein Braunfels, sondern auch Abendroth und Trunk abberufen wurden, erschien eine Umgestaltung beider Musiklehranstalten (Hochschule für Musik und Rheinische Musikschule als Ausbildungsinstitut für Privatmusiklehrer) unvermeidlich. Man entschied sich für eine Zusammenlegung unter gemeinsamer Leitung, die seit März 1935 Karl Hasse innehatte. Anlässlich des Geburtstages des „Führers“ wurden 1937 die Komponisten und Theorielehrer Otto Siegl, Wilhelm Maler, Ernst Gernot Klußmann und der Klavierpädagoge Josef Streiffeler zu Professoren ernannt.[301]

Die Interimszeit von 1933 bis 1945 zwang Braunfels zu einer Rückbesinnung auf seine eigentliche Berufung und ermöglichte ihm eine Rückkehr zu sich selbst. Dennoch mochte er auf einen Schülerkreis nicht verzichten. „Für mich seid Ihr jungen Menschen, wie Du [Gilbert Schuchter], wie Michi [sein Sohn Michael], wie Frithjof [Frithjof Haas] ein großer Trost; Ihr seid mir wie Schiffer, die im Sturm, in scheinbarer Weglosigkeit, mutig voran rudern, den Stern im Auge.“[302] Diese Jugend ist ihm nicht allein Inbegriff des Lebens und Quell schöpferischen Tuns, nicht allein Bestätigung seiner künstlerischen Resonanz,[303] sondern gilt ihm als Sinnbild der Hoffnung, der Hoffnung des Weiterleben-Könnens in und durch seine Schüler.

Michael Braunfels am Klavier, Fotografie, undatiert

Walter Braunfels mit Frithjof Haas (1922–2013),
Fotografie, zwischen 1937 und 1947

Der erste Privatschüler im Überlinger Exil ist Gilbert Schuchter aus Salzburg. Dieser ist ihm von Anfang[304] an – ab Dezember 1935 – treu ergeben. Braunfels nennt ihn „einen klugen Menschen, der in sich das Zeug hat, die geistigen Bezirke des Musikalischen zu betonen." Damit er als Pianist einen anderen Weg als die „Dutzendvirtuosen" beschreite, rät er ihm:[305] „Spiele das nächste Mal in Wien–München–Berlin ein Programm, wie es Busoni liebte, also etwa die vier letzten Beethoven-Sonaten oder *Goldberg-Variationen* und *Hammerklaviersonate* oder ausgesuchte Chopin-Werke, und jeder kennt Dich als einen musikalischen Charakter." Als Gilbert Schuchter nach Berlin geht, bleibt Frithjof

Haas sein einziger Schüler (von 1937–47), wen sollte es da wundern, dass sich zwischen ihnen eine Art Vater-Sohn-Beziehung einstellt?[306]

Als Haas infolge der Kriegsereignisse sein Studium bei Braunfels unterbrechen und in einem Rüstungsbetrieb in Bremen arbeiten muss, bekennt ihm der mehr als 60-Jährige:[307] „Das Abreißen unsres Zusammenarbeitens ist auch für mich ein Einschnitt; Du warst unter anderem für mich die einzige Verbindung mit der fließenden Welt." Höchste Sorgfalt verwendet er auf die Erstlingskompositionen seiner Schüler. Beispielsweise bemerkt er zu Frithjofs erstem Trio:[308] „Zwei Dinge sind's, die Du bei einer neuen Arbeit vor allem beachten mußt: einmal das Verhältnis der Stufen, das muß zwingender werden und zugleich weniger primitiv; dann mußt Du von den Pausen weitgehender Gebrauch zu machen lernen, bei Dir fiedelt immer seitenlang alles, wo eine Achtel- oder Viertelpause viel deutlicheres Relief gäbe."

1945 berief ihn Adenauer nach Köln zurück, ihm den Wiederaufbau des Instituts ans Herz legend. „In diesem trostlosen Trichterfeld eine Kunsthochschule wiedererstehen zu lassen, ohne ein geeignetes Schulgebäude, ohne Instrumente, bei der damaligen Lebensmittelknappheit und den unvorstellbaren Verkehrsschwierigkeiten, das war eine geradezu unlösbare Aufgabe. Braunfels zögerte lange mit der Zusage. Mit großem Widerstreben folgte er dem Ruf schließlich doch, nachdem er sich überzeugt hatte, daß der Geist der Hochschule in den Jahren 1933–45 dank des Idealismus, mit dem ein großer Teil des Lehrkörpers auf dem Vorhandenen weitergebaut hatte, nicht zugrunde gegangen war", erinnert sich der Zeuge K. H. Pillney.[309] Am 12.10.1945 unterzeichnet Braunfels den Vertrag mit dem Oberbürgermeister der Stadt Köln, worin ihm „die Wiedereinsetzung in seine früheren

Rechte als Direktor der Hochschule für Musik“ beglaubigt wird.[310] So nötigt ihn seine moralische Gewissenhaftigkeit zu äußerster Betriebsamkeit, verwächst er mit der Notgemeinschaft Lernender und Lehrender, obgleich ihm doch das Hochschulleben innerlich fremd geworden ist.[311] Angesichts der äußerst schwierigen Studienbedingungen preist er „glücklich die, welche heute eine Hochschule besuchen und am Orte wohnen können; glücklich, wem die Bomben noch ein gutes Instrument zum Üben gelassen haben; glücklich, wer Haare für die Bespannung des Bogens, wer Saiten für sein Instrument hat; glücklich, wem die Arbeitsstube soweit temperiert ist, daß ihm die Finger beim Üben nicht klamm werden …“ – ermögliche doch gerade die Musik, „erwachsen aus innerer Freiheit und nur durch sie sich entfaltend“, die Rekreation einer blühenden Kultur, werde doch sie „zur Repräsentantin des Gegenstroms, der nach so langer innerer Knechtung nun in den jungen Menschen aufquillt.“[312]

Als im Jahre 1948 Hans Mersmann das Amt des Direktors übernimmt, ist Braunfels eine Last von den Schultern genommen.[313] Dennoch wird der Alltag weiterhin „von Stimmen-Korrekturen, Üben und Hochschule aufgefressen“, so dass er die Entbindung von öffentlichen Funktionen intensiv herbeisehnt.[314] Am 31.07.1950 tritt er in den Ruhestand. Da man bereits über 600 Studierende, darunter 26 Ausländer, an der Hochschule zählte[315], musste der Wiederaufbau als gelungen betrachtet werden. Braunfels verabschiedet sich mit einem Vortragsabend der letzten Beethoven-Sonaten am 18.07.1950. Seine „nachschöpferische Durchdringung gerade dieses musikalischen Raumes ist dem pianistischen Nachwuchs immer ein besonders eindrucksvolles Vorbild gewesen“, kommentiert die Presse.[316] Umgekehrt ehren Lehrer und Schüler den scheidenden Präsidenten mit dem konzertanten Vortrag seiner Werke op. 46, 53 und 63 am 20.07.1950. Aufwendiger, aber weniger persönlich

Walter Braunfels auf einem Fest der Musikhochschule Köln, Fotografie, nach 1945

gestaltet sich nach weiteren zwei Jahren die aus Anlass seines 70. Geburtstages veranstaltete Festwoche, in welcher Stadtverwaltung, Rundfunk und Musikhochschule zusammenwirken. Die Hochschule arrangiert bei dieser Gelegenheit einen Wettbewerb für Pianisten; den beiden besten Spielern wird die sogenannte „Braunfels-Plakette“ überreicht.[317]

Walter Braunfels am Klavier bei der Gesangspädagogin Ellen Bosenius, Fotografie, undatiert

Die Meinungen über Braunfels’ Leistungen als Hochschullehrer gehen auseinander, da er es trefflich verstand, alle „delikaten“

Angelegenheiten beim Schopfe zu packen; nach Ansicht Schwarz-Schillings hat er sich dadurch viele verärgert.[318] Fraglos jedoch besaß er eine objektive Beurteilungsgabe, welche alle Sparten des damaligen Lehrbetriebs umfasste[319]. Auch eignete ihm ein Gespür für die potenzielle Lehrbefähigung junger Künstler, sei es nun für Wilhelm Maler, Karl H. Pillney[320], Wilhelm Laer[321] oder Ellen Bosenius, die er quasi als „unbeschriebenes Blatt“ dem Lehrkörper seiner Hochschule eingefügt hat.

Wohl ist zu ergänzen, dass Braunfels „an den menschlichen Qualitäten und Schwächen seiner Mitarbeiter ebenso interessiert war wie an den künstlerischen.“[322] Die ethische Komponente galt ihm als unabdingbare Voraussetzung jeder Öffentlichkeitsarbeit. Allein das Betonen dieser zwischenmenschlichen Werte verdeutlicht das persönliche Engagement von Braunfels für das erzieherische Vorbild seiner Mitarbeiter und lässt Paul Mies’ Behauptung hinfällig werden, dass Braunfels den Aufbau der Hochschule als „Job“ betrachtet und seine pädagogisch-organisatorische Funktion ohne innere Neigung praktiziert habe.[323] Beispielsweise schrieb er dem Gründer der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold[324]: „… schließlich haben Sie, genau wie ich, als ein richtiger Phantast ein neues Institut aufgebaut … Irgend einmal will jeder universell Begabte einmal ein wenig den Prometheus spielen. Auch Freund Jarnach hat’s nicht lassen können[325], aber den Rest seiner kompositorischen Kraft damit wohl drangegeben.“ „Statt eines Programms“ offerierte er „seine [latenten] organisatorischen Fähigkeiten, seinen ernsten Willen zur Kunst, seine Arbeits- und Durchsetzungsenergie, seine Unbeirrbarkeit und Konzessionslosigkeit“, erzählt sein Hochschulkollege Pillney.[326]

Auch sein pädagogisches Konzept unterliegt eher einem kultur- und persönlichkeitsbildenden als fachorientierten Ideal. Braunfels sieht die Aufgabe des Pädagogen „auf zwei Linien; einmal, den

Schüler zu lehren, das, was er ausdrücken will, mit aller Deutlichkeit auszudrücken, denn materialiter gesehen, ist alles Lehren verdeutlichen; die andere Linie aber liegt darin, den sich entwickelnden Adepten seelisch zu formen, zu entwickeln."[327] So gesehen hat es den Anschein, als sei ihm die Musik nicht Endzweck, sondern Mittel zur Realisierung seines Kulturprogramms. Diesen Eindruck hinterlässt auch sein Festvortrag anlässlich der Neueröffnung der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln (nach 1945), worin es unter anderem heißt[328]: Die Musik „bleibt nun einmal vor allen Künsten seelenbildend, am stärksten vom Ich gespeist. Sie bedeutet eine besonders edle Schule der Individualität. Wie nötig die heutige Situation diese Schulung der Individualität macht, davon gibt die Entwicklung der letzten Jahre, jener Orgie falschgeführter Kollektivität, den eindringlichsten Hinweis. Die Musik ist aber auch eine Bewahrerin gesunder Tradition.[329] [Ihre letzte Aufgabe liege darin,] Medium der Menschlichkeit [zu sein], der Güte, der Liebe; sie ist es, die in diesem schönen Haus gelehrt werden soll." Von hierher wird verständlich, dass es der Musikpädagogik letztes Ziel sein muss, Bildnerin der Humanität, „Beflüglerin der Seele" zu sein, das heißt:[330] „Die Schulmusik kann nur eine Aufgabe haben: Erziehung zum Idealismus. Wenn sie das nicht vermag, wird sie nicht leben. Also Gemeinschaftsmusik in Ehren; das Wichtigste ist, daß der Einzelne wieder Freude daran bekomme, Musik selbst auszuüben … Der Schulmusiker soll also Freude an der Musik in aktiver Weise durch Ausübung, durch frühzeitige Schulung gewisser musikalischer Kenntnisse erwecken. Damit wird er zum Wegbereiter einer jugendlichen Musikliebhaberschar, einer Schulung der Jugend zum idealistischen Denken, einer Denkart, die wieder dem Geist den Vorrang vor der Leistung gibt, dem Gehalt den Vorrang vor Gestaltung, oder simpler gesagt, der sich für das Werk vor allem einsetzt, den Darsteller nur als nötige Zugabe würdigt." Umgekehrt soll auch der Künstler seine pädagogische

Junktion nicht vernachlässigen, erkennend, dass die Musikpädagogik aus ihrer peripheren Stellung in das Zentrum des musikalischen Lebens gerückt werden muss, wie Fritz Jöde, Heinrich Jakoby, Leo Kestenberg, Edmund Josef Müller von der theoretischen Seite und Hindemith beispielsweise von der kompositorischen Seite her bestätigten. Für den Künstler besagt das: Abkehr vom Spezialistentum, Hinwendung zum gemeinschaftsbildenden Werk; für den Konzertbesucher die Rückbildung seiner potenziellen Fähigkeit, mitlebend Musik aufzunehmen; für den Musikerzieher, „Musikpflege und Musikausbildung in engste Wechselbeziehung zu setzen"[331], auf dass – nach dem Motto Fritz Jödes, das er einer kleinen Schrift über die Musikschulen voranstellte – Musik und Volk wieder zueinander finden.

Klavier- und Orgelmusik

Vor- und Zwischenspiele (Opus 31)

Für Klavier, 1918–1920, UA 28.05.1920 in München,
verlegt bei Universal Edition

14 Präludien (Opus 33)

Klavier, 1921, UA unbekannt,
verlegt bei Universal Edition

Toccata, Adagio und Fuge, f-moll (Toccata für Orgel, Opus 43)

Für Orgel, 1932–42, UA 04.11.1946 in Bonn mit Heinrich Boell,
verlegt bei Ries & Erler

Die *Vor- und Zwischenspiele* (op. 31) und *Präludien* (op. 33)[332] sind pianistische Zyklen von ausdrucksvoller Wirksamkeit. Motivische

Sequenzierung wird zum dominierenden Formprinzip. Bei der Uraufführung erstgenannter Stücke lobt die *München-Augsburger Abendzeitung* vom 28.05.1920: „Hier ist klares Formbewußtsein gepaart mit zielbewußter Energie und erstaunlichem Können."[333] Die *Präludien*, vierzehn an der Zahl, stellen knapp gefasst, unterschiedliche Stimmungsbilder dar. Gilbert Schuchter hat sie wiederholt in der Öffentlichkeit vorgetragen[334], was Braunfels mit einer Mischung aus Freude und Verwunderung registrierte:[335] „Daß Du an meinen *Präludien* Freude hast, zeigt mir, daß Du bei mir ein gütiges Ohr hast, irgendwie setzen mich meine Klaviersachen immer in Verlegenheit; ich bin – obwohl Pianist – nie hinter dies Instrument gekommen …"

1932 instrumentiert Braunfels das *Ricercare a sei Voci* aus Bachs *Musikalischem Opfer*[336] und komponiert gleichzeitig eine dreiteilige *Toccata für Orgel* (op. 43)[337], deren Aufbau der zyklischen Bildung der bachschen Klaviertoccaten entspricht, deren Stilbezeichnung im engeren Sinne jedoch nur aus den ersten Teil – und das nur mit Einschränkung – zutrifft. Fast vollendet, lässt sie Braunfels in der Schublade verschwinden, um sie nach zehn Jahren erneut hervorzuholen und fertig auszuarbeiten; „sie hat eine sehr gelungene Schlußfuge", meint er gegenüber Schuchter.[338]

Zwei Carossa-Lieder (Opus 44)

Für eine Singstimme und Klavier, 1932,
verlegt bei Boosey & Hawkes

Der Ertrag an Liedkompositionen ist in diesen Jahren gering. Wohl arbeitet er kurz nach Kriegsschluss an neuen geistlichen Liedern für Maria Ivogün. Es ist aber anzunehmen, dass sie unvollendet blieben[339], wenn nicht gar vernichtet wurden, „fließt" doch in dieser Zeit der „Bronnen [der Inspiration] noch spärlich."[340]

Erst 1932 komponiert er zwei Lieder nach Dichtungen von Hans Carossa (op. 44)[341]: das *Sternenlied* und *Blasser Mond*. Beide Lieder sind periodisch angelegt, wobei jeweils die zweite Periodenhälfte eine zeitliche und räumliche Erweiterung erfährt, bedingt durch die lyrische Vorlage.

Chorwerke Opus 32 *Te Deum*, Opus 37 *Große Messe*, Opus 37 b *Introitus und Graduale* und Opus 41 *Zwei Männerchöre*

Die großen geistlichen Chorwerke von Walter Braunfels stehen unter dem Eindruck seiner Konversion zum Katholizismus.[342] „Künstlerische Tat gilt hier als Ausdruck einer religiösen Konfession, eines hohen ethischen Bewusstseins, eines metaphysischen Sinnsuchens, das der besten und reinsten Sehnsucht dieser Zeit entspricht", erkennt W. Berten.[343] Nach Kriegsende hat sich Braunfels anfänglich mit Studien zu einem *Requiem* auseinandergesetzt, dessen Unterlagen gleich jenen zu den geistlichen Liedern nicht überliefert sind. Warum er diese Arbeit abbrach, begründet er wie folgt:[344] „Aber meine zunehmende Fundierung im Christentum, die es mir immer ferner rückte, mit Symbolen zu arbeiten, hinter denen nicht ganz konkrete Wahrheiten stünden, führten mich schließlich dazu, dieses Stück aufzugeben, und ich schrieb stattdessen das *Te Deum*." Braunfels verstand es übrigens als „Dankgeschenk" für seine glückliche Heimkehr in den Schoß der alleinseligmachenden Kirche; nur der letzte Part geriet ihm „zu einer Art Nachruf für [seinen] so geliebten Schwiegervater", habe er doch „dieses Stück zum Teil vor und während seines Begräbnisses komponiert."[345]

Te Deum (Opus 32)

Für Sopran, Tenor, Chor, großes Orchester, Orgel, 1920–1921,
UA 28.02.1922 in Köln unter Hermann Abendroth,
verlegt bei Universal Edition

Das *Te Deum (Ambrosianischer Lobgesang)* vertonte Braunfels in den Jahren 1920/21, ohne zu ahnen, dass seine Wirkung mit nahezu hundert Aufführungen fast noch die der *Vögel* übertreffen und seine Übersiedlung nach Köln zur Folge haben sollte.[346] Dass dieses Werk als Bekenntniswerk im wahrsten Sinn des Wortes betrachtet werden will, belegt seine Einführung zur Wiener Erstaufführung in den *Musikblättern des Anbruch*[347]:

„… ich habe an artistische Fragen bei diesem Werk nie gedacht … Man nehme dies *Te Deum* also nicht mit der Weitherzigkeit einer aufgeklärten Zeit als ein Stück, das vom Material her materialiter zu beurteilen sei, sondern mache sich klar, daß es, ohne einer musikalischen Wertung entgehen zu wollen, doch nicht rein musikalisch beurteilt werden kann. Es ist aus Überzeugung geboren, und das, was hier gesehen ist, wird richtig auch nur von Überzeugten mitgesehen werden. Daß bei diesem Stück die Mittel groß, die seelische Anspannung der Mitwirkenden aber noch größer sein muß, verlangt die Sache … Man denke ein wenig an die großen Kirchenschöpfungen des Barock, und man wird fühlen, was musikalisch hier gemeint ist."

Dennoch ist festzuhalten, dass sowohl das *Te Deum* als auch die *Große Messe* nicht „liturgisch" konzipiert, sondern „für den Konzertsaal bestimmt sind."[348] Tatsächlich ist das *Te Deum* „Barock in seiner Klangpracht und Form, aber wer es deshalb äußerlich nennt und meint, alle religiöse Musik müsse asketisch und still sein, verneint die menschliche Natur in ihrer Fülle", erklärt H. Schnackenburg[349]; denn es sei ein Werk von unerhörter Expressivität. Berten[350] nennt es „einen A-fresco-Wurf grandioser Ekstase. Atemlose Chorrufe, weite Koloraturbogen, Anforderungen bis zur Grenze des Singvermögens; dazu Orchester, Orgel, zwei Klaviere und fünf Glocken. Kühn gegipfelte Steigerungen: eine visionäre Schau in scharfen Kontrasten – und doch bezwungen von einer überlegenen Architektur …"

Braunfels gliedert den feierlichen Lob-, Dank- und Bittgesang in vier Hauptteile: der erste, umfangreichste, behandelt den doxologischen und christologischen Teil (Vers 1 – 18); der zweite verschränkt den Schlussvers des hymnischen Hauptteils „Judex crederis esse venturus" mit dem ersten Vers des Gebetsteiles „Te ergo quaesumus" – eine kühne Antithesis (Vers 19 – 20); der dritte eröffnet das eigentliche Bittgebet, kündend von der Seligkeit der Erwählten (Vers 21 – 25); und der letzte mit seiner Bitte um Barmherzigkeit schließt mit der Glaubensgewissheit um die Güte des Allmächtigen (Vers 26 – 29).

Dieses Werk verströmt sich gleichsam in einer Emanation tiefster Empfindungen; die überflutende Glaubensseligkeit kündet von einer Weltanschauung, die sich in gewaltiger Ergriffenheit vor dem Unfassbaren verzehrt. Der leidenschaftliche Wille zu überzeugen[351] drängt den Komponisten an die Grenzen musikalischer Erlebbarkeit: äußerste Steigerung, Alterationsketten, Dissonanzschärfen, thematische Überdehnungen, Repetitionskomplexe, formale Aufblähung etc., so dass sich bei diesem Chorwerk, vor allem jedoch bei der *Großen Messe*, der Vergleich zu Mahlers letzten Sinfonien und Bruckners aufgetürmten Themenblöcken praktisch anbietet.

„Im Gegensatz zu Bruckner, der kindlich glaubt, der in seiner naiven Demut vor Gott sich groß und unüberwindlich fühlt, möchte der moderne Musiker [Braunfels] die Dinge des Unergründlichen bewußter fassen, weil er sich mit dem Überirdischen

auseinanderzusetzen wünscht; daher der stark dramatische Einschlag dieser ekstatisch flammenden, im Kosmischen verankerten Schöpfung. Dieses sein Schaffen drängt den Komponisten in musikalische Gefilde, wo Ausdruck aller Gefühlsschwingungen das unmittelbare Moment beredtester Äußerungen eines weltanschaulichen Kerngedankens ist, wo die Geister in veredeltster Kultur zueinander schwingen, wo die Nähe des Unerforschlichen den göttlichen Odem verspüren läßt", schwärmt Braunfels' Hochschulkollege Heinrich Lemacher angesichts des braunfelsschen *Te Deums*.[352] Dennoch hat er „mit Bruckner das tiefe Ausschöpfen des Wortes gemein"[353]; dennoch ist auch ihm „die psalmodische Periode Anregung und Motivquell" zugleich, mag er sie auch „weniger konsequent nutzen als Bruckner."

Mit Mahler verbindet ihn vielleicht die Schlagkraft der Kontraste und Steigerungen; eine musikalische Entsprechung zu Mahlers VIII. Sinfonie, wie die *Freie Presse* behauptet[354], liegt jedoch nicht vor. Vielmehr wäre es angebracht, von einem Einfluss Pfitzners zu reden, dessen Tonsprache sich vor allem in der zweiten Hälfte des Werkes widerzuspiegeln scheint.

Zur Rezeption des *Te Deums*

Die öffentliche Resonanz auf dieses (etwa einstündige) *Te Deum* war umwerfend. „Das neunte Gürzenichkonzert endete mit dem größten Erfolg, den je eine Uraufführung in Köln hatte", schreibt die *Rheinische Musik- und Theaterzeitung* nach der Premiere.[355] Es habe „durch seine unerhörte Gewalt und Größe jeden Widerspruch bezwungen und sich, dem Autor und allen Mitwirkenden nach tiefer Erschütterung der Zuhörer jubelnde Zustimmung eingetragen. Diese große Wirkung, der sich niemand zu entziehen vermochte, kann mit den spezifisch musikalischen Vorzügen des Werkes in Erfindung, Aufbau und Arbeit allein nicht erklärt

werden; sie ist zuinnerst verankert in der Gläubigkeit und Hingabe des Künstlers an sein religiöses Ideal, ist ein Bekenntnis."

Noch in seiner 1946 verfassten Biografie erinnert sich Bruno Walter des „sehr schönen, innigen *Te Deums*", das er mit dem Münchner Lehrergesangverein im Odeon und mit dem Wiener Philharmonischen Chor im dortigen Konzerthaus aufgeführt habe.[356] Bestätigte schon Bruno Walter die Schönheit, so betonte auch Wilhelm Furtwängler in einem Brief an Braunfels:[357] „Der Stil ist völlig echt und überzeugend, auch viele Einzelheiten sehr besonders, das Ganze in Bezug auf die Empfindung das schönste und offenste, was Sie gemacht haben, wenn auch gerade in diesem Punkt mich manches ‚klassizistisch' berührt. Aber das besagt dem Positiven gegenüber wenig. Als Ganzes in der Form am gelungensten scheint mir das ‚Laudamus te', sehr schön gewisse Teile des ‚Sanctus', die Schlusspartie des ‚Judex crederis' und der erste Teil des letzten Satzes".

Aber auch der Leiter der Oratorienschule der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin, Siegfried Ochs, nimmt sich freudig dieses Werkes an. Schon während der Proben versichert er „dem hochbegabten Schöpfer", sich „die erdenklichste Mühe" geben zu wollen geben zu wollen, um „den Anforderungen, die das Werk [stelle], gerecht zu werden"[358], so dass er ihm nach gelungener Aufführung desto freudiger mitteilen kann, „daß das *Te Deum* mit einem Jubel aufgenommen worden [sei], wie selten ein neues Werk." Seine Begeisterung gipfelt in dem Ausruf: „Wären Sie nur da gewesen! Wie hätte man Sie gefeiert!"[359]

Als dann zwei Jahrzehnte später das braunfelssche *Te Deum* eine Wiederaufnahme erfährt, um neben Hindemiths 1938 entstandener *Nobilissima Visione* das Finale der Kölner Kulturtage zu bilden[360], empfindet Braunfels die ungeheure Kluft zwischen seinem bekenntnisstarken Werk und „einer Welt, der der Glaube

fast völlig verloren gegangen ist.“[361] Eine letzte Aufführung zu Lebzeiten erlebt das *Te Deum* anlässlich der Feierlichkeiten zu seinem 70. Geburtstag. Auch hier meint Braunfels gegenüber Günter Wand, der es dirigierte: „Dies Werk ist doch zeitfremd, und doch hatte ich den Eindruck, dass es viele überzeugte.“[362] Als „zeitgemäß“ zitiert man Hindemiths *Apparebit Repentina Dies* (1947) und Strawinskys *Palmensinfonie* (1930 bzw. Neufassung 1948). Dabei stellt sich die Frage, inwieweit der Mangel an zeitgenössischen Stilelementen angesichts einer allgemeingültigen künstlerischen und damit zeitlosen Aussage überhaupt ins Gewicht fällt.

Te Deum (op. 32) unter der Leitung von Günter Wand mit Leonie Rysanek und Helmut Melchert in Köln, Schlussapplaus mit dem Komponisten, Fotografie, 1952

Große Messe (Opus 37)

Für Solo-Quartett, Knabenchor, Chor, großes Orchester,
1923 – 1926, UA 1927 in Köln unter Hermann Abendroth,
verlegt bei Universal Edition

Trotz ihrer liturgischen Konzeption ist diese Messe – gleich jenen Beethovens – nicht zum kultischen Gebrauch, sondern für den Konzertsaal geschrieben.[363] Braunfels komponierte sie in den Jahren 1923 – 1926.[364]

Der Berliner Kirchenmusiker Gottfried Grote, damals Student an der Kölner Musikhochschule, sieht die Entwicklung vom *Te Deum* zur *Messe* in der Konvertitenwelle der zwanziger Jahre begründet.[365] Selbst Otto Klemperer habe eine katholische *Missa in C* komponiert, wenn er sich auch in späteren Jahren zum Judentum bekannt habe. Auch stilistisch – denke man an Pepping oder die damals blühende Bruckner-Verehrung – habe sich ein allgemeiner Trend abgezeichnet, polyphon zu komponieren. Grote vermisst diesen modernistischen Zug im Kyrie des braunfelsschen Werkes, obwohl er zugestehen muss, dass er seinerzeit das Credo als durchaus „fortschrittlich“ empfunden habe.

Braunfels war sich sowohl der Größe seiner Aufgabe als auch der unübertrefflichen Größe seiner Vorbilder bewusst. Öffentlich bekannte er[366]: Jedem Komponisten wird der Klotz der *Missa Solemnis* Beethovens im Wege liegen, an dem er nicht vorbei kann und den er nicht wird übertreffen können. Nur das Gefühl, daß die Größe des Gegenstandes nie ausgedeutet werden kann, und die Überzeugung, daß, wer so viel Liebe zu dem Gegenstande hat und ihn so klar zu sehen glaubt, in etwa auch einiges darüber wird zu künden haben, können dem Komponisten von heute den Mut geben, eine Messe noch zu schreiben.“

Schwarz-Schilling, der im Sommer 1925 Braunfels nach Italien begleitete, erzählte Ute Jung,[367] wie stark jener von einer Aufführung der *Missa Solemnis* in der römischen Accademia di Santa

Cecilia beeindruckt gewesen sei, wie wenig Verständnis er jedoch dem mit „feierlich-verhaltenem Schritt eines Prozessionszuges“ vorbeiziehenden *Benedictus*, das übrigens auch in dessen eigener Komposition „schwach gestaltet“ sei, entgegengebracht habe. Dabei wird Braunfels weniger der Komposition als solcher denn der Art ihrer Darbietung Kritik gezollt haben, wie aus einer späteren Beschreibung der Toscaninischen Interpretation ersichtlich wird, äußert doch Braunfels gegenüber Schuchter:[368] Diese Deutung war „ja geradezu katholisch. [Bruno] Walter macht sie mir zu weich. Der unerhörte Ausdruck der Chöre warf mich um, das Benedictus endlich einmal ohne Schmelz und doch seelenvoll zu hören, welche Freude!“

Hans F. Redlich[369] gilt die *Große Messe* „als eine der bedeutsamsten Spätblüten barocker Messkomposition; ihr sei „die barocke Bilderflut der Beethovenschen *Missa* zum künstlerischen Paradigma geworden.“ Folglich enthüllten sich „Rang und Eigenart der Braunfels-Messe am klarsten an der Bestimmung ihrer Gemeinsamkeiten mit dem Stilkanon der *Missa*. Da fällt vor allem die mit der Wucht eines artistischen Grundaxioms wirkende Virtuosität in der Behandlung großer Flächen auf … In Beethovenschem Sinne sind auch die starken klanglichen und koloristischen Kontrastwirkungen gestaltet, die symphonischen Klangmassen größten Volumens lyrisch zarte A-capella-Episoden und mystisch verdämmernde Orgel-Soli gegenüberstellen. Das Gegensätzlichkeitsprinzip dieser Messe beruht vor allem auf Farbwirkungen … Auch die seltene, aber gerade darum fast dramatisch wirkende Verwendung der Kirchentöne erinnert an Beethoven, der ja sowohl in der *Missa* als im Finale der *Neunten* den Kirchenton als letzte Steigerung mystischer Trunkenheit verwendet …“

Kleine Messe (Kurzfassung, Opus 37 b)

Für Solo-Quartett, Knabenchor, Chor, Orchester,
1923–1926, UA 1928 in Solingen,
verlegt bei Universal Edition

Für „Chöre kleinerer Städte, die nicht in der Lage sind, Gloria und Credo der *Großen Messe* aufzuführen“[370], schuf Braunfels durch die Ergänzungssätze *Introitus* und *Graduale*, die bei verminderter Schwierigkeit dem Stil und der Haltung der hinzuzunehmenden Messeteile Kyrie, Offertorium, Sanctus, Benedictus und Agnus aus der *Großen Messe* entsprechen, eine *Kleine Messe* (op. 37 b).

Die Neugestaltung bedeutete nicht allein zeitliche Verknappung des Urwerks, Vereinfachung der Faktur und Dämpfung der Ausdrucksmittel, sondern auch und vor allem Verzicht auf das ekstatische Pathos, den Bekenntnis- und Bekehrungswillen, wie er in den nun ausgeklammerten Teilen Gloria und Credo des Ordinarium Missae zum Ausdruck kam. Die hinzukomponierten Sätze sind die de tempore wechselnden Teile Introitus und Graduale der römischen Messliturgie. Da sie „formal und thematisch mit Oekonomie behandelt und motivisch vom Geiste der Gregorianik befruchtet“ sind, bildeten sie bei ihrer Uraufführung in Solingen 1928 „in gleicher Weise das Entzücken des Laien wie des Fachmanns: Sieghaft die Kraft des ‚In nomine Jesu‘ in den beiden Eckteilen des Introitus, machtvoll der imposante Unisono-Schluß im Graduale, dessen Wirkung man sich nicht so leicht entziehen kann. Auch die alten Messeteile werden durch die Umgruppierung in neuartige Beleuchtung gerückt.“[371]

Schon im Mai desselben Jahres „importiert“ man dies Hauptereignis der Kölner Musiksaison nach Berlin samt dem Komponisten, dem Dirigenten und Organisten, den Solisten und dem Gürzenich-Chor mit einer Stärke von circa 400 Sängern. Noch 25 Jahre später erinnern sich die älteren Chormitglieder „mit Freude und Stolz an die schönen Tage in Berlin, wo [sie] auf Einladung

der Deutschen Reichsregierung und der Preußischen Staatsregierung die Messe aufführen durften, und wo [sie] vor den höchsten Reichs- und Staatsbehörden, an ihrer Spitze Reichskanzler Marx, empfangen und begrüßt wurden."[372] Sowohl die *Berliner Morgenpost* vom 29.05.1927 wie auch *Die Musik*[373] bewundern die meisterliche Beherrschung des Materials. Wohl hat Hugo Leichtentritt nebst Max Chop[374] den Mangel an „kirchlichem Ton" zu beanstanden; beide Wissenschaftler gehen doch einig in der Überzeugung, dass diese Messe nicht allein als „das bedeutendsamste Werk" (Chop) des Braunfels'schen Schaffens anzusehen sei, sondern „durch ihren gewaltigen Ernst, die Würde ihrer Haltung, ihre geistige Tiefe und ihren ethischen Gehalt … hoch emporrage über das meiste heutzutage Produzierte." (Leichtentritt)

Auch die nächstjährige Wiener Erstaufführung weckte das Interesse der Öffentlichkeit.

Zwei Männerchöre: *Sonnenuntergang* nach Hölderlin (Opus 41,1) und *Nachtzauber* nach Eichendorf (Opus 41,2)

Sonnenuntergang nach Hölderlin (op. 41,1) und *Nachtzauber* nach Eichendorf (op. 41,2)

Männerchor a cappella,
1924/25 und 1930, UA unbekannt,
verlegt bei Universal Edition

Die beiden Männerchöre nach Dichtungen von Hölderlin vertonte Braunfels in den Jahren 1924/25. Das schlichte erste Lied *Sonnenuntergang*, das 1928 bei der Universal-Edition Wien erschienen ist, gibt sich eher verhalten als expansiv. Es ist ganz romantisch empfunden, und die einfache Liedform A-B-A ermöglicht die Schaffung zweier Ebenen. Das zweite Lied, *Nachtzauber*, op. 41,2, ist ebenfalls bei Universal-Edition Wien erschienen.

Symphonische und konzertante Werke Opus 34, 36, 38 und 42

Don-Juan, klassisch-romantische Phantasmagorie (Opus 34)

Für großes Orchester, 1922–1924,
UA 13.11.1924 in Leipzig unter Wilhelm Furtwängler,
verlegt bei Universal Edition

Die effektgeladenen Orchestervariationen, komponiert in den Jahren 1922–24, erschienen 1925 bei der Universal-Edition Wien, tragen den bedeutungsvollen Untertitel „eine klassisch-romantische Phantasmagorie." Diese Bezeichnung erklärt sich im Hinweis auf das Helena-Zwischenspiel in Goethes *Faust II*, so als stelle diese „Phantasmagorie", zu deutsch: Trugbild, den Versuch dar, „eine Figur aus der klassischen Welt erscheinungshaft zu beschwören, in die romantisch-individualistische Beleuchtung moderner Anschauung zu stellen."[375] Diese groß angelegte Orchestervariation variiert in freier Form die „Finch'han dal vino"-Melodie aus Mozarts *Don Giovanni* (sogannte „Champagnerarie"), Busoni zufolge jedoch als Inbegriff „weltmännischer Beweglichkeit, Sorglosigkeit und sprühenden Lebenslust" zu verstehen.[376] Mag auch der Werktitel ein literarisches Programm vermuten lassen, so ist es doch „das Geistige, nicht das Literarische, das Anstoß gibt zu seinen musikabsoluten Variationen; darin scheidet er sich deutlich von Richard Strauss und berührt sich desto tiefer mit der Geistigkeit Busonis", betont W. Berten.[377] „Das stofflich Gegebene wird nicht so sehr verwandt im Sinne einer Änderung des Themas, einer zerlegenden oder kombinierenden Spiegelung, als vielmehr zur Entzündung einer höchst fruchtbaren Phantasie, die jeder

neuen ‚Erscheinung' aus eigener Schau ein eigenes Gesicht gibt … Wie die Berlioz-*Erscheinungen* im Grunde eine verkappte Sinfonie darstellen, so die Mozart-Variationen ein verkapptes dämonisches Don Juan-Drama ohne Worte und Szene." Tatsächlich vollzieht sich hier keine „Verherrlichung des Leichtsinns", wie nach Busonis oben genannter Interpretation zu erwarten wäre, sondern – entsprechend der Mozart'schen Charakterisierungskunst, welche „zwar die dämonische Macht der Verführung, aber zugleich auch wieder ihre Machtlosigkeit darstelle"[378], – verknüpft Braunfels von Anfang an das Champagnerlied mit dem tragischen Komtur-Thema.

Braunfels hat den Schluss mehrmals umgearbeitet; er soll die Partitur zum Zwecke der Korrekturen auch auf seinen Reisen (unter anderem nach Florenz) mitgenommen haben, wie Schwarz-Schilling erzählt.[379]

Uraufgeführt wird es 1924 vom Gewandhausorchester Leipzig unter Leitung Wilhelm Furtwänglers; die Berliner Erstaufführung folgt kurz hinterher. Die Presse spricht von einem „sehr vornehmen Eklektizismus" bzw. einer sehr gekonnten Kunst aus zweiter Hand"[380] Die einzigen Interpreten, die diesen Variationsstil akzeptieren, sind W. Berten[381] und K. Wolff. Letztgenannter schreibt anlässlich der Kölner Erstaufführung:[382] „Braunfels läßt seine Phantasie durch einzelne Motivteile befruchten und wirkt keineswegs nur in der Umformungskunst phantasievoll, sondern auch schöpferisch in der Ersinnung von Gegenmelodien und Kombinationen, auch in der Orchesterbehandlung, die nur im letzten Abschnitt vorübergehend auf Richard Strauss'schen Schwung gemahnt."

Trotz der negativen öffentlichen Meinung über die zu groß geratenen *Don-Juan-Variationen* verhilft ihnen Furtwängler zur Leipziger Uraufführung (s.o.), setzt sie Clemens Krauss 1925 auf das Programm seines Frankfurter Gastkonzerts[383] – hielt er doch Braunfels für „einen großartigen Menschen und Künstler"[384],

bringt sie Generalmusikdirektor Fritz Busch im Rahmen der Dresdener Sinfoniekonzerte (am 30.09.1927) und erklingen sie 1930 in Hannover, um „mit den in prachtvoll freier Ungebundenheit sich gebenden Metamorphosen farbenschillernde Wirkungen"[385] zu erzielen.

Präludium und Fuge (Opus 36)

Für großes Orchester, 1922–1925,
UA Oktober 1925 in Krefeld unter Rudolf Siegel,
verlegt bei Universal Edition

Braunfels, der die Kunst der orchestralen und instrumentalen Technik beherrschte wie kaum ein zweiter seiner Zeit, musste einfach gefesselt sein von der Möglichkeit, orgelgemäßes Material auf das moderne Orchester zu übertragen. Der Versuch, „eine Art Synthese zwischen der Kunst eines Bach und den harmonischen Wegen der neuen Zeit" herzustellen, ist ihm nach Meinung des österreichischem Dirigenten Ernst Kunwald[386] wie auch Walter Bertens[387] gelungen. Braunfels komponierte es in den Jahren 1922–25 (auch dieses Werk wurde von der Universal-Edition in Wien verlegt); 1925 brachte es Rudolf Siegel, damals Generalmusikdirektor der Krefelder Konzertgesellschaft, zur Uraufführung.

Ist die Fuge von skurrilem Humor erfüllt, trägt das Präludium ein mehr heroisches Pathos zur Schau. Das e-moll-Präludium zieht sozusagen alle Register; es brilliert in einem Wechsel von toccatenhaften Läufen und „vollem Werk". Selbst die effektvollen Unisono-Passagen durchlaufen abschnittweise die unterschiedlichsten Orchestrationsebenen und tragen somit schon in sich zur Farbdifferenzierung bei. Auch formal entspricht der Wechsel von Laufwerk und Akkordik der barocken Vorstellung einer Orgeltoccata.

Das eigenartig spröde Fugenthema erinnert einen Rezensenten

an die kapriziösen Sprünge der *Katzenfuge* von Scarlatti.[388] Tatsächlich liegt seiner Entstehung ein außermusikalisches Erlebnis zugrunde, wie Braunfels sowohl gegenüber einem Schüler[389] als auch gegenüber Herbert Eimert[390] erklärt hat: „Der Gedanke des 1. Fugenthemas (Bläser und Harfe) kam mir, als während des Umbaues meines Hauses im Isartal der Regen durch das Dach in mein Arbeitszimmer tropfte. Genau dieses Tropfenmotiv habe ich als Fugenthema festgehalten."

Für Kunwald, der das Werk während seiner Königsberger Zeit (1922 – 1927) als Leiter der Sinfoniekonzerte dirigiert hat, ist diese Fuge „eine richtige moderne Fuge, beginnt gleich mit einem Septakkord, wiegt sich auf übermäßigen Dreiklängen und dergleichen. Das erste Thema interessant, ja vielleicht manchmal zu interessant harmonisiert, wächst langsam einer Engführung zu – da tritt das zweite Thema (eine Doppelfuge natürlich!) chromatisch in den Streichern ein, wird nach allen alten Regeln durchgeführt."[391] Nach seiner Uraufführung lobt Karl Pieper die „meisterliche kontrapunktisch-satztechnische Arbeit"; die Fuge sei ein „musikalischer Scherz in grandiosem Ausmaße"[392]. Auch der Krefelder Referent für *Die Musik*[393] nennt die Fuge „witzig und glänzend gebaut, das Ganze ein erfreuliches, von musikalischem Instinkt zeugendes Werk." Der Apologet der sogenannten Neuen Musik, Theodor Wiesengrund-Adorno schreibt über die Frankfurter Erstaufführung:[394] „Das Werk zeigt an, wie sich die alte Generation die neue Sachlichkeit vorstellt, nämlich recht einfach. Das Präludium imitiert lange genug, nicht ohne Virtuosität, den Orgelklang, dann suchen die Stimmen sich vom tonalen Grunde abzulösen, finden jedoch eilig wieder zurück. Die Fuge hat ein hübsches Hauptthema und ist wirklich gut gemacht. Neu sind an dem Stück ein paar Zusammenklänge und sachlich, nur eben als romantisches Reizmittel, ist die organistisch-objektive Attitüde."

Als dieses Werk 25 Jahre später anlässlich seines 70. Geburtstages erneut zur Aufführung gelangt, fühlt sich H. Schnackenburg in der Ansicht bestätigt, dass „dies eines seiner besten Stücke sei"[395]. Auch Günter Wand, der dieses Festkonzert des NWDR dirigierte, meint in seinem Gratulationsschreiben an Braunfels:[396] „Mir persönlich hat es sehr viel Freude gemacht, das Werk kennenzulernen und dirigieren zu dürfen. Ich möchte nicht anmaßend erscheinen, wenn ich sage, daß mir dieses Werk doch als eines Deiner besten erscheint. Es zeigt eine ganz persönliche Handschrift, ist wirklich aus einem Guß und stößt an manchen Stellen in Bezirke der modernen Musik vor, die Du sonst in Deinem Schaffen kaum wieder gesucht hast. Ich meine zum Beispiel die Takte der Hörner und Oboen mit dem Solo von Trompete und Englischhorn im Präludium. Wenn ich mir eine Anregung erlauben darf, so ist es lediglich die, den vorletzten Takt des gesamten Werkes, der mir allzu floskelhaft erscheint, zu ändern."

Konzert für Orgel, Streichorchester, vier Blechbläser und Knabenchor (Opus 38)

Für Orgel, Streichorchester, vier Blechbläser und Knabenchor, 1927,
UA Februar 1928 in Leipzig unter Wilhelm Furtwängler mit Günter Ramin an der Orgel, verlegt bei Universal Edition

Mag auch das vorgenannte Werk größere Anerkennung in der Öffentlichkeit und bei seinen Freunden gefunden haben, so betrachtete es doch Braunfels „nur als Vorbereitung für dieses Werk"[397]. Was die eigentümliche Besetzung angeht, erklärte er in einem Brief an Siegmund von Hausegger[398]: „Ich bin darin vielleicht Händel gefolgt, daß ich mit Ausnahme eines zur Verdeutlichung zweier Choräle auftretenden Chores von Trompeten und Posaunen nur Streicher zur Begleitung nehme, aus zweierlei Gründen: einmal sind Holzbläser in der Orgel selbst genug vertreten, und dann wollte ich die Möglichkeit eines übeltemperierten

Zusammenklangs, wie er zwischen Bläsern und Orgel leicht eintritt, tunlichst vermindern. Daß ich einen Knabenchor verwende, mag auf den ersten Blick befremden. Es geschah vor allem, um dem zweiten Satz, dem Mittelpunkt des Werkes, der als ein großes Choralvorspiel aufgebaut ist, durch den von den Knaben am Schluß intonierten Choral die schönste Krönung zu geben, und dann, weil ich die Knaben nun einmal hatte, konnte ich es mir nicht versagen, sie am Schlusse der fantastisch aufgetürmten Doppelfuge, die das Finale bildet, als Träger eines weiteren Chorals mitsprechen zu lassen …“ Als Furtwängler nach der von ihm dirigierten Uraufführung anfragt[399], ob es nicht besser sei, die Berliner Aufführung ohne Knabenchor zu machen, betont Braunfels in seinem Antwortschreiben, dass er im zweiten Satz – beziehungsreich mit „Choral“ überschrieben – nicht darauf verzichten könne, sei er doch „durchaus auf den Eintritt der Knabenstimmen angelegt; „etwas anderes [sei] es mit dem Schlußsatz, bei dem [ihn] selbst die zu dekorative Wirkung des Chores nicht befriedigt [habe; der] Eintritt des Choralthemas [sei] früher vorzubereiten und logischer mit dem Gesamtbau zu verflechten“; auch habe er das Verhältnis Knabenchor und Blechbläser als „technisch gelöst“ empfunden.

„Über die Form des ersten Satzes wäre nur zu sagen, daß er ganz toccatahaft gehalten ist und versucht, durch eine ausgedehnte Cadenz der Orgel, die um übrigen noch durch ein verständiges Interludium zur besonderen Geltung kommt, eine möglichst dominierende Stellung einzuräumen.“[400]

Das *Konzert für Orgel* entstand 1927 und erschien 1928 im Eigenverlag bei Tonger, Köln. Im Februar 1928 brachte es Wilhelm Furtwängler unter Mitwirkung des Organisten Günther Ramin (1898–1956, dem die Widmung gilt), des Gewandhausorchesters, des Thomanerchors und einiger Schulchöre in Leipzig zur Uraufführung.

FÜNFZEHNTES

GEWANDHAUS-KONZERT

DONNERSTAG, DEN 23. FEBRUAR 1928, 7 UHR

Dirigent: *Wilhelm Furtwängler*

ERSTER TEIL

Konzert für Orgel, Streicher, Blechbläser, Pauken und Knabenchor (op. 38) von Walter Braunfels (geb. 1882), vorgetragen von Herrn *Günther Ramin*. [Uraufführung.] Knabenchor: Der *Thomanerchor* sowie die *Schulchöre der Thomasschule* und der *Friedrich-List-Schule* (bisher 1. Realschule).

I. **Toccata.**

II. **Choral.**

Sei gegrüßet, Jungfraue,
Wohnung Gottes, reinstes Licht.

Sitz des Vaters, Reich und Ursprung,
Jungfrau, die die Palme trägt.

Schöpfer Himmels und der Erden
Trugest Du in Deinem Schoß,
Der geliebte Leib des Sohnes
Ward in Deinen Armen groß.

Heil'ge, hilfreiche Jungfraue,
O vermittle uns das Heil.

(Nach einer Marien-Motette von Johannes Franchois de Gemblaco in der Textgestaltung von Jüthner und Leitgeb.)

Interludium.

III. **Fuge.**

Zion hört den Wächter singen,
Das Herz tut ihr vor Freude springen,
Sie wachet und steht eilend auf.

Nun komm, du werte Kron',
Herr Jesu, Gottes Sohn,
Hosianna.
Wir folgen all'
Zum Freudensaal
Und halten mit das Abendmahl.

Uraufführung des *Orgelkonzertes* (op. 38) unter Wilhelm Furtwängler mit Günter Ramin an der Orgel, Leipzig, 23. Februar 1928

Die Presse berichtete von einem „außerordentlich starken Erfolg", war jedoch überzeugt, daß es „die Monumentalität des *Te Deum* erstrebt", nicht aber erreicht habe.[401] Nur wenige Experten erkannten in ihm eine der wichtigsten Stationen seines bisherigen Schaffens. W. Berten zufolge[402] „gehört es gewiß nicht zu den Werken, die die Popularität der *Berlioz-Variationen* erreichen, aber es ist eines der wertvollsten, die er schrieb."

Divertimento für Radio-Orchester (Opus 42)

Für kleines Orchester, 1929,
UA im WDR Köln 1929 unter Walter Braunfels,
verlegt bei Universal Edition

Wiederum neuartige Aspekte offenbarte das kurz danach komponierte *Funk-Divertimento*, das in seiner durchsichtigen Instrumentation und knappen Satzstruktur von kammermusikalischer Art war. Berten sprach von einer „Stilwandlung, die das Gesamtwerkbild um überraschende Züge einer neuen Haltung im Sinne der ‚jungen Klassizität' bereichert" habe, und stellte es in unmittelbare Nähe zu der zeitnah entstandenen Oper *Galathea.*[403] Braunfels komponierte dieses *Divertimento* im Auftrag des Westdeutschen Rundfunks für die WDR-Funkstunde[404] und brachte es in einem Sinfoniekonzert 1929 selbst zur Uraufführung. Dem entsprechenden Fachbericht zufolge[405] zeigte dieses jazzinspirierte Werk „in seiner Struktur der Suite nahestehend, weitgeschwungene melodische Linien, die mit feiner kammermusikalischer Zeichnung und improvisatorischer Freiheit polyphon weitergeführt und zu leuchtenden Klangbildern vereinigt werden." Ein letztes Dokument stellt Braunfels' Schreiben an den Essener Generalmusikdirektor Max Fiedler zur ersten geplanten Konzertaufführung dar[406], worin er ihn bittet, den beiden Saxophonisten dieses Stückes unbedingt „einzubläuen, daß sie gar nicht tremolieren dürfen. Ohne das

jazzische Wimmern ist das Saxophon nämlich, wie schon Berlioz richtig erkannt hat, ein sehr schönes Instrument. Wir hören es nur immer in dieser gräßlichen Verzerrung."

Das Werk gehört „zu den musikalischen Experimenten, die für die Live-Übertragung durch ein einziges Mikrophon geschrieben wurden."[407]

Bühnenmusikalische Werke: Opus 30 *Die Vögel*, Opus 35 *Don Gil*, Opus 39 *Der gläserne Berg*, Opus 40 *Galathea*

Die Vögel (Opus 30)

Oper in zwei Akten nach Aristophanes, 1913–1919,
UA 30.11.1920 in München unter Bruno Walter,
verlegt bei Universal Edition

Diese Dichtung des altattischen Komödiendichters Aristophanes gelangte 414 v. Chr. zur Aufführung. Ende des 19. Jahrhunderts hat sich Hugo Wolf ‚wie viele andere Künstler vor ihm, mit der möglichen Vertonbarkeit der griechischen Vorlage – auf Anregung Wilhelm Schmids aus Tübingen – auseinandergesetzt. Wilhelm Schmid berichtete:[408] „Das Ethos von Wolfs Mörike-Liedern schien mir auf einen phantastisch komischen Stoff in der Art des *Sommernachtstraums* hinzuweisen, an den Wolf auch schon gedacht hatte.[409] Den *Sommernachtstraum* selbst neu zu komponieren, lehnte er entschieden ab, weil ihm Mendelssohns Komposition voll genügend schien … So kam ich auf die *Vögel* des Aristophanes, deren Art schon K. Lehrs mit der des *Sommernachtstraums* verglichen hat; wenn es gelang, sie von den Elementen der zeitlich bedingten Satire zu entgiften und das romantische Märchenmotiv der Ekstasis auszubauen, … könnte daraus etwas zu machen

sein … Dass der Gedanke nicht so ganz verfehlt war, hat seine Verwirklichung durch Braunfels neuerdings gezeigt. So schickte ich Wolf die Aristophanes-Übersetzung von L. Seeger. Die Schwierigkeiten hat er sehr richtig bezeichnet und unüberwindlich gefunden."

Schrieb Wolf noch in einem Brief vom 08.11.1890, dass er die Bühnenmusik zu Ibsens *Das Fest auf Solhaug* als „einen Flugversuch" empfinde, ehe er „mit den *Vögeln* dem gesteckten Ziele zufliegen werde", heißt es in einem später verfassten Schreiben:[410] „Mit den *Vögeln*, deren Lectüre durch die massenhaften gelehrten und ungelehrten Anmerkungen geradezu zur Qual ward, wird kaum etwas aufzustecken sein. Der Stoff ist entschieden zu satyrisch und bedürfte einer völligen Um- und Neugestaltung, wenn der Musiker nicht ganz leer dabei ausgehen soll." Diese Erörterungen werfen in mehrfacher Hinsicht ein Licht auf die braunfelssche Komposition: Einmal rücken sie die Aristophanes-Komödie in die Nähe des shakespeareschen *Sommernachtstraums* – interpretierte doch auch Heinrich Lemacher die Kölner Erstaufführung der braunfelsschen Oper als „einen neu geträumten *Sommernachstraum*"[411] –, zum anderen betonen sie die Notwendigkeit einer absoluten Umgestaltung der literarischen Vorlage, zum dritten berühren sie die einzig mögliche musikalische Realisation, das ist: die Romantisierung bzw. Entaktualisierung der altattischen Komödie.

Braunfels' Motivation gründete in einer beiläufig gestellten Frage Dietrich von Hildebrands, ob er nicht *Die Vögel* vertonen wolle; – eine Frage, die Braunfels wie selbstverständlich bejaht habe, ohne je ein solches Projekt erwogen zu haben. Das Charakteristische an dieser Reaktion versuchte Braunfels dahingehend zu erklären, dass „es [ihm] wirklich vorkam, als hätte [er] das schon lange gewollt … Die Anregung meines Schwagers öffnete also in mir etwas, was ich unbewußt schon vorbereitet hatte."[412]

Die Vögel (op. 30), Prolog der Nachtigall, Partitur, Manuskript, 1913

Braunfels begann mit der Komposition im Jahre 1913. Bei Kriegsausbruch hatte er etwa zwei Drittel (bis zur Taubenhochzeit) fertiggestellt. In den kurzen Urlaubswochen während des Krieges und im ersten Nachkriegsjahr vollendete er den II. Akt. Seine persönliche innere Wandlung[413] fand ihren Niederschlag in diesem II. und letzten Akt der Oper.

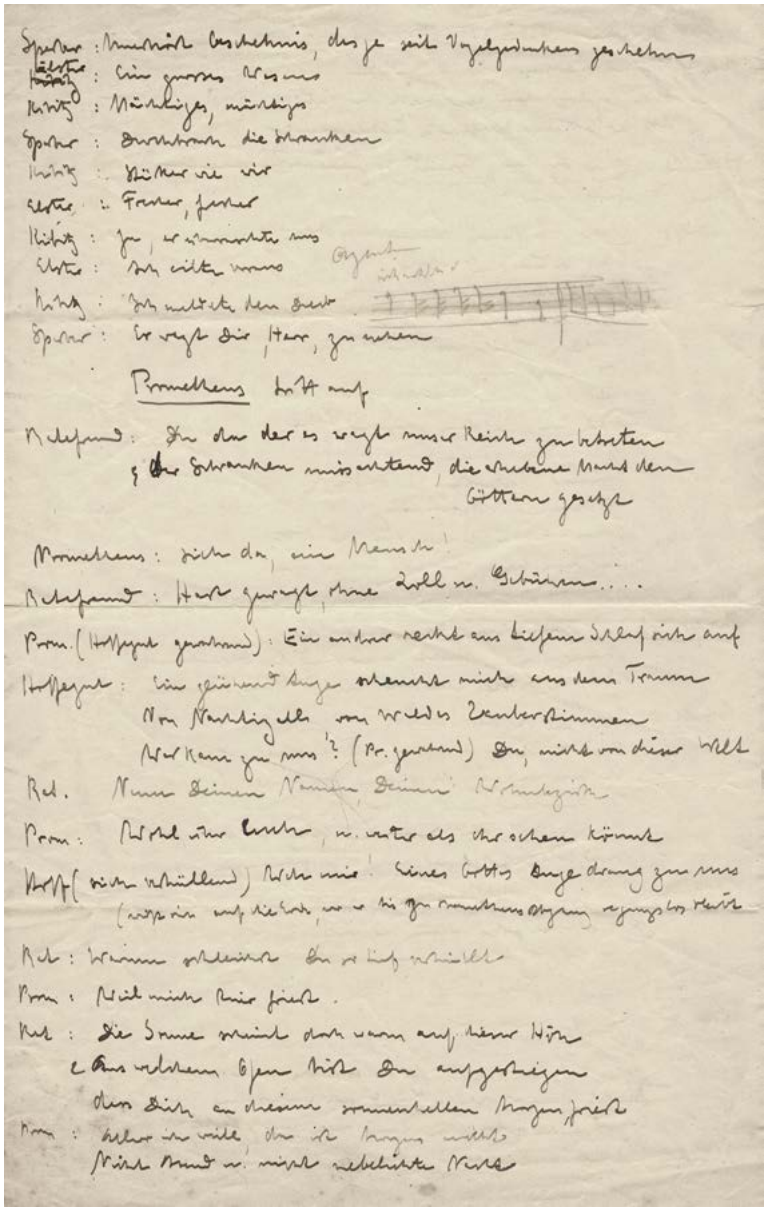
Davon geben nicht allein der hymnische Lobgesang auf Zeus Zeugnis, der eine bühnenmäßige Vorausnahme des *Te Deum* darstellt[414], sondern auch einige gregorianisch oder kirchentonal gefärbte Wendungen. Voller Selbstironie soll Braunfels gegenüber Schwarz-Schilling geäußert haben, als er ihm aus dem Schluss der Oper vorspielte: „Ach, diese katholischen Vögel!“[415] Sein Sohn Wolfgang betonte die geistigen Folgeerscheinungen dieser Konversion. Für ihn[416] „war aus einem Kritiker an der gesättigten Kunstwelt des Bürgertums ein Konservativer geworden, der mit verjüngtem Optimismus an die Möglichkeit einer Wiederherstellung des abendländischen und deutschen Humanismus und des Christentums als die Gesamtkultur beherrschenden Kraftquellen geglaubt hat. Der Bruch wird in den *Vögeln* selbst zum Ereignis.“

Schon der Untertitel der Oper – „ein lyrisch-phantastisches Spiel“ – lässt erkennen, dass hier die satirischen Elemente fast ganz hinter die lyrischen der Vorlage zurücktreten. „Aber alles bleibt doch, wie ich hoffe, sehr von südlicher Grazie[417] erfüllt“, schreibt Braunfels über das Textbuch[418], dessen dramatische Entwicklung bis zur Peripetie zum größten Teil aus Aristophanes geschöpft ist.

In der Gegenüberstellung zur antiken Fassung wird evident, dass Braunfels – entgegen seinem Vorbild – auf aktuelle zeitgeschichtliche Tendenzen verzichtet hat. Dabei könnte der Eindruck entstehen, dass „doch auch bei Braunfels die politische Satire recht umfangreich ausgefallen“ sei[419], – eine Beobachtung, die mehr auf zufälligen als tatsächlichen Analogien zur Wirklichkeit basierte. Mag auch Braunfels rückblickend von einer Art Providenz

sprechen, indem er betont, „daß sich während der Arbeit an diesem Stück in der Welt das Abbild seiner Handlung wiederholte: auf diese wirklichkeitsfremde, großmannssüchtige Aktion eines zu anderen Dingen geschaffenen Volkes der Zusammenbruch durch die Strafe Gottes!“[420] – so scheint sich diese Deutung jeder historischen oder theologischen Analyse zu entziehen. Im Grunde versteht sich dieses Werk von seiner Anlage her als allgemeinmenschliches Gleichnis für die Sehnsucht des Menschen nach dem Zwischenreich der Phantasie. „Und Aristophanes hat etwas davon gewusst; nicht umsonst hat er den Gesang der Nachtigall symbolisch in den Mittelpunkt seiner Komödie gestellt; sie, die in ihrem Gesang dem Menschen Repräsentantin der Sehnsucht geworden ist, hat in ihrer Kehle den Schlüssel zu einem vom Irdischen gelösten Reich“, äußerte Braunfels gegenüber dem Redakteur der *Münchener Neuesten Nachrichten*.[421]

„Und dazu ist nun die Musik vor allem geschaffen: Welten zu spiegeln … Wer etwas vom ‚Drama‘ in den *Vögeln* suchte, der ginge fehl. Drei Welten werden nebeneinander gestellt: die Menschenwelt, die Phantasiewelt und die der Gottheit, darin, wie diese drei Welten sich sozusagen aneinander reiben, vollzieht sich das Geschick in diesem Stück“, das der politischen Tendenz entsagen muss, wenn es der künstlerischen Phantasie Flügel verleihen will. An anderer Stelle erklärt Braunfels, dass man in seinen Bühnen-Vögeln keine „durch Menschen nachgeahmte tierische Wesen sehen“ dürfe, wie man wohl in der aristophaneischen Satire geneigt sei zu tun, mit Ausnahme vielleicht der Nachtigall, deren süßer Gesang die Apotheose der Vogelwelt gleichsam veredelt und als Symbol der von Pan durchfluteten Natur gelten kann. Für Braunfels sind seine Sänger im Vogelkostüm „nichts anderes als in vogelähnlicher Gewandung hingestellte Phantasiewesen, deren Gesang und Bewegungen den Hörer in die Stimmung versetzen sollen, in die das Leben der Vögel in der Natur ein phantasievolles



Die Vögel (op. 30), Auftritt des Prometheus, Libretto, Manuskript, 1918

Gemüt wohl zu versetzen vermag. Das ‚Zwischenreich der Phantasie' nennt es Prometheus einmal, nicht der Erdenwelt ganz angehörig, auch nicht der überirdischen Welt völlig teilhaftig. Ein Spiegel des Lächelns der Gottheit, geschaffen, den Menschen zu erheben, zum Untergang verurteilt, wenn er sich gegen die Gottheit empört."[422]

Von hierher rührt auch der spielerisch-lyrische Anstrich dieser Oper. „… Braunfels hat Verse von Eichendorff in den Text hineingeflochten[423], … nicht etwa, weil er den Stil der Eichendorff-Zeit nachahmen wollte, sondern weil alle echte Lyrik die gleiche Wurzel hat", schreibt Hellmut Schnackenburg.[424] A. Einstein beanstandete eine nominale Unklarheit hinsichtlich der beiden Hauptakteure, die aus einer unüberwundenen Abhängigkeit von der antiken Vorlage resultiere[425]: „Wie schon die Namen Ratefreund und Hoffegut für das Wesen der beiden nicht mehr recht passen [wollen], so bleibt Ratefreund auch bei Braunfels noch zu sehr der politische Projektemacher und Verführer, zu wenig der Kunstbanause, und gerade Hoffegut erfährt das tiefe Kunsterlebnis, das ihn auf immer für die Welt, in die er am Ende zurückkehren muß, verdirbt."

Basiert der I. Akt noch im Wesentlichen auf der altattischen Vorlage (neu sind der Prolog der Nachtigall und des Adlers Warnung, Menschenfreundschaft zu meiden; gestrichen sind dagegen die pseudomythischen Erläuterungen vom erb-eigenen Königtum der Vögel), kann es sich Braunfels im II. Akt „nicht versagen, Eichendorffsche Verse einzuflechten."[426] Auch biegt er vom Pfad seines griechischen Vorgängers ab, indem er mit dem Recht des Musikers auf die ergötzlichen Figuren des egoistischen Gesetzeshändlers, des gierigen Priesters, des gewinnsüchtigen Propheten, des berechnenden Mathematikers, wie auch auf die Gesandtschaft des Olympiers Zeus verzichtet. Die Gestalt des Prometheus erfährt eine radikale Umdeutung: Prometheus hat

die Pein, an einer Klippe angeschmiedet zu sein, hinter sich und erleidet nun eine neue Strafe, ständig mit der Herrlichkeit Gottes konfrontiert zu sein, ohne „eins zu werden mit dem Licht“. Der Komponist hat diese Umformungen am Vortage der Generalprobe zur Uraufführung im Pfitzner-Verein begründet. Der anwesende Egon Wellesz berichtet:[427] „Aristophanes steht, souverän formend, über seinem Stoff und über den Gestalten seiner Komödie. Sein Witz macht selbst vor Prometheus und den Göttern nicht Halt. Braunfels ist Romantiker und als solcher Individualist. Er kann keinen Prometheus auf die Bühne stellen, der, durch einen großen Schirm verdeckt, vom Olymp ins Reich der Vögel kommt, um ihnen eine Botschaft von Zeus zu bringen, sondern bringt den gewaltigen und nun durch die Macht der Götter gebändigten Übermenschen auf die Szene, der die leichtfertigen Vögel vor der unfassbaren Größe und Gewalt der Götter warnt. So schafft er einen bedeutenden Kontrast durch die Erscheinung des Prometheus und gewaltige Wetter, beschwert aber andererseits das luftige Spiel durch das Hereinspielen einer tragischen Welt.“

Das ernste Pathos hält Schnackenburg für angemessen[428], da es dazu beitrage, „den Wechsel vom bloßen Spiel zu einer religiösen Aussage künstlerisch glaubhaft [werden zu lassen.] Es handelt sich dabei gewissermaßen um die letzte Variation des Themas ‚Sehnsucht‘, das die Nachtigall im Prolog aufgestellt hat, und das jetzt transzendiert zur christlichen Sehnsucht nach Gott.“

Die Anmut und Geistigkeit der musikalischen Diktion lässt viele Interpreten von der Wiedergeburt der mozartschen Oper sprechen: „Die Musik also tritt aus ihrer dienenden Rolle heraus: sie eigentlich ist die Handlung“, schreibt Theodor Georg Wilhelm Werner[429], auch Paul Hiller bescheinigt ihr „Mozartsche Anmut“[430], und Gerhart Tischer ruft begeistert aus[431]: „Wahrlich, dieser Braunfels ist ein deutscher Meister seltenster Art! Hier ist beste ‚Mozart-Nachfolge‘“. So könnten *Die Vögel* „neben Pfitzners

Palestrina und der *Ariadne* von Strauss zu einem der bedeutendsten Dokumente des Anti-Naturalismus im musikalischen Theater“ gezählt werden.[432]

Stilistisch sind beide Akte – entsprechend ihrem unterschiedlichen Entstehungshintergrund – sehr verschiedenartig empfunden: „Den buffonesken Szenen des ersten Aktes und seiner handlungsreichen Exposition ist ein mehr klassisches Gepräge gegeben; die große Liebesberührung zwischen Mensch und Nachtigall, die Stimmen der Blumendüfte, die ihr Kuss ihm hörbar macht, die Stimmen der Winde, welche Zeus herbeirufen, greifen tief in romantisches Reich“, urteilte Braunfels selber.[433] Der unvermeidbare Bruch zwischen beiden Stilebenen wird gemildert durch die geschickte Antizipation der Nachtigallenszenen in der „idealisierten Ouvertüre“[434], dem Prolog der unscheinbaren Sängerin, der eine Klammer herstellt zwischen Anfang und Mitte des Werks. „In meinem Wäldchen hat sich eine Nachtigall eingenistet. Sie ist offenbar noch jung und ihr Gesang anfängerhaft; dennoch gibt ihr Zucker dem ganzen Rosenberg nun einen besonderen Zauber, und ich höre ihr ganz gefesselt zu und werde an Italien erinnert[435] oder an Godesberger Nächte, in denen mich dies verliebte Volk nicht schlafen ließ.“ Diese biografische Notiz[436] scheint übertragbar auf das Hörerlebnis, das man bei erstmaligem Hören des Opern-Auftaktes haben kann. „Schon die ersten Takte des kurzen Vorspiels, die eine zartklingende D-Dur-Melodie der hohen Geigen ohne stützende Harmonien schweben lassen, laden die Phantasie ein, ins luftige Reich der Vögel zu folgen und Im Prolog fordert die Nachtigall das Publikum unverhohlen auf, ‚romantisch zu glotzen‘, wobei sie freilich liebenswürdigere Worte findet als diese, die frei nach Brecht zitiert sind.“[437]

Der I. Aufzug lenkt mit dem Auftreten des Menschenpaares Hoffegut und Ratefreund, diesen beiden fingierten Weltbürgern

aus der Kunststadt München, in die derb-heitere Wirklichkeit zurück. Die Gegensätzlichkeit beider Charaktere wirkt nicht allein textlich, sondern auch musikalisch befruchtend: So steht dem pragmatisch-burlesken Baßbuffo Ratefreund, der die Handlung vorwärtstreibt, der schwärmerisch-reflektierende tenorale Träumer Hoffegut gegenüber. Als Ratefreund den kindlichen, gefiederten Zuhörern vor Augen hält, wie elend sie doch von den Menschen traktiert worden seien, schließt sich ab Ziffer (90) ein kleiner Trauerchor an, der stilistisch an Gluck anzuknüpfen sucht.[438] Auf Wiedehopfs bauherrliche Anweisungen soll nun der Bau der Stadt „Wolkenkuckucksheim" in Angriff genommen werden.

Bruno Walter, Fotografie, um 1928

Das einleitende Orchesterstück zum II. Akt schildert eine romantisch trunkene Vollmondnacht; bei Öffnung des Vorhangs scheint die Nachtigall mit ihrem schluchzenden Gesang, „die Lande zu überzuckern". Die Nachtigall wird zur Seele der Natur, zur lieblichen Schwester des Waldvögleins im Waldweben des *Siegfried*; sie hat nichts mehr gemein mit der griechischen Philomele in der römischen Überlieferung. Ihre ausdrucksstarken Koloraturen und melodischen Schleifen in gedämpftem cis-moll, verwoben mit dem Einleitungsthema des Vorspiels (s. S. 244), wecken die Sehnsucht des halb wachen, halb träumenden Hoffegut nach Erkenntnis der Natur. Die Eichendorff'schen Verse

„Ja, schön hier zu verträumen
Die Nacht im tiefen Wald.
Wenn zwischen dunklen Bäumen
Das alte Märchen schallt.
Die Berg' im Mondesschimmer
Wie in Gedanken stehn,
Und durch verworrne Trümmer
Die Quellen klagend gehn."

sind eingebettet in eine Stimmungskulisse von Vogelstimmen, die Braunfels zum Teil direkt der Natur abgelauscht hat.

Die Münchner Uraufführung am 30.11.1920 nennt Bruno Walter „eine der interessantesten Novitäten [seiner] Münchener Arbeitsperiode, … und wer Karl Erbs Gesang von der Sehnsucht des Menschen und die tröstende Stimme der Nachtigall aus der Baumkrone über ihm gehört, wen die grotesken Szenen des Werkes erheitert und die romantischen gerührt haben, wird dieser poesie- und geistvollen Umwandlung der Komödie des Aristophanes zur Oper und ihrer Münchener Aufführung dankbar gedenken."[439] Für Walter war diese Uraufführung mehr als ein

obligatorischer Beitrag zur zeitgenössischen Kunstszene. In und mit ihr „hat er die neudeutsche Romantik ein letztes Bekenntnis ablegen lassen", wie Friedrich Herzfeld 33 Jahre später erkennt.[440] Für die Augenzeugen Alfred Einstein[441], Egon Wellesz[442] und Alexander Berrsche[443] „war es vielleicht die liebevollste und vollkommenste [Opernaufführung], die Bruno Walter je herausgebracht hat, von einer unbeschreiblichen Zartheit und Fülle der Farbengebung, von einer unendlichen Wärme und Reinheit des Ausdrucks" (Einstein). Der überaus positive Gesamteindruck gründete nicht zuletzt in dem Zusammentreffen so vieler glücklicher Umstände: Solisten wie Karl Erb[444] und Maria Ivogün, Robert Lohfing und Friedrich Brodersen, ein Bühnenbildner wie Leo Pasetti, dessen „wundersame Dekoration voll transparenter Unwirklichkeit und Schönheit gemalt" war[445], und ein genialer Regisseur wie der Ballettmeister Heinrich Kröller, dem Bruno Walter in seiner Eigenschaft als Operndirektor „die sehr problematische Gesamtinszenierung: dramatischer Ausdruck bei vogelhaft stilisierter Haltung und Gestik" anvertraute[446] und von ihm als „mit glänzendem Erfolg gelöst" empfand.

Die „neuartige Aufgabe" und die künstlerische Autorität Kröllers bewirkten, dass die mit den Solopartien betrauten Sänger sich täglich im Ballettsaal einem körperlichen Training unterwarfen, um die auftretenden Vogelcharaktere in Haltung und Gebaren treffend durchführen zu können.[447]

Alfred Einstein hält es für unwahrscheinlich[448], „daß über die deutsche Opernbühne je ein so absolutes Künstlerwerk gegangen ist als dieses ‚lyrisch-phantastische Spiel'", es vergleichend mit den *Meistersingern* und dem *Palestrina:* „Die *Meistersinger*, das prachvollste nationale deutsche Musikdrama, die Verklärung einer Welt, auf die wir wie auf ein verlorenes Paradies zurückschauen; der *Palestrina*, ein Zeugnis des romantischen Pessimismus, egozentrisch, eng, abschiednehmend, müde; die *Vögel* aber ein Werk der Sehnsucht, ein Sprung ins vollkommen Zeit- und Tendenzlose – ein absolutes Künstlerwerk …"

Da nicht allein die Premiere, sondern auch die Wiederholungsvorstellungen ausverkauft sind, denkt Braunfels „märchenhaft seltsam; denn bisher kam ich mir immer so anständig vor."[449] So füllte das Stück über 50 Male in zwei Jahren das große Münchner Nationaltheater; alle Bühnen im deutschen Sprachraum sollten folgen. „Durch viele Jahre hindurch überstieg die Popularität der *Vögel* in der Aufführungsstatistik das Opernschaffen von Richard Strauss", bestätigt Hans Mersmann.[450] Selbst die musikgeschichtlichen Handbücher jener Zeit gedenken dieses Werkes mit Wohlwollen, ich verweise nur auf Hans Joachim Mosers *Geschichte der deutschen Musik*[451], Guido Adlers *Handbuch der Musikgeschichte*[452] und Anton Mayers *Operngeschichte*.[453]

Otto Klemperer, Fotografie, um 1930

Für die Kölner Erstaufführung am 11.11.1921 zeichnet Otto Klemperer verantwortlich. „Es ist schon einiges ungeheuer schwer", klagt er während der Proben in einem Schreiben an den Komponisten.[454] Dennoch erachtet Braunfels die Aufführung für „musikalisch erfreulich; scenisch teilweise allerdings entsetzlich: die erforderliche Übereinstimmung vom Geiste der Bühne und der Musik fast nirgends auch nur erstrebt. … Auch in Köln werden die *Vögel* zu einem „Kassenstück ersten Ranges"[455]; bereits die erste Spielsaison erzielt eine Aufführungsquote von 17 Vorstellungen.[456]

Selbst bei der Wiederaufnahme im Jahre 1931, da zu befürchten, „daß die unschuldigen ‚Vögel' nun noch gar zu einem Objekt parteipolitischer Machtprobe werden sollen"[457], scheint die Resonanz „ungemein erfreulich". Die Kritiken lassen erkennen, „wie wenig das Werk in den 10 Jahren blasser geworden ist."[458]

Die Berliner Erstaufführung am 20.12.1921 ist der Initiative Max von Schillings zu verdanken, dem Intendanten der Berliner Staatsoper, „der in diesen materialistischen Zeitläuften den Mut fand, dieses Werk allen Finanzbedenken zum Trotz auch im künstlerisch anrüchigen Berlin zur Aufführung zu bringen und damit seinem alten Schützling Braunfels die Treue zu halten."[459] Schillings erstattet Braunfels mit dieser Aufführung „einen Dank dafür, daß [er] die deutsche Kunst um dieses echt deutsche Werk bereichert habe."[460]

Dennoch hat von Schillings Schwierigkeiten, es auf dem Spielplan zu halten, schreibt er doch am 12.01.1922 an Braunfels (FA): „Hoffentlich habe auch ich noch bis dahin[461] auf das Repertoire der Staatsoper einen Einfluß zur innigsten Freude der Boulevard-Presse und all der vielen Edlen, die sich von anständiger Gesinnung, redlichem Wollen und respektablem Können prinzipiell angeekelt fühlen."

Einen Tag nach der Berliner Erstaufführung hebt sich der Vorhang zur Aufführung des Württembergischen Landestheaters. Da man sich in Stuttgart bereits 1909 bzw. 1913 um die Uraufführungen der Frühwerke *Brambilla* und *Ulenspiegel* verdient gemacht hat, bietet sich den hiesigen Rezensenten der Vergleich mit den Erstlingswerken an. Litten die früher gespielten Opern noch „an einem Zuviel der geistigen Arbeit, an einer Überladung und Überfärbung durch allzu hitziges Suchen nach neuen, überraschenden Wirkungen", offenbaren die *Vögel* „einen aus reichstem künstlerischen Innenleben unmittelbar schaffenden, mit meisterlich abgeklärtem Geschmack und beherrschendem Können gestaltenden Tondichter …; der Erfolg war glänzend", wie Oscar Schröter bekundet.[462]

Vergleichbar sind die Kritiken der Aachener Erstaufführung vom 05.03.1922: Diese Musik entspringe „einem urgesunden Empfinden."[463] Auch der Rezensent der Hamburger Erstaufführung vom 09.04.1922, Professor Ferdinand Pfahl, lobt die „lyrische Natürlichkeit, ihre liedmäßige Melodik und eine schöne Gefühlswärme"[464] als Vorzüge dieser Musik; ähnlich formuliert es H. F. Schaub: „Diese Musik besitzt Charakter, klingt und birgt Stimmungswerte, wie man sie kaum in einem zweiten Werk unserer Zeit wiederfindet. Sie ist ein Bekenntnis, und zwar nicht zur Bühne, wohl aber zu jener Kunst, die das Theater als Gelegenheit, nicht als Selbstzweck nimmt."[465]

Anlässlich der Erstaufführung in Mannheim vom 09.04.1922 entdeckt Max Sinzheimer eine geistig-künstlerische Kontinuität in der Entwicklung des Musikdramatikers Braunfels:[466] „Verfolgen wir den Weg, den Walter Braunfels seit seinem ersten dramatischen Gesellenstück, der *Prinzessin Brambilla,* bis zu den *Vögeln* zurückgelegt hat, so bleibt trotz aller Divergenz im einzelnen … eine verblüffende Einheitlichkeit der Gestaltung, das klare Bekenntnis einer innerlich tief und überzeugt erschauten Welt, deren

im weitesten Sinne romantische Sphäre alle diese innerlich wesensfremden Stoffe einheitlich befruchtet hat." In tieferem Sinne „beschenkt" verlassen auch die Rezensenten der Braunschweiger Erstaufführung vom 21.(?).12.1922 die Stätte der Musen.[467] Von der Essener Erstaufführung am 25.03.1924 bewahrt der Privatsammler Professor Franz Feldens, Essen, ein Bühnenbild des II. Aktes. Der Wiener Erstaufführung im Jahre 1925 war der „kolossale Erfolg" des Prologs unter Leitung Bruno Walters vorausgegangen (Anfang 1921): „Überall [habe man damals] den Wunsch ausgesprochen, das Werk in der Wiener Oper zu hören", berichtete Bruno Walter dem Komponisten.[468] Der Rezensent R. S. Hoffmann schrieb dann zur Erstaufführung, bezugnehmend auf den Uraufführungs-Bericht von Egon Wellesz[469]: „Die Aufführung an der Volksoper hat den außerordentlichen Eindruck, den das Werk allerorten gemacht hat, voll bestätigt; … [analog zur Berliner EA habe auch hier der Dirigent] Fritz Stiedry das Außerordentliche geleistet."

Nach 1945 wird dieser Oper eine Renaissance zuteil. In einer Art „Rehabilitationskonzert" bringt der NWDR den Prolog und die erste Szene des II. Aktes. Es erfolgt eine äußerst positive Resonanz durch Eugen Jochum[470] und R. Friedländer-Prechtl, letzterer[471] „nichts in der gesamten Opernmusik" zu nennen weiß, „was sich der kristallklaren, schlackenlosen Schönheit des Zwiegesanges der Nachtigall mit dem träumenden Sehnsuchtsmenschen, mit dessen Abschiedsgesang an seinen Traum vergleichen ließe. Von diesen Stücken ging ein beglückender Trost aus, wie ich ihn all diese furchtbaren Jahre von nichts anderem empfing …" Im Februar 1948 macht sich Radio Frankfurt (heute: Hessischer Rundfunk) um eine Gesamtaufnahme der Oper verdient (gesendet am 18.02.1948). Braunfels berichtet von der Probenarbeit und der Begeisterung aller Mitwirkenden: „Oft erstaune ich, wie ich diese

Sache machen konnte, die so ganz aus dem Rahmen üblicher Opern fiel und wie sie so lebendig hat bleiben können."[472]

Es folgte eine Darbietung des Badischen Staatstheaters in Karlsruhe am 26.09.1971. Schon zwei Dezennien zuvor projektierte der ehemalige Staatsintendant Wolff in Übereinstimmung mit Generalmusikdirektor Mazerath eine Wiederaufnahme in den Spielplan; seinen Entschluss wusste er Braunfels überzeugend darzulegen.[473] „Es war mir vergönnt, während meiner Münchener Studienzeit die unvergessliche Wiedergabe Ihrer *Vögel* zu erleben, und ich bedauere zutiefst, dass sich bis jetzt keine Bühne zur Wiederbelebung des Werkes entschließen konnte." 19 Jahre später greifen Generalmusikdirektor Arthur Grüber und Frithjof Haas, beide ehemalige Schüler von Braunfels, den Plan wieder auf, ihren Schritt wie folgt begründend[474]: „Wir betrachten die Oper als ein zu Unrecht vergessenes Bühnenwerk, bei dem sich in besonderer Weise das zauberhafte Sujet eines zeitlosen Stoffes mit einer höchst inspirierten Musik verbindet, die inzwischen so weit zurückliegt, dass wir ihren Mangel an Modernität nicht mehr als Nachteil empfinden. Im Gegenteil, gerade heute ist durch neueste Tendenzen in allen Kunstrichtungen das Interesse an dieser späten Romantik wiederum neu geweckt. Zudem liegt auch im Motiv der Auflehnung gegen das göttliche Gesetz ein zeitloser Gedanke, der sich mühelos auf unsere Gegenwart übertragen läßt."

Der Premierenerfolg in Karlsruhe übertrifft alle Erwartungen. „Das Publikum reagiert geradezu mit Enthusiasmus auf eine fast schon vergessene Oper, aus deren souveräner Handschrift man allenthalben einen Mann von Geist, einen Könner von hohen Graden und eine hochpoetische Natur erkennt", schwärmt der Kritiker der *Badischen Neuesten Nachrichten* vom 27.09.1971.[475]

Don Gil von den grünen Hosen (op. 35), Vorspiel, handschriftliche Partitur, 1923

Don Gil von den grünen Hosen (Opus 35)

Oper in drei Aufzügen nach Tirso de Molina, 1921–1923,
UA 15.11.1924 in München unter Hans Knappertsbusch,
verlegt bei Universal Edition

Diese musikalische Komödie ist eine freie Bearbeitung der gleichnamigen spanischen Verwechslungskomödie des Tirso de Molina. Braunfels schuf sie in den Jahren 1921–23. Seiner eigenen Zielsetzung zufolge „ist dies eine Oper, in der, obgleich sie durchkomponiert ist, Duette, Terzette, Quintette und Sextette zu finden sind, und in der man noch mehr als in meinen früheren Opern das Bestreben finden wird, wieder ganz von der Musik auszugehen und die Stimme wieder ganz zum Hauptträger allen Ausdrucks zu machen.“[476]

Dass diese programmatische Intention das szenische Tempo bremsen bzw. dem komödiantischen Impetus zum Schaden gereichen muss, dürfte Braunfels während der letzten Kompositionsphase deutlich geworden sein, schreibt er doch an Hans Reinhart: „Das, was ich ursprünglich wollte, wird diese Oper nun freilich gar nicht. Gedacht war sie als ein großes Allegro con brio, und das wär sie vielleicht auch geworden, wenn ich rasch daran hätte arbeiten können … So ist das Stück schließlich ein Gemisch von Heiterkeit und Ernst geworden, fast ‚ein heiteres Drama‘. Wär nur der Lyrik mehr in diesem Stoff …“[477]

Martin Friedland meint[478], dass „literarisches Feinschmeckertum, das beim genialischen Phantasten E. T. A. Hoffmann; bei dem köstlichen Vlamen de Coster oder bei dem göttlichen Satiriker der alten Griechen, dem Aristophanes[479] zu Gaste geht, leider noch kein brauchbares Opernbuch verbürgt. Die altspanische Intrigenkomödie der Lope de Vega, Calderon, Moreto u. a. ist heute wirklich ‚vieux jeu‘ und selbst durch die geistreichste Musik nicht zu retten, wie sie auch den Tod manches musikalisch

hochwertvollen Bühnenwerkes zum größten Teil verschuldet hat. Die Freude des Spaniers an der rein verstandesmäßigen Konstruktion einer schier unentwirrbaren Intrige, die eine Fülle von Quidproquos erbarmungslos und gegen jede Wahrscheinlichkeit ausschlachtet … findet heute nicht mehr jene naiven Gemüter, die sich an einer derartigen Situationskomik ergötzten"; es sei denn, man betrachte dieses „Liebesspiel um Frauenherzen [als] eine gewisse *Don Juan*-Parodie [bzw. als dessen] heiteres Nachspiel, das die erotischen Praktiken jenes verdientermaßen ‚bestraften Wüstlings' persifliert, ihnen das Pathos und die Gewichtigkeit benimmt", wie der Wiener Heinrich Kralik zu erkennen glaubt.[480] „Donna Elvira, die verlassene Geliebte aus Burgos, die in der *Don Juan* Historie zu ohnmächtigen Klagen verurteilt ist, übt Vergeltung, indem sie alle Kunst der Frauenverführung als puren Schwindel entlarvt. Ist es Zufall, bewusste oder unbewusste Absicht, dass die Mädchenjägerin in Männerkleidung gerade den Namen einer Donna Juana erhalten hat?" Weitere Parallelen lassen sich zwischen Caramanchell und Leporello nachweisen. Eine Wiener Kollegin[481] schwärmt ob der „Musikseligkeit" des Werkes: „Melodie blüht auf und durchzieht mit einer feinen Thematik die ganze Oper, als wäre sie eine Symphonie … Wie das Spiel immer tiefer in den Abend hinein fortschreitet, wird die Maskerade zum Gleichnis, und es ist, als wäre in der Luft der skeptischen modernen Bühne noch einmal die blaue Blume der Romantik aufgeblüht."

Nach der Uraufführung im Münchner Nationaltheater am 15.11.1924 unter der musikalischen Leitung von Hans Knappertsbusch gratuliert Siegmund von Hausegger Braunfels „zu dem glänzenden Erfolg": „Das ist ein lebenssprühendes Werk voll Witz, ungemeiner geistiger Beweglichkeit und Charakteristik, an dem man seine Freude haben muss."[482]

Auch das Publikum spendet dem Werk „einen wahrhaft enthu-

National-Theater

München, Samstag den 15. November 1924

25. Vorstellung der Platzmiete in Abteilung V

Uraufführung:

Don Gil von den grünen Hosen

Musikalische Komödie in 3 Aufzügen nach dem Spanischen des Tirso de Molina von Walter Braunfels
Musikalische Leitung: Hans Knappertsbusch
Inszenierung: Max Hofmüller
Dekorationen und Kostüme nach Entwürfen von Leo Pasetti

Don Pedro, ein reicher Edelmann . . . . . Julius Gleß
Donna Ines, seine Tochter . . . . . Elisabeth Feuge
Don Manuel de Guzman, unter dem Namen eines Don Gil um Donna Ines werbend . . . . . Karl Erb
Donna Juana, von Don Manuel verlassen . . . . Aline Sanden
Donna Clara, Base der Donna Ines . . . . Hedwig Fichtmüller
Don Rodriguez, mit Donna Ines heimlich verlobt . Josef Burgwinkel
Don Curzio, ehemaliger Vormund von Donna Clara . . . Carl Seydel
Caramanchell . . . . . Robert Lohfing
Quintana, Diener der Donna Juana . . . . . Emil Grifft
Eine Dienerin . . . . . Ottilie Blum
Ein Aguacil . . . . . August Kleffner
Ein Volkssänger . . . . . Carl Seydel
Ein Savoyardenknabe . . . . . Thea Linhard
Eine Frauenstimme . . . . . Aline Arnold

Madrid. Zeit des Velasquez.

Technische Einrichtung und Beleuchtung: Albert Rall

Die Dekorationen wurden unter Leitung von Friedrich Koburger, die Kostüme unter Leitung von August Mück in den Werkstätten der bayer. Staatstheater hergestellt

Das Orchester-Cembalo ist von der Firma Schramm-München erbaut

Nach dem 1. und 2. Aufzuge findet eine längere Pause statt

Anfang 7 Uhr — Abendkasse ab 6½ Uhr — Ende 10 Uhr

Preise der Plätze (in Goldmark): Prozeniumsloge, Vorder- oder Rückplatz Mk. 13.50 / Balkonsitz 1. Reihe Mk. 11.50 / Parkettsitz 1. mit 3. Reihe Mk. 10.— / Balkonsitz 2. Reihe, Parkettsitz 4. mit 12. Reihe und I. Rang Vorderplatz Mk. 7.50 / Parkettsitz 13. mit 17. Reihe, I. Rang Rückplatz und II. Rang Vorderplatz Mk. 6.— / II. Rang Rückplatz und III. Rang Vorderplatz Mk. 4.50 / III. Rang Rückplatz Mk. 4.— / Parkett-Stehplatz Mk. 4.50 / Parterre-Stehplatz und numerierter Galerie-Sitzplatz Mk. 2.— / Galerie-Stehplatz Mk. 1.—.

Spielplan des National-Theaters.

Sonntag, 16. November. 23. Abt. III. Tosca. Anfang 7 Uhr. Parkett Mk. 7.50.
Montag, 17. November. 25. Abt. I. Zar und Zimmermann. Anfang 7 Uhr. Parkett Mk. 6.—.
Dienstag, 18. November. 24. Abt. II. Lohengrin. Anfang 6 Uhr. Parkett Mk. 9.—.

Theaterzettel zu Mk. 0.10 bei den Einlaßdienern zu haben.

Buchdruckerei J. Gotteswinter, Theatinerstraße 16

Don Gil von den grünen Hosen (op. 35), Uraufführung, Theaterzettel, 15.11.1924

siastischen Beifall", wie die Presse meldet.[483] Für A. Noelte[484] gehörten „mit zum Sehenswerten der Aufführung auch die von Leo Pasetti entworfenen, ungemein stimmungsfördernden und farbenfreudigen, taktvoll stilisierten Szenenbilder und prachtvollen Kostüme." Bereits wenige Tage nach der Münchner Premiere hebt sich der Vorhang zur Stuttgarter Erstaufführung im Württembergischen Landestheater am 20.11.1924. Die Stuttgarter Presse reagiert wohlwollend auf diesen Erneuerungsversuch der Oper im alten Gewande. Elberfeld-Barmen lässt es sich nicht nehmen, „als dritte deutsche Bühne nach München und Stuttgart mit Braunfels' neuestem Opernwerk herauszukommen und damit einem Werke den Weg in die Öffentlichkeit zu bahnen, das unstreitig zu den bedeutendsten Opernschöpfungen der letzten Zeit gehört."[485] Die Städtischen Bühnen Hannover folgen am 28.03.1925: Wird auch der Musik bedingungsloser Beifall gezollt[486], so beanstandet man doch die effektive „musikalisch-emotionelle Überlastung der Handlung."[487]

Wenige Wochen später bringt man den *Don Gil* in Wien. Trotz der unerwartet positiven Resonanz der Wiener Presse[488] reagiert das Wiener Publikum ablehnend. Rückblickend kommentiert H. Kralik in einem Bericht über das Wiener Musikleben[489]: Die planlose und allzu ängstliche Novitätenpolitik der Staatsoper hat so sehr alle Fühlung mit dem Publikum verloren, daß die erste und einzige vollwertige Premiere der Saison, Braunfels' *Don Gil*, einer tödlichen Stimmung allseitiger Apathie und Interesselosigkeit begegnete. Diese feine und phantasievolle Musizieroper wendet sich aber gerade an ein Publikum, das Vertrauen hat und das mitgeht; das also Eigenschaften besitzt, die bei unseren Opernbesuchern systematisch zerstört wurden. Kein Wunder also, daß da auch eine liebevoll inszenierte, von der bezaubernden Lotte Lehmann getragene und nur im orchestralen Teil nicht völlig ausgearbeitete Aufführung sehr vergebliche Liebesmühe bedeutete."

Noch in derselben Spielzeit (etwa Anfang 1926) präsentiert sich die Leipziger Oper mit einer „wohl gelungenen Aufführung", mögen auch die Kritiker zu meutern haben.[490] Obschon die Lübecker Erstaufführung vom Mai 1926 allgemein gefällt, wird doch auch hier Anstoß genommen an der musikalischen Überdehnung des Stoffes.[491] Königsberg folgt im Frühjahr 1927. Die Erstaufführung in Köln vom 06.05.1927 wird nach Meinung Professor E. Bückens „zu einem Gradmesser für den künstlerischen Hochstand der Kölner Oper."[492]

Der gläserne Berg (Opus 39)

Weihnachtsmärchen nach Josefa Elsner-Oertel,
für Sprecher, Singstimme, Orchester, 1928, UA 1928 in Krefeld,
verlegt bei A.J. Benjamin / Boosey & Hawkes

Orchestersuite zu Opus 39 (Opus 39 b)

Für kleines Orchester, UA 1929,
verlegt bei Universal Edition

Der gläserne Berg ist ein Weihnachtsmärchen nach der Dichtung von Josefa Elstner-Oertel; Klavierauszug und Textbuch erschienen 1928 im Kommissionsverlag der Edition Tonger in Köln. Braunfels begnügt sich mit einem kleinen Orchesterapparat, der Celesta, Harmonium, Harfe einbezieht. Die Musik bevorzugt das Prinzip durchsichtiger Zweistimmigkeit von Instrumentalgruppen oder einzelner Soloinstrumente. Nicht fehlt es an kindgemäßen einstimmigen kleinen Chören (Chor der Sterne), Tänzen und bekannten Volksliedmotiven aus „Guter Mond, du gehst so stille" oder „Alle Jahre wieder", welche kontrapunktisch in humorvoller Weise paraphrasiert werden. Diese Märchenmusik offenbart feinen Sinn für die kindliche Psyche; die selbstgewählte Beschränkung der Ausdrucksmittel und ausführenden Organe gibt Gelegenheit zu kammermusikalischen Finessen. Dieses „deutsche

Märchenspiel“ macht eine Gegenüberstellung zu Pfitzners *Christelflein* unvermeidlich, besonders wenn man sich in Erinnerung ruft, dass Braunfels für die vorjährige Erstaufführung der Pfitznerschen Märchenoper in Köln verantwortlich zeichnete und sie als „die deutsche Märchenoper“ par excellence[493] empfunden hat. Dennoch sind weder diesem noch jenem Märchenspiel weitreichender öffentlicher Erfolg beschieden gewesen. Martin Friedland berichtet von der Uraufführung des *Gläsernen Bergs* Krefelder Stadttheater im Winter 1928, dass der Erfolg dennoch „sehr groß und herzlich“ war.

Braunfels' Märchenoper erlebte – im Rahmen der Feierlichkeiten zu seinem 70. Geburtstag – eine einmalige Neuaufnahme im WDR (UKW-Sendung am 21.12.1952). Die erklärenden Zwischentexte durch eine „Märchentante“ sprechen zu lassen, war doch „sehr zweckentsprechend“, zumal die szenische Verdeutlichung entfiel; auch „erwies sich die Beschränkung auf 75 Minuten als völlig richtig.“[494]

Die einzelnen kleinen Sätze, die im Märchen entweder melodramatisch oder als Zwischenspiele benutzt werden, hat Braunfels später motivisch ausgebaut und formal abgerundet, um sie als „Suite für kleines Orchester“ (op. 39 b) für den Konzertsaal zu retten. Zum Verständnis des Zusammenhangs der Stücke gab Braunfels folgende Erklärung:[495]

„Durch kreuz und quer herumhüpfende Irrlichter (Nr. 2) hat sich der König bei der Jagd im Walde verirrt. Dem schwarzen Männlein, das ihm den Weg zeigt, verspricht der König als Lohn das erste, was ihm bei der Heimkehr aus seinem Schloss entgegentritt. So muss des Königs Tochter dem Männlein in den Zauberberg folgen. Sie wird von dem weißen Wolf abgeholt, unterwegs aber wegen ihrer neugierigen Fragen abgeschüttelt (Nr. 3). Nun beginnt die lange Irrfahrt der Königstochter, die sie zu der Mutter der Winde (Nr. 4), zur Frau Sonne (Nr. 5) und zum guten Mond (Nr. 6) führt. Schließlich bringt Petrus auf der Wanderung durch den Sternenraum (Nr. 7) die Königstochter zu dem Adventsstern, der allein den gläsernen Berg kennt. Im Zauberberg (Nr. 8) soll gerade die Hochzeit des Männleins, das ein verzauberter Prinz ist, mit der bösen Fee stattfinden, als die Königstochter eintritt und das verwunschene Männlein, das nur am Weihnachtstag erlöst werden kann, aus seinem Schicksal befreit (Nr. 9).“

In der konzertanten Form kommt die empfindsame Melodik erst recht zum Tragen. „Das neu entstandene kleine Werk gefiel den Hörern (bei seiner Uraufführung im Rahmen des 10. Städtischen Sinfoniekonzertes der Stadt Köln 1929) ausnehmend und fand bei ihnen die dankbarste, auch den anwesenden Komponisten auf das Podium ziehende Aufnahme“, berichtet M. Friedland.[496]

Im Dezember 1930 beendet Braunfels die musikalisch noch schlichter gehaltene „*Musik zu Märchen von Grimm für Schulorchester*“ (ohne Opuszahlen, im MS erhalten, Nr. 1: Das Märchen von Jorinde und Joringel; Nr. 2: Der Jude im Dorn); sie ist jedoch in der Schublade gelandet, ohne jemals ihrer eigentlichen Bestimmung zugeführt worden zu sein. Beide Märchen verlangen eine kammermusikalische Besetzung von zwei Violinen, einer Flöte, Klavier, Glockenspiel, evt. Triangel und Sopran. Während das erste Märchen mehr melodramatisch empfunden ist, zeigt das zweite eine erquickende Frische und ungetrübte Naivität gegenüber neuartigen Tonkombinationen.

Galathea – ein griechisches Märchen (Opus 40)

Oper, Text von Silvia Baltus, 1924–1929,
UA 26.01.1930 in Köln unter Eugen Szenkar,
verlegt bei Universal Edition

Mit dem Galathea-Stoff hat sich Braunfels von 1924 bis 1929 auseinandergesetzt. Die Ernsthaftigkeit und Herbheit der Partitur begründet Braunfels in einem Schreiben an Siegmund von Hausegger:[497] „Ich erinnere mich, daß die Zeit, da es entstand, die vielleicht qualvollste meines Lebens war. Ich war von Depressionen so niedergedrückt, daß ich oft verzagte. Aus dieser schmerzlichen Stimmung heraus entstand dann dieses Stück, und wie es da war, war auch die Trauer in mir verschwunden." Angeregt wurde er durch Raffaels Fresko in Rom[498], „von dem manche behaupten, es sei das einzige Fresko, das Raffael in seiner Blütezeit ganz eigenhändig gemalt habe. Jedenfalls ist es von einem unerhörten Zauber: Galathea schwebt auf einem von Delphinen gezogenen Muschelwagen über das Wasser. Kentauren umgeben sie, die wild durch die Wogen stampfen und auf ihrem Rücken Nymphen tragen. Während in dem übermütigen Spiel dieser Fabelwesen die Liebestollheit sich kaum zu verbergen weiß, scheint Galathea kühl lächelnd dahinzugleiten. Aber hinter dieser Kühle verbirgt sich eine begehrende Weichheit, die das Bild aus der Auffassung des Griechentums weit herausrückt und es mit einer zauberhaften Poesie verklärt."[499] Vergleichbar der Händelschen Vertonung geht es auch Braunfels um die musikalische Versinnlichung einer antikischen Liebes- und Naturpoesie, einer zeitgemäßen Spielart des hylischen Mythos aus der Sicht des Persönlichen. Bei Braunfels ist „der Zyklop kein Händelisch barock-humoristischer Unhold[500], sondern ein dumpfer Unglücklich-Verliebter, gefährlich und zugleich gemütvoll, der sich Acis gefangen hat wie einen Singvogel, ihn als Troubadour, als Mundstück seiner Verliebtheit am Baststrick mit sich führt; dem der Felsblock entsinkt,

wenn die Liebend-Beseligten über das Meer ziehen; der letzten Trost im Zypernwein findet … Aber wenn die äußere Verwandlung, die ‚Metamorphose' des Acis fehlt, so gibt es dafür eine innere Verwandlung: Galathea liebt nicht mit der leidlosen Liebe, mit der griechische Göttinnen geliebt haben, sie lernt durch Acis' Gesang erst den Schmerz kennen; ihre Urahninnen sind ein wenig die Melusinen und Undinen der frühromantischen Oper; die Nymphe, das Naturwesen wandelt sich, erhöht sich zur Geliebten."

Gemessen an der realen Spielzeit von anderthalb Stunden geschieht auf der Bühne eigentlich sehr wenig. Analog zur Strauss'schen *Ariadne* oder der bukolischen Tragödie *Daphne* ergibt sich auch hier der Zwang zur Musizieroper. Die bewusste Loslösung vom Wort bzw. vom dramatischen Impetus des Wortes erklärt sich aus der Abwendung vom Wagnerschen Musikdrama. „Das Eigentlichste der Oper wird immer in der Musik sich abspielen, und die Deutung dieser Musik kann in den seltensten Fällen das Wort, muss vielmehr in hohem Maße die Geste bringen. So ist denn auch diese Oper, deren Musik den Ausführenden rhythmisch einige Nüsse zu knacken aufgibt, ganz mimisch umzusetzen; nur durch die Verbindung von Musik und Tanz kann es gelingen, ganz den bukolischen Charakter des Werkchens sinnfällig zu machen", formuliert Braunfels selbst sein Kunstprogramm.[501] So wird die Fabel zum Anlass für Musik. Einstein empfindet sie als „antikischen Sommernachtstraum, Rausch, Trieb, Liebe in allen Formen und Gestalten."[502]

Ist es bei den *Vögeln* noch romantische Sehnsucht nach phantastischer Schau, welche die Rückwendung zur antiken Vorlage motiviert, verdichtet sich bei der *Galathea* die Nietzscheanische Erkenntnis des Südens als Inbegriff von „Sonnenfülle und Sonnenverklärung", von hellenistischer „Serenitas". In der nahezu

kammermusikalischen Begrenzung, der Herrschaft der singenden Stimme, der Akzentverschiebung ins rein Musikalische, wird *Galathea* zur „südlichsten", „heitersten", übersonntesten seiner Opern, zeigt sie „lächelnde Weisheit in der völligen Objektivität einer märchenhaften Schicksalsbetrachtung". Auch der Komponist erachtete die Partitur der Galathea „als weitaus die beste, die [er] geschrieben habe. Das meistens kammermusikalische Orchester [klinge] ganz fabelhaft."[503]

Turnus III

Mittwoch, den 25. Februar 1931

Erstaufführung

Galathea

Ein griechisches Märchen. Dichtung frei nach einem Marionettenspiel von Silvia Baltus

Musik von **Walter Braunfels**

Musikalische Leitung: **Dr. Fritz Stiedry** Inszenierung: **Otto Krauss**

Gesamtausstattung: **Emil Preetorius**

Galathea . . . . . Maria Ivogün	Erster kleiner Faun . Wilhelm Gombert
Erste Nymphe Elisabeth van der Haar	Zweiter kleiner Faun . Georg Vöge
Zweite Nymphe . . . Evelyn Reny	Dritter kleiner Faun . Gerhard Pechner
Dritte Nymphe . . . . Ruth Berglund	Erster Waldfaun . Wilhelm Guttmann
Acis, ein Schäfer . . . . . Paul Feher	Zweiter Waldfaun . . . . Franz Sauer
Polyphem, der Cyklop Ludwig Hofmann	

Gefolge der Waldfaune, Höhlenbewohner

Chöre: Hermann Lüddecke Choreographie: Lizzie Maudrik

Technische Leitung: Maschinendirektor Rudolf Klein

Hierauf:

Kassenöffnung **19** (7) Uhr Anfang **20** (8) Uhr

Ende gegen **22**¾ (10¾) Uhr

Galathea (op. 40), Theaterzettel, Berlin 25.02.1931

Die Kölner Uraufführung vom 26.01.1930 nötigt den gebildeten Zuhörer zu „grenzenloser Hochachtung"[504] vor dem „aristokratischen Wesen" dieser Musik.[505] Für Walter Abendroth ist sie „von einem kühl überlegenden und überlegenen ästhetischen Bewußtsein in eine unerhört virtuose Feder diktiert.[506]

Was nun die Kölner Aufführung als solche betraf, so klaffte eine effektive Divergenz zwischen den Intentionen des Autors und der bühnengerechten Realisation seiner Vorstellungen, wie einigen Berichten zu entnehmen ist. Wenn beispielsweise W. Abendroth berichtet, dass „die Inszenierung Max Hofmüllers diesem mehr epischen als dramatischen Sujet ein quellendes, üppiges Bühnenleben verlieh, das in der Bewegtheit der Bildvorstellung (Bilder und Kostüme stammten von Egon Wilden) höchste Triumphe feierte und in den großen choreographischen Szenen an die grandiose Orgiastik Rubens'scher Darstellungen gemahnte"[507], so wird einfach Widerspruch laut, bedenkt man die subtile Strukturierung, die sparsame Anwendung von bühnenwirksamen Effekten und bewusste Einschränkung der musikalischen Inspiration, die instrumentale Durchsichtigkeit und Zartheit der Partitur.

Braunfels' Intention spiegelte sich nicht nur in der musikimmanenten Ausdeutung (s. o.), sondern auch in seinem oben genannten Schreiben an Hertzka: „Ich stelle mir eine nicht sehr große und stilisierte Bühne vor und nicht allzuviel Volks drauf. Bei der Hofmüllerischen Regie war immer die Gefahr, dass die Hauptsachen durch die Nebensachen erdrückt würden." So gereichen die negativen Erfahrungen der Kölner Inszenierung der Berliner Aufführung zum Vorteil; auch finden Braunfels' Vorschläge weitgehende Berücksichtigung. Bereits Monate vor der Premiere diskutiert der dortige Regisseur Krauss mit dem Bühnenbildner Emil Preetorius die optimale szenische Gestaltung:[508] „Die kleinen Faune am Anfang als komische groteske Silhouetten auf

Felsenblöcken, über die sie dann auch groteske Sprünge machen könnten. Cyklop von unten ist gut. Einschlafend müßte er dann als Coloss gegen den Horizont wirken oder auf der Kante seines Felsenmassives sitzen (über dem Höhlenpodest). Nun das Meer. Als silberne Schleierfläche?! über die Galathe und Nymphen, von unten auftauchend, vorschweben könnten, gewissermaßen also eine glatte tischartige Fläche." Betreff des zweiten Bildes meint er: „Im Hintergrund den Höhlenzugang ziemlich eng und zwar gekrümmt (à la Eggental), oberer Teil des Ganzen mit Ausblick auf Horizont, so, dass der Cyklop die Herde quasi zwischen seinen Beinen durchlässt. Auf das Riesenfass legt Braunfels den größten Wert. Wir setzen es seitlich auf Felssockel, möglichst praktikabel, damit es von den Waldwesen bestiegen werden kann überhaupt seitlich das Geklüft plastisch, damit die Gruppierungen recht bizarr und unwirklich, wild herauskommen … Früchtekränze, übergroße Weintraubendolden und Riesenfrüchte als Symbol der Fruchtbarkeit. Was machen wir beim Abfluss des Weines? Ich habe eine Idee: rotschäumende Projektionen auf Schleiern vor dem Fass ausgespannt …"

Emil Preetorius trifft mit seinem Bühnenbild eine „unwirkliche klassische Landschaft[509], unendlich kulturvoll, kretische Gewänder der Nymphen, die gedämpfte Farbigkeit Poussins, die nicht Antike, sondern Sehnsucht nach der Antike ist; volle Übereinstimmung mit der Musik."

Hatte man in Köln als zweite Kurzoper des Abends Puccinis *Gianni Schichi* herausgebracht, ließ man in Berlin Braunfels' abgeklärte Musizieroper mit Mark Lothars Lärmstück *Lord Spleen* hart kontrastieren. Letzteres, auf „billigsten Erfolg"[510] zugeschnittenes Buffo-Stück, das „wie *Don Pasquale* beginnt und endet wie *Jonny*", musste dem Musikliebhaber wie ein Schlag ins Gesicht erscheinen. Paul Schwers dünkte Braunfels' Musik wie

„ein Labsal: … seine Musik ist ein dramatisches Auf- und Abwogen wechselnder kleinerer Episoden von z.T. eindringlicher melodischer und thematischer Kraft und farbiger Schönheit; alles jedoch gebunden durch maßvolle Affektgebung und durchsetzt mit zarten lyrischen Partien. Meisterlich die Kunst der Orchesterbehandlung, unvergleichlich das Wechselspiel von Licht und Schatten … Die Aufführung unter Fritz Stiedrys, von feinstem Fingerspitzengefühl erfüllter Leitung darf als vorbildlich bezeichnet werden … Alsdann Maria Ivogün in der Titelpartie!"[511]

Auch A. Einstein schwärmt: „Über die Galathea von Maria Ivogün ist nur in hymnischen Tönen zu sprechen möglich: Vollendung des Gesangs, Vollendung der Darstellung: ein göttliches und zugleich kindliches Wesen, die Grazie zur Körperlichkeit geworden."[512] So wird die ideale „Nachtigall" seiner *Vögel* auch zur idealen Meeresnymphe seiner *Galathea*. Dass Braunfels dieses Werk tatsächlich für die Ivogün geschrieben hatte, belegt ein Dokument späterer Jahre.[513]

Findet die Berliner Erstaufführung vom 25.02.1931 nur den Beifall der Experten, kann die Hannoversche Erstaufführung größere öffentliche Erfolge verbuchen, schreibt doch Braunfels an Heinsheimer:[514] „Diesmal kann ich nur Erfreuliches berichten. Die Aufführung der *Galathea* war ein entschiedener Erfolg; sie war rein künstlerisch auch die beste der bisherigen, wenn Hannover auch natürlich keine Ivogün hat. Auch der Umstand, daß eben gespielt wurde, was und wie ich es wollte, hat zu der Wirkung erheblich beigetragen." Dagegen enttäuscht die Erstaufführung in München. Braunfels erstattet in demselben Schreiben wie folgt Bericht: „Der Erfolg äußerlich war zwar sehr gut; aber es erwies sich die Verkoppelung mit dem ersten Abend des dortigen Musikfestes als nachteilig. Das Werk wurde bei der Einstudierung sehr als quantite negligeable Arie aufgefaßt, ging im Orchester

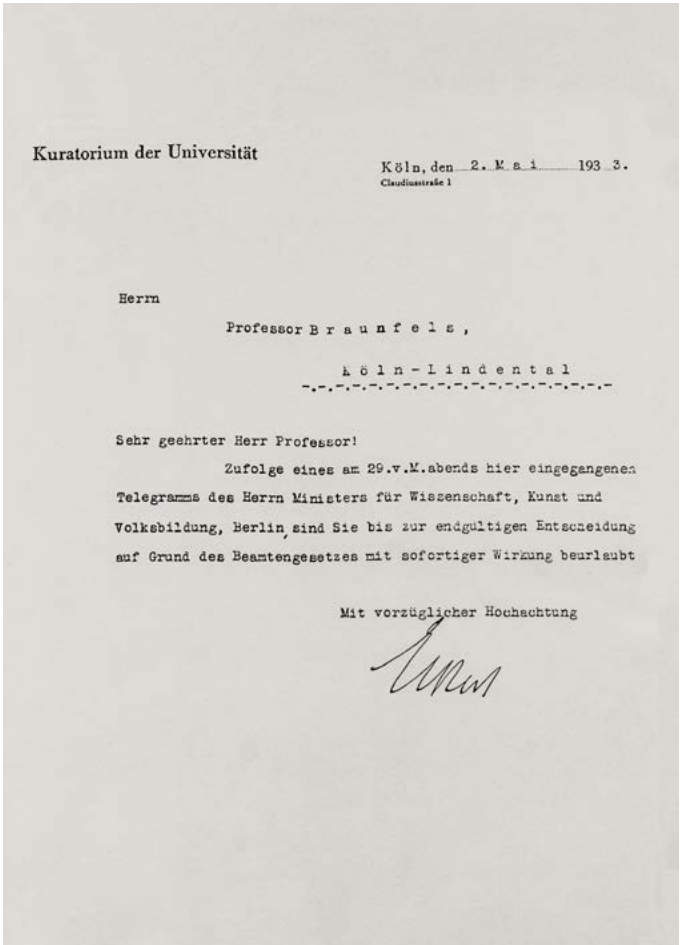
miserabel, und der Dirigent (Schmitz) hatte offenbar kein Verhältnis zu dem Stück, im Gegensatz zum Regisseur, der seine Sache ganz ausgezeichnet machte."

Dass sich unter dem kulturpolitischen Firmament bereits ein Gewitter zusammenbraut, lässt der letzte Briefpassus erkennen: „Hier im Rheinland geht das Musikleben – man möchte fast sagen – dank eines natürlichen Beharrungsvermögens noch in immerhin erstaunlicher Weise weiter, und doch fragt man sich bange und banger: wie lange?"

DIE ZEIT DER VERBANNUNG (1933–1945)

In einem plumpen Abgesang auf die „Unkultur" jüdischen Musiklebens erweist Hermann Unger[515] – wohl unfreiwillig – dem seiner Hochschulposition enthobenen Walter Braunfels die Ehre, ihn als „rasse- und wesensverwandten Nachfolger" des ehemaligen Konservatoriumsdirektors Ferdinand Hiller auszugeben. Der Halbjude Braunfels habe unmittelbar nach seiner Berufung zum Direktor der Kölner Musikhochschule „ein ganzes Heer jüdischer Lehrer eingestellt und sofort die ganze Macht innerhalb der Anstalt … an sich gerissen und, unterstützt von einem echt jüdischen Angeber- und Spitzelsystem, einen zähen Kampf gegen alle die geführt, deren Zugehörigkeit zur Bewegung Adolf Hitlers er ermittelt hatte …"

Aus diesen oder ähnlichen vorgeblichen „Verfehlungen" wird Braunfels 1933 die Öffentlichkeitsarbeit untersagt, werden seine Werke verboten und wird sein Name aus den Büchern der Fachliteratur gestrichen. Fühlt er sich auch zu einer Art geistigem Tode verurteilt[516], entwurzelt aller kulturaktiven und sozialen Funktionen, entrissen aller öffentlichen Lebensbezüge, Stimulations- und Stagnationsprozesse, so wirkt doch diese Ära der Isolation wie eine Befreiung des schöpferischen Menschen zu sich selbst. Fern dem alltäglichen Stress des Kölner Hochschullebens und dem Zwang repräsentativer Verpflichtungen enthoben, erlebt der Künstler Braunfels einen unerwarteten Aufschwung, findet er



Kuratorium der Universität

Köln, den 2. Mai 193 3.
Claudiusstraße 1

Herrn

Professor Braunfels,

Köln-Lindental

Sehr geehrter Herr Professor!

Zufolge eines am 29.v.M.abends hier eingegangenen Telegramms des Herrn Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Berlin, sind Sie bis zur endgültigen Entscheidung auf Grund des Beamtengesetzes mit sofortiger Wirkung beurlaubt

Mit vorzüglicher Hochachtung

Beurlaubungsschreiben „auf Grund des Beamtengesetzes", maschinenschriftlich, 02.05.1933

zu seinem eigentlichen, persönlichen Stil. Schon vor Jahren, als er, auf dem Gipfel des Erfolgs stehend, den Zenit seines äußeren Lebens erreicht hatte, schien er bereits eine derartige künstlerische Entfaltung – in tiefer Vorahnung – mit analogen Konstellationen zu verknüpfen, äußerte er doch in seinem biografischen Bericht von 1930:

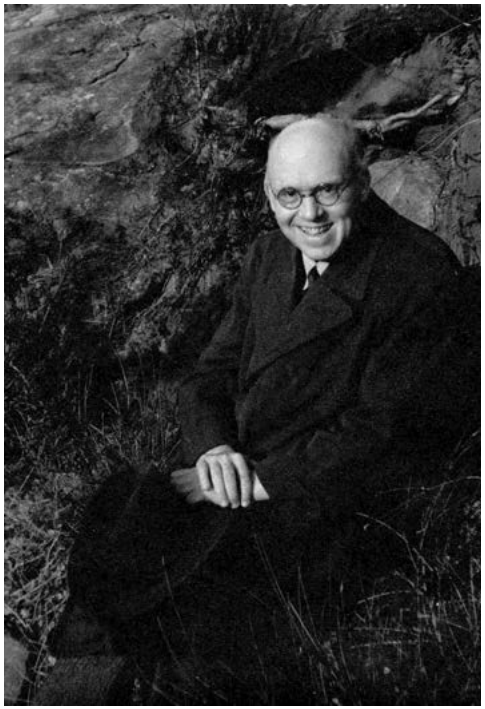
„Ob dieser Lebensabschnitt der letzte ist, das weiß nur Gott. Wenn ich wünschen darf, so wünsche ich mir den letzten wieder still und abseits."[517] In den nun folgenden Jahren totaler Abgeschiedenheit – zuerst in Bad Godesberg, ab 1937 nahe Überlingen am Bodensee – entstanden seine bedeutendsten und reifsten Werke: ein Kantatenzyklus für das Kirchenjahr, eine Kammermusik-Folge von drei Quartetten und einem Quintett und vor allem drei gewichtige Bühnenwerke: das 1948 in Köln uraufgeführte Mysterium *Verkündigung* nach Paul Claudel, eine Vertonung von Franz Grillparzers *Der Traum ein Leben*, die 1950 vom *Hessischen Rundfunk* urgesendet wurde[518], und zuletzt die[519] Jean d'Arc, Szenen aus dem Leben der *heiligen Johanna*, deren Text Braunfels selbst nach den Prozessakten geschrieben hat. Diese Spätwerke „zeugen von einer tiefen Verinnerlichung und geistigen Verdichtung seiner musikalischen Sprache."[520]

Walter Braunfels in Muzot, Fotografie, nach 1933

Gute Freunde sollen ihm geraten haben, Deutschland zu verlassen. Doch hießen ihn, seiner eigenen Aussage zufolge, zwei Gründe von einer Emigration Abstand nehmen:[521] „… einmal die Überzeugung, daß ich schon durch mein Da-Sein ein Stein war in dem Damm, der gegen den bösen Geist aufgerichtet werden musste, wenn er nicht alles überschwemmen sollte; dann aber auch, weil ich spürte, daß, wenn ich mein Land verließ, ich die wichtigste Wurzel meines Schaffens mit ausrisse. Ich wurde für meine Haltung reich belohnt, … verlebte Jahre glücklicher Sammlung. Der Schaffensquell sprang wieder hell …“ Bereits 1933 schreibt er seinem Gönner Werner Reinhart in Winterthur:[522] „So ist denn überhaupt mein Leben durch die Geschehnisse in vielem bereichert und mir ist, als hätte ich jetzt erst meine Hauptsachen zu schreiben.“ Dennoch vermögen ihn weder dieser innere Reichtum, noch sein unerschütterliches Gottvertrauen vor Verbitterung zu schützen; so weigert er sich beispielsweise, einer Konzerteinladung Gottfried Grotes zu entsprechen,[523] begründend: „Ich kann mir nicht vorstellen, wieder in Deutschland in einem Konzert zu sitzen, bevor nicht das Unrecht, das die deutschen Musiker mir getan, indem sie auf Grund meiner Aussetzung mich einfach als Komponisten boykottieren, in besonderer Weise wieder gut gemacht ist.“ Im Grunde jedoch sind es nicht[524] „die Mitmenschen, oder richtiger gesagt: die musikalische Umwelt, mit der [er sich] schwer abfinden kann“, sondern das Entbehren-Müssen der öffentlichen Resonanz, die „Zone des Schweigens“, die man um ihn errichtet hat, was durch eine These Pfitzners zu erhärten wäre:[525] „Was das Erklingenhören von Kompositionen für einen aufstrebenden Tonschöpfer bedeutet, das kann nur eigentlich der ermessen, der selber einer ist oder war … Ich rede nicht von eingebildeten Stümpern, bei denen es in jeder Beziehung egal ist, ob sie ihr Zeug hören oder nicht, sondern nur von werdenden, wirklichen Schöpfern. Für diese ist nämlich dieses

erste Hören nicht nur eine Wohltat, nicht nur eine Wonne, sondern bedeutet vor allem auch ein Lernen, ein Studium, einen Fortschritt, wie er durch kein anderes Lehrmittel zu erzielen ist.“

Schon nach wenigen Monaten muss Braunfels seine einseitige Haltung korrigieren. Auf die Dauer kann er es sich nicht versagen, „wenn auch passiv, wieder mehr am Musikleben teilzunehmen. Ein Radio erlaubt mir, mein dringendstes Musikbedürfnis aus dem Ausland zu decken. Auch [ein] Grammophon muß helfen“, schreibt er an Werner Reinhart.[526] Was jedoch die innerdeutsche Produktion betrifft, so urteilt er:[527] „Es ist oft schwer erträglich, wie breit sich unter der Maske nationaler Gesinnung mittelmäßige Künstler machen … Der Tiefstand unserer Rundfunkprogramme ist kaum zu überbieten.“ Im Frühjahr 1936 leidet er zunehmend unter der menschlichen und künstlerischen Isolation, so dass er seinem Tagebuch folgende Notizen anvertraut:[528] „… dabei ist mir oft so zu Mute, daß ich achtgeben muß, daß auf's Papier keine Tränen fallen.“ Oder an anderer Stelle: „Fände ich die Ruhe zu schaffen, wäre alles leicht erträglich. Aber so wie ich jetzt mich fühle, ist jedes produktive Schaffen ausgeschlossen, – Es ist schon eine schwere Form von Ächtung, die mich getroffen!“ Und zuletzt: „… es ist mir, als hingen um mich lauter musikalische Welten, und es bedürfte nur eines Zugriffes, um Herrlichkeiten zu packen und zu realisieren – und doch!“ Diese Niedergeschlagenheit erstaunt angesichts der Tatsache, dass Braunfels kurz zuvor die beiden neuen Bühnenwerke *Der Traum ein Leben* und *Verkündigung* in Partitur gesetzt hat[529], „das Ganze bereits überschattet wird von dem mehr und mehr Gestalt gewinnenden *Johanna*-Plan“[530] und wenige Wochen später die Reinschrift der Orchester-Suite fertiggestellt ist.[531] Nach einer schweren Gallenerkrankung im Februar 1937 verabredet er sich, so als wolle er allen psychischen Bedrängnissen entfliehen, mit



Walter Braunfels in Florenz,
Fotografie, 1937

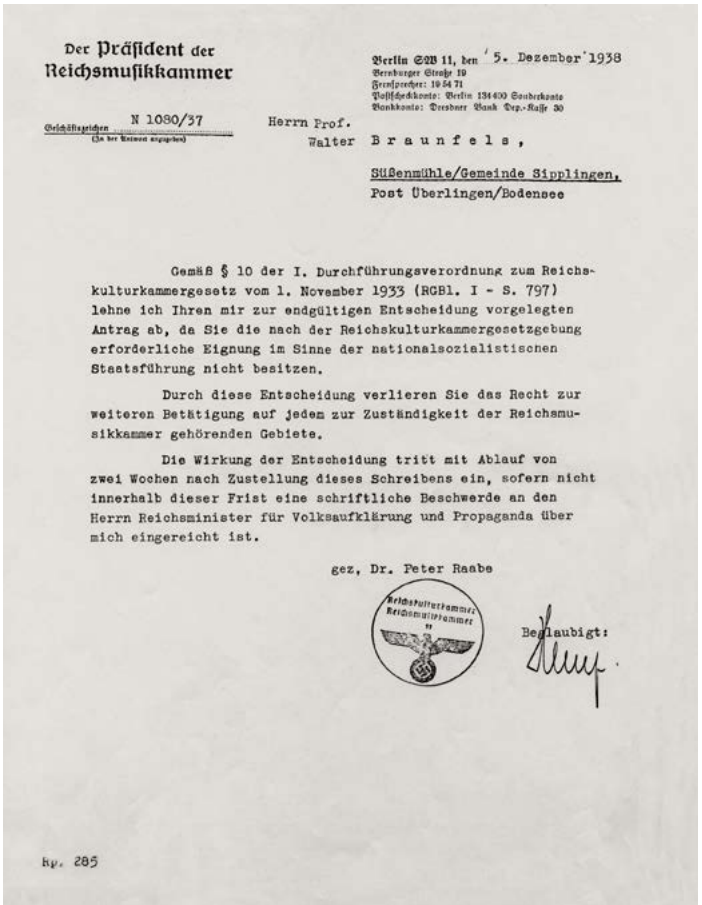
Bruno Walter in Holland, fährt von da weiter nach England und reist dann in Begleitung seines zweitjüngsten Sohnes Michael nach Italien.[532]

In Florenz korrigiert er letzte Seiten der *Traum*-Partitur („sie war eine Mordsarbeit“[533]), unterbricht auf seiner Rückfahrt in Tittmoning und folgt dann einer Einladung Schuchters zu den Salzburger Festspielen. Erst im Spätherbst hält er Einzug in seine nunmehr neue Heimat bei Überlingen. Von dort schreibt er an Gilbert Schuchter:

„Mein Leben ist sehr ausgefüllt, und vorläufig kommt das Geistige vor dem Praktischen noch zu kurz; aber in dieser herrlichen Landschaft zu werkeln, ist so anregend, daß es gewiß Frucht tragen wird. Wir sind sehr glücklich hier, allerdings völlig aus der Welt …“[534]

Das Haus in Süßenmühle bei Überlingen,
Fotografie, 1937

Den ersten Frühling am Bodensee mit seiner blühenden Flora empfindet er als „eine Pracht, so recht eine Erholung für betrübte Seelen.“[535] Im Mai kündet er von „einigen neuen ‚unhörbaren‘ Werken“[536], – eine Formulierung, die an Emil Noldes „ungemalte Bilder“ erinnern lässt. Ein weiterer Aufenthalt in Florenz vermag seine versiegende Schaffenskraft kaum zu beleben.[537] Erst im Hochsommer scheint er „die Tiefkurve überwunden zu haben, und [er] habe in letzter Zeit einige Dinge gemacht, die [ihn] freuen; besonders ist es die *Passionskantate*, die nun weit vorgeschritten ist; aber auch vom *Auferstehungsspiel* sind neue Dinge da“, kann er Schuchter berichten.[538] Kaum dass er den ersten Teil der *Passionskantate* abgeschlossen hat, beginnt er bereits mit der Komposition der *Osterkantate*.[539] Doch schon wenig später klagt er, wie schwer es sei, „zu schaffen, wenn die ganze Welt mit Verzweif-



Der Präsident der
Reichsmusikkammer

Berlin SW 11, den 5. Dezember 1938
Bernburger Straße 19
Fernsprecher: 19 54 71
Postscheckkonto: Berlin 134400 Sonderkonto
Bankkonto: Dresdner Bank Dep.-Kasse 30

Geschäftszeichen (In der Antwort angeben) N 1080/37

Herrn Prof.
Walter Braunfels,
Süßenmühle/Gemeinde Sipplingen,
Post Überlingen/Bodensee

Gemäß § 10 der I. Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1. November 1933 (RGBl. I - S. 797) lehne ich Ihren mir zur endgültigen Entscheidung vorgelegten Antrag ab, da Sie die nach der Reichskulturkammergesetzgebung erforderliche Eignung im Sinne der nationalsozialistischen Staatsführung nicht besitzen.

Durch diese Entscheidung verlieren Sie das Recht zur weiteren Betätigung auf jedem zur Zuständigkeit der Reichsmusikkammer gehörenden Gebiete.

Die Wirkung der Entscheidung tritt mit Ablauf von zwei Wochen nach Zustellung dieses Schreibens ein, sofern nicht innerhalb dieser Frist eine schriftliche Beschwerde an den Herrn Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda über mich eingereicht ist.

gez. Dr. Peter Raabe

Reichskulturkammer Reichsmusikkammer

Beglaubigt:

Hp. 285

Endgültiges Aufführungsverbot, Schreiben der Reichsmusikkammer vom 05.12.1938

lung geladen sei.“[540] „Nur zu oft werfe ich wie ‚Palestrina‘ die Feder weg[541] und sage mir, dass alles zwecklos ist. Mein persönliches Schicksal ist dabei ganz nebensächlich geworden, aber ich habe das Gefühl, als wälze sich ein furchtbarer Geröll- und Schlamm-Strom über die Menschheit und verändere sich das Bild ihrer Landschaft so furchtbar, dass ich allmählich nichts mehr erkenne und in die einsame tote Nacht rufe. Oder ist es nur das, dass zuviel Leid über die Menschen kommt – sie ahnen wohl kaum, wie viel, und dass es mir alle Sinne lähmt?“ Erst ein Besuch der Zürcher *Mathis*-Aufführung vermag seine schöpferische Apathie zu durchbrechen. Sie bestätigt ihn in seinem, schon zwei Jahre zuvor gefassten Vorhaben, die *Johanna* auch textlich selbst zu gestalten.[542] Er stürzt sich begeistert in die Arbeit; das „Vorspiel“ fließt ihm aus der Feder.[543] Sein Schaffenselan wird kurzfristig gedämpft durch eine amtliche Mitteilung des Präsidenten der Reichsmusikkammer, welche ihm „das Recht zur weiteren Betätigung auf jedem zur Zuständigkeit der Reichsmusikkammer gehörenden Gebiete“ aberkennt.[544]

Walter Braunfels mit Berta (sitzend) den zwei Söhnen Michael und Stephan, und den Töchtern Marianne und Irene, sowie drei Enkeln in Süßenmühle, Fotografie, um 1940

Natürlich erfolgt die damit verbundene Ausschließung aus der deutschen Musikerschaft ohne jede Begründung. Braunfels ist empfindlich verletzt, mag er sich auch „unlogisch und sentimental“ schimpfen.[545] „Schließlich war meine Reaktion aber grade so wie 1933: ich empfand die Verpflichtung stärker, besondere neue Dinge zu schaffen. Aber ich bin älter geworden, und Kümmernisse und Sorgen um das Allgemeine nehmen ein groß Teil aller Kraft. So baumle ich denn immer einsamer im Weltall; gut, daß es wenigstens Tage gibt, wo ich blinzelnd gewahre, daß ich doch an den Himmel angebunden bin. Aber dann gibt es wieder solche, an denen kaum ein Lichtlein durch das tiefe Düster dringt …“ So entflieht er dem deutschen Winter in Natur und Politik, klemmt seine *Johanna* unter den Arm und beginnt ihren ersten Akt, inspiriert von der toskanischen Landschaft und der verschwenderischen Kultur seines geliebten Florenz.

Am 01.04.1939 wird sein Sohn Michael zum Arbeitsdienst verpflichtet. Hinzu kommt das „dauernde Abgetrenntsein von jeder geistigen Resonanz“, sodass seine Depressionen öfter auftreten. Ein erneuter Aufenthalt in Florenz mit Ausflügen nach Mailand zur Leonardo-Ausstellung und nach Genf zur Prado-Ausstellung, der Besuch Schnackenburgs und seines Schwiegersohns Günther Dichgans und die Anwesenheit der Kinder außer Michael helfen ihm, diese Krise zu meistern, sodass er Schuchter erfreut berichten kann, „mitten in der Arbeit“ zu sein:[546] „*Johanna* wächst und macht sich Freunde; ich jedenfalls bin ganz erfüllt davon und habe prometheische Weltenschöpfergefühle; Du würdest mich in einem verändert finden: ich höre kein Radio mehr, blicke kaum in die Zeitung und spreche nicht mehr über Politik, – wächst er schon, der Heiligenschein?“ Nach Ausbruch des Krieges schreibt er voller Zuversicht in den „gütigen Ratschluß“ Gottes an seinen nunmehr engsten Vertrauten Schnackenburg: „Um meine Söhne

Michael Braunfels in Uniform,
Fotografie, nach 1939

bange ich wenig; ich vertraue so völlig auf den Schutz, in dem sie stehen …; aber der Jammer, der nun über das ganze Volk kommt, liegt alphaft auf mir, und es ist schwer, noch zu schlafen.“[547]

In diesem ersten Kriegswinter kommt er über den I. Akt der *Johanna* nicht hinaus.[548] Denn „dieses Schreiben für eine verschlossene Welt, dies Rufen in einen Raum, der nicht antwortet, erfordert eine große Kraft, Glauben und Hingabe.“[549] Daneben trüben „die Zeitgeschehnisse das schwache Rinnsal [seines] Schaffens; nur langsam windet sich der II. Aufzug weiter.“[550] Einzig die regelmäßigen Hauskonzerte im Haas’schen Elternhaus, die vor Überlinger Freunden gegeben werden,[551] bilden einen bescheidenen Abglanz früherer pianistischer Aktivitäten. Von April bis Juli 1941 weilt er allein in Anif bei Salzburg. Da gelingt ihm die zentrale Szene der *Johanna*[552]*;* wenige Wochen später hat er die „Krönungsszene“ in Partitur gesetzt und die „Gefängnisszene“ in An-

Wolfgang, Stephan und Michael Braunfels, Fotografie, frühe 30er-Jahre

griff genommen[553], letztere bald abgeschlossen. „Auch beschäftigt ihn die „abermalige Neufassung der *Weihnachtskantate*." Dabei „ist wieder so viel Furchtbares geschehen, daß es schwer ist, nicht einfach auf die Gasse zu gehen und diese Schmach und Schuld zum Himmel zu schreien …"[554] Während die *Johanna* unfreiwilligen „Winterschlaf" hält, schreiten die *Variationen für zwei Klaviere* zügig voran.[555] Daneben überarbeitet er eine dreiteilige *Orgeltoccata* (op. 43), die fast 10 Jahre in der Schublade gelegen hat, schreibt an den *Romantischen Gesängen* (op. 58) und an einem Zyklus *Tanzlieder* (op. 65)[556], so als fliehe er seinen eigentlichen, ihn selbst verwirklichenden Auftrag, die Vollendung

seines Bühnenwerks, der *Heiligen Johanna*. Dabei „lauert" sie schon „im Hintergrund."[557] Bereits im Herbst gelingt es ihm, den verloren gegangenen Faden wieder aufzugreifen. Es folgen „Lager- und Turmszene"; auch die „Orleans- und Gefängnis-Szene" erfahren eine grundlegende Überarbeitung, so dass er am 22. Oktober 1942 Schuchter mitteilen kann, die *Johanna* in der Komposition, wenn auch im „Rohbau" abgeschlossen zu haben.[558] Von daher vermag er, „diese letzten zehn Jahre – trotz Tränen – als die gesegnetsten [seines] Lebens" zu betrachten.[559]

Die ersten Wochen des kommenden Kriegsjahres gelten der Fertigstellung der Partitur.[560] Im Frühjahr und Sommer quält ihn eine gähnende Unproduktivität. „Die Wellen der Zeit beginnen nun ja allmählich auch mich persönlich zu umbranden, und ich vermag zur Zeit fast nichts anderes, wie Diokletian meinen Kohl zu bauen", klagt er seinem Überlinger Freund Leopold Ziegler.[561] Zwar beendet er zu Himmelfahrt die *Passionskantate*, op. 54[562], ist aber noch im Dezember mit Korrekturen und Verbesserungen beschäftigt.[563] Fast als suche er nach einer Entschuldigung, erklärt er gegenüber Schnackenburg:[564] „Es wär' aber allzuschwer, sich zum Schaffen zu konzentrieren … [Denn] die Gedanken über die metaphysische Schicksalsstunde, in die wir hineingestellt sind, lassen mich nicht los." Erst zu Beginn des Jahres 1944 nimmt er die Arbeit an der *Osterkantate,* op. 56, wieder auf. Er ist „sehr erfüllt davon."[565] Ihre Fortführung und Instrumentation machen nur langsame Fortschritte; daneben überarbeitet er den Schluss der „Lager-Szene" aus der *Johanna*, die er nun mit der Arie La Tremouilles abschließen lässt. Dieses umfangreiche Opus wird ihn bis zu seinem Tode beschäftigen. Wohl zum Zwecke stimulierender Kontrastwirkung vertont er außerdem eine zentrale Szene des Shakespeare'schen Dramas *Cäsar und Kleopatra*, und zwar den „Tod der Kleopatra", dieser verklärten Hure"[566], in Form einer Konzertszene für dramatischen Sopran. „Eine umfangrei-

Michael, Wolfgang, Stephan Braunfels,
Fotografie, Ende 30er-Jahre

che Sache, die mir, glaub' ich, besonders gut gelungen ist, in die ich jedenfalls zur Zeit die Verliebtheit einer jungen Mutter zu ihrem Kinde habe."[567] Neue Pläne und Skizzen laufen weiter, auch reift der Entwurf zu einem Streichquartett. Inzwischen jedoch nimmt der Krieg so bedrohliche Ausmaße an, dass kaum noch an Komponieren zu denken ist. Für Braunfels ist dieser äußere Verfall das Insignum für totale geistige Dekadenz.[568] So bewegt ihn „neben den persönlichen Sorgen das allgemeine Leid und die Trauer über die Auslöschung der deutschen Kultur."[569] Musikalisch gelingen ihm in diesem vielleicht schrecklichsten Kriegsjahr ein weiteres Quartett (op. 61) und der erste Satz eines Quintetts (op. 63).[570]

1945 jedoch fühlt er sich innerlich wie ausgehöhlt: „Meine Arbeitskraft ist ziemlich erloschen", das Quintett macht so gut wie keine Fortschritte.[571] Seit April bricht dann auch die Verbindung zu seinen Söhnen im Feld ab. Während Wolfgang und Michael lebend heimkehren, bleibt der jüngste Sohn Stephan für immer verschollen im Osten.

JAHRE DES WIEDERAUFBAUS
(1945–1954)

Nach dem Zusammenbruch des Dritten Reichs bittet ihn Adenauer um den Wiederaufbau der Kölner Musikhochschule[572]; am 12. Oktober 1945 erfolgt seine offizielle Wiedereinsetzung als Hochschuldirektor. „Mit großem Widerstreben folgte ich diesmal dem Ruf, denn er bedeutete Trennung von meiner inzwischen leidend gewordenen Frau und Übernahme einer Aufgabe, die in der fast völlig zerstörten Stadt beinahe unlösbar schien."[573]

Mag sich auch die Stadt Köln Braunfels gegenüber „in hohem Maße erkenntlich gezeigt" und mit der Aufführung seiner Oper *Verkündigung* im Jahre 1948, „wenn auch vergeblich, bemüht haben, das Eis zu schmelzen, das sich über [sein] Schaffen gelegt" hatte[574], so blieb er dennoch ein Einsamer, und „nur wenige hörten auf diese leiser und innerlicher gewordene Stimme, die nicht beanspruchte, ‚avantgardistisch' zu sein."[575] Dem Werk der von ihm besonders verehrten Meister Pfitzner und Kaminski ist es nicht viel anders ergangen. Einige Fachleute überschätzen zu Unrecht sein Ringen nach Modernität[576], andere wiederum klassifizieren ihn „als Spätromantiker, ohne sein Werk eigentlich zu kennen"[577], ohne zu ahnen, „daß seine Modernität einmal darin bestehen kann, der Musik vielleicht als Erster einen neuen geistigen Standort gegeben zu haben."[578] Diese Nachkriegsjahre gestalteten sich somit zu den „düstersten in seinem eigenen Schaffen. Zwar war ihm mit dem Wiederaufbau der Kölner Musikhoch-

STÄDTISCHE BÜHNEN KÖLN

Am Sonntag, dem 4. April 1948

Uraufführung:

Verkündigung

Ein Mysterium in 4 Aufzügen und einem Vorspiel von Walter Braunfels
Dichtung von Paul Claudel — Deutsch von Jakob Hegner
Musikalische Leitung: Hellmut Schnackenburg a. G.
Inszenierung: Dr. Alexander Schum a. G.
Bühnenarchitektur und Kostüme: T. C. Pilartz · Chöre: Peter Hammers

PERSONEN:

Andreas Gradherz	Gerhard Gröschel
Die Mutter	Irmgard Gerz
Violaine, Mara (beider Töchter)	Trude Eipperle, Walburga Wegner
Jakobäus	Felix Knäpper
Peter von Ulm	Wilhelm Otto
Der Gehilfe Peters	Karl Schiebener
Stimme eines Engels	Elisabeth Urbaniak
Der Schulze von Rothenstein	Heinz Froitzheim
Erster Arbeiter	Anton Germann
Zweiter Arbeiter	Heinrich Engels
Dritter Arbeiter	Ferdinand Burgwinkel
Erstes Weib	Käthe Wendführ
Zweites Weib	Hildegard Sinzig

Beginn: 18 Uhr — Ende: gegen 21.30 Uhr

(Beschränkter Kartenverkauf)

Kartenvorverkauf: Opernhaus, Neumarktkasse, Rhein-Ruhr-Reisebüro, Köln-Deutz, Constantinstr., und Werbeamt der Stadt Köln (Ufa-Haus) zwischen 10 und 13 Uhr (außer Sonntags). Abendkasse eine Stunde vor Beginn der Aufführung an der Universität (Kammerspiele und Studio)

Verkündigung (op. 50), Uraufführung unter Hellmut Schnackenburg, Theaterzettel, Köln, 04.04.1948

schule erneut eine große Aufgabe gestellt. An äußeren Ehren und Anerkennung hat es dem Alternden nicht gefehlt. Aber sein Werk wurde nicht mehr verstanden.[579] Eine jüngere Generation und eine neue internationale Musik, die lange zusammen mit ihm verboten gewesen war, drängten in den Vordergrund und lenkten die Aufmerksamkeit auf sich.

Joseph Kardinal Frings, Unbekannter (Ernst Schwering?), Walter Braunfels, Fotografie, kurz nach 1945

Der Zustand der Stadt Köln, die 1945 „verwüstet ist wie keine größere sonst auf dem Kontinent", wirkt alles andere als aufmunternd auf den zurückkehrenden Braunfels, der von seinem ältesten Sohn Wolfgang begleitet wird. Allein „der dringende Appell Adenauers, gerade jetzt meine Mitwirkung ihm nicht zu versagen, haben mich bestimmt, meine Kraft einer Aufgabe zur Verfügung zu stellen, die Du Dir gar nicht schwer genug vorstellen kannst", schreibt er an Schuchter[580], ihm die Situation des Kölner Musiklebens wie folgt schildernd: „Wir arbeiten hier nicht nur in Ruinen, wir arbeiten auch unter in allem so erschwerenden Umständen, daß z. B. eine *Fidelio*-Aufführung davon abhängt, ob und wann es gelingt, die nötigen Stiefel zu beschaffen. Doch damit greife ich schon vor, denn ich muß Dir ja erst erzählen, was ich hier alles auf meinen Buckel genommen habe: Ich habe nicht nur die Aufgabe, die Musikhochschule, von der nichts mehr steht, deren Instrumente und Bibliothek zerstört sind, bald möglichst wieder zu eröffnen; ich bin de facto auch Intendant des gesamten Musiklebens. Das Theater spielt in der großen Aula der Universität. Bisher war das Repertoire durch ein System von Aushilfen bestimmt. Nun soll es und auch das Ensemble allmählich wieder solider unterbaut werden. Als erste Opern-Aufführung unter meinem Regime werden *Zauberflöte* und dann der *Fidelio* folgen …" Schon Anfang November plant er einen Klavierabend zugunsten der Wiederherstellung des Domes. Kompositorisch hat er das Quintett, Op. 63, und die *Variationen für zwei Klaviere, Op.46,* beendet. Anfang 1946 schreibt er an dem *Konzertstück für Klavier und Orchester, Op. 64*, auch beginnt er das *e-moll-Streichquartett, Op. 67.*[581]

Weilte er die Wintermonate über vorwiegend in Überlingen, kehrt er am 1. März 1946 nach Köln zurück. „In dieser Wüste Aufbauoptimismus heucheln!", klagt er gegenüber Schuchter, „wieviel lieber säße ich in Salzburg und leitete dort eine kleine Klavier-Meisterklasse!" „Oft reibe ich mir die Augen und denke, es ist ein böser Traum, aber es ist die Realität des Lebens hier in dieser Stadt, die zerstört ist wie keine, wo die Menschen bleich und durchscheinend auf den Straßen sich drängen, kaum mehr Kraft haben zu arbeiten, denn die Hungerei ist schon groß, wo

unsagbare moralische Verkommenheit der einen sich mit größtem Opferwillen anderer paart, und wo doch schließlich, das spürt man deutlich, mit den Jahren wieder ein geordnetes Leben erwachsen wird." Mag die Arbeitsbelastung auch sehr groß sein, so birgt sie doch viele Anregungen; auch „ist es beglückend, so manchem helfen zu können."[582]

Der NWDR sendet etliche seiner Mozart- und Beethoven-Interpretationen. Am 09.07.1946 spielt er einige Beethoven-Stücke in direkter Sendung, ein Rundfunkkonzert mit eigenen Werken ist geplant.[583] Dieser Aktionsreichtum lässt ihn rätseln, ob es heute nicht „doch viel mehr Sinn hat zu wirken als vor 20 Jahren. Man muss sich nur eben damit abfinden, dass etwas Neues im Entstehen ist, wir wissen nur noch nicht recht was. Ich glaube, es gibt wirklich nur noch die zwei Möglichkeiten: Kommunismus oder Christentum."[584]

Zu Jahresbeginn 1947 verhandelt er wegen der Uraufführung der *Verkündigung* in München. Einem Briefbericht Braunfels' zufolge[585] ist der dortige „Generalintendant von dem Stück so eingenommen, daß er es unbedingt in die Hand des eben für München verpflichteten neuen großen Mannes, Solti, legen will." Georg Solti jedoch lehnt ab, argumentierend, dass ihm diese Oper „zu deutsch" sei.[586] Sind auch diese Verhandlungen zum Scheitern verurteilt, so haben doch jene betreffs der *Romantischen Gesänge*, Op. 58 (Uraufführung am 12.03.1947 in Bremen), des *Quintetts, Op. 63* (Uraufführung am 30.04.1947 in München), der *Japanischen Gesänge, op. 62* (Uraufführung am 20(?).04.1947 in Frankfurt), der *Gottminnenden Seele,* Op. 53 (Uraufführung am 14.09.1947 in Bonn), des *Streichquartetts* in F-Dur, Op. 61 (Uraufführung 1947 in München) und der *Adventskantate, Op. 45* (Uraufführung am 19.11.1947 in Aachen) Erfolg gezeitigt. Was seinen Kölner Auftrag angeht, so ist es für ihn entschieden, dass er sobald wie möglich geht: „Ich bin fest am Werk, um von Köln loszukommen; es ist das eine Personenfrage: wer soll das Schiff steuern?"[587] Schon im Sommer soll sich dieses Problem lösen: Hans Mersmann übernimmt das Direktorat, während dem beinahe 65-Jährigen in der Funktion des Hochschulpräsidenten genügend Zeit zur eigenen Arbeit bleiben wird. Erleichtert teilt er Schuchter mit:[588] „Dank Mersmann, der eine sehr gute Acquisition ist, kann ich einen Monat lang jetzt arbeiten. Das [dritte] Quartett wurde grade fertig."

Diese Befreiung vom Hochschulstress öffnet zugleich den Blick für sein Verhältnis zur Welt und umgekehrt; es fällt ihm wie Schuppen von den Augen, wie „wenig" er doch eigentlich „verstanden" worden sei.[589] Dem Schüler bekennt er:[590] „Grade in letzter Zeit, da Erschöpfung erst mir recht bewußt machte, wie enttäuscht ich bin, und dass mein Wort im Grunde ungehört zu Boden gefallen ist, ist es mir ein tiefer Trost, daß Du zu den Meinen zählst." Auch die Kölner Uraufführung der *Verkündigung* gibt wenig Auftrieb, mögen auch die folgenden Kölner Domfestwochen, bei denen *Te Deum* und *Verkündigung* auf dem Programm stehen, den trügerischen Eindruck vermitteln, „als gäbe es noch ein christliches Europa."[591] Einziges kompositorisches Jahresprodukt bildet die *Sinfonia brevis, op. 69*; auch die folgenden Jahre zeigen ihn äußerst produktionsarm. „Dabei versinkt der Komponist in mir immer mehr, nur der Pianist ist lebendig."[592]

1949 folgen die Uraufführungen der *Sinfonia brevis* in Köln (am 04.04.1949) und des *Orchesterstücks, heute Sinfonia concertante,* op. 68 in Hamburg, 1950 der *Weihnachtskantate, op. 52,* in Aachen (am 11.01.1950).

Im gleichen Jahr sendet der Hessische Rundfunk die Oper *Traum ein* Leben als Uraufnahme; am 31.07.1950 tritt Braunfels in den Ruhestand.

Walter und Berta Braunfels am Bodensee,
Fotografie, um 1952

Die „Abschiedswehen [sind] aber gar nicht so schmerzhaft“, wie es vielleicht erscheinen könnte; „denn ich bin selig, nun endlich wieder mit Berti zusammenleben zu können“, schreibt er an Schuchter am 03.07. und am 15.10., als sich seine Vorfreude bereits verifiziert hat: „Ich komme mir vor wie einer, der nach langer Haft wieder heimkehrt. Mit dem Arbeiten geht’s vorerst noch tröpfelweis; auch meine Finger beginne ich wieder zu dressieren.“ Zu Weihnachten hat er bereits ein neues Stück für Klavier und Orchester (wohl die *Hebriden-Tänze,* op. 70) in Angriff genommen[593]; pianistisch brilliert er zu Jahresbeginn mit sechs Konzerten im Rheinland und sieben in Rom – „in drei Abenden sämtliche Beethoven-Violinsonaten, einen gemischten Abend, einen reinen Klavierabend, ein Hauskonzert bei Curtius und eine Aufnahme.“[594]

Je bewusster sich sein äußeres Leben als Folie des inneren gestaltet, umso mehr erfüllt ihn „eine große innere Heiterkeit“, die ihm „stark genug“ erscheint, um „die Enttäuschungen, die [er] immer wieder erleben muss, meist rasch zu überwinden.“[595]

Dennoch erweist sich sein Verhältnis zur Welt als nicht unbegrenzt belastbar; so alternieren – insbesondere während seines, von öffentlichen Ehrbeweisen überschütteten 70. Lebensjahres – Perioden zunehmender Abgeklärtheit mit – wenn auch immer seltener werdenden – Phasen depressiver Verstörtheit: „Meine Angst vor der Welt wird immer größer“, äußert er 1952.[596] In diesem Jahr beginnt er mit der Vertonung des Goethe’schen *Zauberlehrling*, Op. 71, schreibt ein neues Finale für das dritte *Streichquartett*[597] und begibt sich an die völlige Umarbeitung der *Koloraturgesänge,* Op. 65.[598]

Anlässlich der Geburtstagsfeierlichkeiten veranstaltet die Kölner Musikhochschule einen „Braunfels“-Abend, auf dem nach Meinung des Jubilars „viel gelogen wird.“[599]

Am 19.12.1952 feiert ihn die Stadt Köln mit einem Kammermusikabend im kleinen Theater. „Den äußeren Höhepunkt“ jedoch bildet das Festkonzert des NWDR am Nachtag seines Geburtstages[600] mit der Aufführung der *Berlioz-Variationen* und des *Te Deums*.

Günter Wand „dirigierte mit einer Angespanntheit, mit einer im gewissen Sinn kühlen Intensität, die etwas Ungewöhnliches hatte. Für mich [den Komponisten] war es das Besondere, innerhalb weniger Tage … charakteristische Stücke aus den verschiedensten Perioden meines Lebens zu hören, in denen, so absolut sie auch zu nehmen sind, sich immer wieder ein anderer Abschnitt meines Lebens spiegelte. Es war mir wie eine musikalische Autobiographie“, die ergänzt wurde durch weitere Gedenksendungen des NWDR, des RIAS Berlin, von Radio Frankfurt, des Schweizerischen Rundfunks und anderer sowie durch Meldungen der Presse.[601] „Alles in allem also ein sehr ehrenvolles Begräbnis“, wie Braunfels lakonisch kommentiert. „Ach, warum kann man sich nicht tot stellen und dann eine Zeit lang beobachten, wo die Welt einen hintut. Ob in den Abfallkübel?“[602]

Unter den vielen Gratulationsschreiben gab es auch persönliche Zeilen von Bundeskanzler Konrad Adenauer, von Leopold Ziegler, Walter Georgii, Friedrich Georg Jünger und seinem Schwager Dietrich von Hildebrand, von Franz Anton Wolpert, Freiherr von Waltershausen, Paul Strüver, Wilhelm Laer, Günter Wand und Hellmut Schnackenburg, von Edwin Fischer und seinem ersten „Hoffegut“, dem Tenor Carl Erb[603].

Im Vorjahr seines Todes (1953) arbeitet er wie besessen an der Fertigstellung des Alsfelder Passionsspiels *Von der Auferstehung des Herrn, op. 72*, so als fühle er, dass dieses sein letztes Werk sein werde. „Die Tage vergehen wie im Fluge, und ich werde wohl nie in den ‚Ruhestand‘ kommen. Dennoch rücke ich der ‚Welt‘ immer ferner und gebe es immer mehr auf, für mich zu kämpfen.“[604]

Links: Walter Braunfels am Klavier, Fotografie, um 1950
Rechts: Walter Braunfels und Hermann Abendroth im Gespräch, Fotografie, um 1950

Mit diesem „Verzicht auf Welt“ lösen sich alle Bitternisse, und Frohsinn erfüllt seine Seele: „Ich finde es schön, alt zu werden; es ist, als wenn man immer weiter über die Welt und ihre wahren Werte sähe…“[605] Gegen Jahresende hat er sich doch „so überarbeitet, dass [er] in einen bösen Erschöpfungszustand gefallen [ist], der soweit ging, dass [er] zeitweilig sogar sein musikalisches Gedächtnis verloren [hat].“[606] Er kann nicht mehr Klavier spielen, die Hände versagen den Dienst. Am 2. Februar beendet er die Partitur des Passionsspiels mit einer kaum leserlichen, zittrigen Handschrift und unterschreibt „sub tormentis“ – unter Qualen. Bis zum 17. des Monats liegt er dann in der Klinik Badenweiler, „um“, wie er selber meint, „aus dem tiefen Loch zu finden, in das [er] gefallen war. Alle Pläne schwanken ins Ungewisse“.[607] Verstört berichtet seine Gattin:[608] „Seine Krankheit hatte die Form einer völligen Verfinsterung, er lebte nur in Träumen. Eines Tages schrieb er mir, er sei geheilt, der Herr habe seine Betrübnis von ihm genommen; drum reiste er trotz des Badenweiler Arztes und Günters Verbot[609] nach Hamburg.“ Dort weilt er bei den letzten Vorbereitungen des Hamburger Fernsehstudios zur Ursendung seiner musikalischen Goethe-Ballade. Frithjof Haas zufolge gelingt ihm mit diesem *Zauberlehrling* „der erste originelle Beitrag des Musiktheaters für das deutsche Fernsehen“[610] (gesendet am 22.02.1954). Bereits zwei Tage später fährt er nach Köln, um der Wiederaufnahme seiner vor nahezu 50 Jahren entstandenen Jugendoper *Prinzessin Brambilla* beizuwohnen. Trotz schlechten Befindens will er die Vorstellung um jeden Preis sehen. „Du kannst Dir denken, wie mir zu Mute war; der Kontrast des jugendlich ausgelassenen Werkes und dem blassen, zitternden, kranken Mann, der immer sagte: ‚Meine eigenen Posaunen schlagen mich tot‘“, schreibt Berta an Frithjof Haas[611]. Am Nachtag dieser Aufführung erleidet er einen Schlaganfall; einseitig gelähmt überweist man ihn in die Klinik. Braunfels fühlt die Nähe des Todes. Mit zunehmender Bewusstheit bereitet er sich auf diesen letzten Lebensabschnitt vor. Für seine Besucher hat er „etwas Großartiges in seiner ganz jenseitigen Wachheit.“[612] Am 19. März stirbt er.

Zu seinem Begräbnis erklingen – wie gewünscht – die *Variationen* aus dem Streichquartett von Beethoven op. 127. Am 09.04.1954 bringt der Kölner Westdeutsche Rundfunk die Ursendung seines *Auferstehungsspiels,* op. 72.

DAS SPÄTWERK
OPUS 45 BIS OPUS 72
(1933–1954)

Die geistlichen Kantaten,
Das Kirchenjahr – ein Kantatenzyklus (Opus 45, 52, 54, 56)
und das Passionsspiel (Opus 72)

Braunfels' Liebe zu Bach offenbarte sich am klarsten in der Hochschätzung seiner Kantaten.[613] So verwundert es, dass Braunfels nicht die protestantische Kantate bachscher Prägung, sondern den monumentalen Oratorienstil Bruckners zum Vorbild seiner Kirchenkantaten nimmt.

Gleich Bruckner erschließt auch Braunfels „eine rein geistliche Musik dem symphonischen Rahmen des Konzertsaales."[614] In diesen Werken, die er in den Jahren von 1933 bis 1944 komponiert, will er als „gläubiger Katholik zu uns sprechen", gleichsam sein innerstes Anliegen vortragen und seinem Bekenntniswillen Ausdruck verleihen. Dieses Werk bildet den Anfang einer neuen Stilperiode im Schaffen Walter Braunfels'.

Adventskantate (Opus 45)

Für Bariton, Chor und Orchester, 1932/1933,
UA 19.11.1947 in Aachen unter Felix Raabe,
verlegt bei Bärenreiter / Alkor-Edition

„Fasolt- und Fafnerhaft dröhnten mir die aufwärts stampfenden Einleitungstakte der *Adventskantate* entgegen", schreibt Braunfels beglückt an Hellmut Schnackenburg[615], der ihm anlässlich seines 60. Geburtstages – sozusagen als festliche Überraschung und eine Art Aufführungsersatz – die vierhändige Klavierbearbeitung der Adventskantate verfasst und von Frithjof Haas zusammen mit Gilbert Schuchter vorspielen lässt.

Schnackenburg, der fast gleichzeitig mit Felix Raabe in Aachen in Bremen die Erst- bzw. Uraufführung der Kantate einstudiert, nennt den Chorsatz ausgezeichnet, wohlklingend und trotz schwerer Passagen doch so geschickt geschrieben, dass er von einem Laienchor durchaus zu bewältigen sei.[616] Er hält es für eines seiner geschlossensten Werke, mag auch Braunfels anmerken, dass „man an manchen Stellen vielleicht sogar einiges hätte weglassen können."[617]

Die Bremer Erstaufführung im Rahmen der Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft erfolgt nur wenige Tage nach der Uraufführung am 19.11.1947 im Aachener Dom. Braunfels, der beide Aufführungen besucht, äußert sich „sehr befriedigt, besonders von Bremen; in Aachen war dafür der religiöse Eindruck infolge Aufführung im Dom, dem herrlichsten ‚antiken' Raum nördlich der Alpen, groß. Erfolg sehr stark", wie er stichwortartig hinzusetzt.[618]

Weihnachtskantate (Opus 52)

Für Sopran, Bariton, Chor und Orchester, 1934–1937, Neufassung 1941,
UA am 11.01.1950 in Aachen unter Felix Raabe,
verlegt bei Bärenreiter / Alkor Edition

Diese Kantate nach Texten des römischen Breviers komponierte Braunfels für gemischten Chor, Sopran- und Baritonsolo und Orchester.

In der Vorankündigung zur Aachener Uraufführung vom 11. Januar 1950 lobt Felix Raabe, dessen Arbeit durch die Choreinstudierung von Wilhelm Pitz eindrucksvoll unterstützt wird, die „völlige Sicherheit der Tonart, Größe der Melodie, Schönheit und Fülle des Klanges. Mit diesen drei Forderungen ist schon gesagt, was die Musik im Sinne Strauss-Pfitzner will und was die Musik im Sinne Schönberg-Strawinsky nicht will. Denn: Auflösung der Tonart, Vermeidung der Verkürzung der Melodie, Objektivität und möglichste Sparsamkeit des Klanges, das sind die Ansprüche der Richtung Schönberg-Strawinsky. In diesem Widerstreit der Meinungen muss heute jeder Komponist Partei ergreifen. Man kann nur ‚entweder-oder', man kann nicht ‚sowohl als auch' Musik machen. Braunfels gehört entschieden zu der Gruppe ‚Entweder'"[619].

Außer der Erscheinung der Engel bei den Hirten bleiben die tatsächlichen Vorgänge der Evangelien unberücksichtigt. Am 11.12.1952 erfolgt eine bemerkenswerte Wiederaufnahme der Kantate durch den Bayerischen Rundfunk. Der Chefdirigent ist Eugen Jochum, der dem 70-jährigen Braunfels durch die Aufführung seiner *Weihnachtskantate* die Ehre erweist. „Sie ist ja ein so gar nicht nach außen gewandtes Werk und schwer zum Klingen zu bringen", schreibt der dankbare Komponist seinem Interpreten.[620]

BAYERISCHER RUNDFUNK

Aula der Universität · 11./12. Dezember 1952 · 20 Uhr

5. Symphoniekonzert
des Rundfunkorchesters

Leitung: Eugen Jochum

Solisten:
Annelies Kupper, Sopran
Hans Braun, Bariton
Branka Musulin, Klavier

Der Rundfunk-Chor, Einstudierung: Josef Kugler

Der Knabenchor des Wittelsbacher Gymnasiums
Einstudierung: Studienprofessor Max Moser

WALTER BRAUNFELS
Weihnachtskantate für gemischten Chor, Sopran- und Baritonsolo und Orchester
(Erstaufführung anläßlich des 70. Geburtstages des Komponisten am 19. Dezember)

MAURICE RAVEL
Konzert für Klavier und Orchester in G-dur
Allegramente - Adagio assai - Presto

PAUSE

JOHANNES BRAHMS
Symphonie Nr. 2 in D-dur, Werk 73
Allegro non troppo - Adagio non troppo - Allegretto grazioso - Allegro con spirito

Weihnachtskantate (op. 52), Aufführung in der Aula der Universität München unter der Leitung von Eugen Jochum, Theaterzettel, 11./12.12.1952

Passionskantate (Opus 54)

Für Bariton, Chor und Orchester, 1936–1943,
UA 10.04.1947 in Aachen unter Theodor Bernhard Rehmann,
verlegt bei A. J. Benjamin / Boosey & Hawkes

Im Sommer 1938, da der Umzug nach Überlingen und der vorläufige Abschied vom öffentlichen, „äußeren" Leben vollzogen ist, befindet sich Braunfels in einer „glücklichen Verfassung", und erfreut lässt er Werner Reinhart wissen: „Besonders ist es die *Passionskantate*, die nun zu 2/3 fertig ist und die neu begonnene *Osterkantate*, in die ich diesen Schaffensstrom leite."[621] Als er 1943 letzte Verbesserungen an der *Passionskantate* vornimmt, fühlt er sich fast überfordert: „… es sind meist nur wenige Takte, die der Veränderung bedürftig sind und die sollen sich unmerklich hereinfügen, keinen Fremdkörper bilden, ganz aus dem Geiste sein, der vor vielleicht vielen Jahren mich entflammte. Das ist schwierig!" Den quälenden Eindruck, den das Werk hinterläßt, bestätigen Zuhörer der Uraufführung vom 10.04.1957 in Aachen. So schreibt J. Eidens: „Seine tiefe Ergriffenheit bringt der Komponist in einem Tonsatz von schmerzhaft verdichteten Harmonien, die sich dann wieder im schlichten Choralsatz lösen, der trotz starker Gegensätzlichkeit völlig natürlich wirkt." [622]

Fast sprengen die breit angelegten Chorpartien den Rahmen der Kantate. Diese Dominanz erhebt den Chor nicht nur zum Träger der Handlung, sondern auch zum Forum der anbetenden Betrachtung. Die Worte Christi sind einem Solobariton in den Mund gelegt, eindrucksvoll von sanftem Streicher- und Bläserapparat begleitet. Düster-beklemmend wirken die psalmodisch deklamierten bitteren Worte Jesu, Anklage an das Volk Israel, untermalt von tiefem Streichertremolo und ostinat mahnenden Rhythmen. Der Chor antwortet in gleicher Färbung; fast widerspruchslos nimmt er die Anklage entgegen, deklariert gläubige Hingabe und lässt das Werk in einem Choral ausklingen.

Osterkantate (Opus 56)

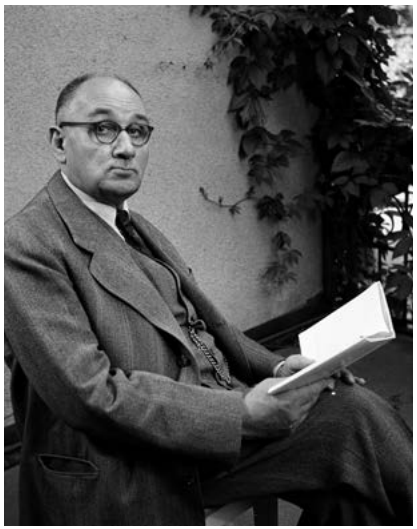
Sopran, Bariton, Chor und Orchester, 1938–1944,
UA 22.02.2013 in München unter Ulf Schirmer,
verlegt bei Boosey & Hawkes

Als Braunfels zu Beginn des Jahres 1944 die Skizzen zur vierten und letzten Kantate des Zyklus überarbeitet, teilt er F. Haas mit:[623] Die *Osterkantate* „bildet zu den Zeitläuften einen solchen Kontrast, daß sie mir sehr zur Erleichterung der Gemütsart dient." Gleich der *Weihnachtskantate* ist sie für Sopran, Bariton, Chor und Orchester gesetzt.[624]

Spiel von der Auferstehung des Herrn
(Nach dem Alsfelder Passionsspiel von Hans Reinhart, Opus 72)

Für Soli, Chor und Orchester, 1938–1954,
Erstsendung am 09.04.1954 im NWDR Köln,
verlegt bei A. J. Benjamin /Boosey & Hawkes

Die szenische Kantate beruht auf dem von dem Winterthurer Dichter Hans Reinhart frei übertragenen Text des mittelalterlichen *Alsfelder Passionsspiels*. Aus dem aus 51 Akten bestehenden Original, dessen Aufführung auf mehrere Tage verteilt war, löste Reinhart (der dem Komponisten die Anregung zu der Vertonung gab) vier Szenen: die Grabwache der römischen Soldaten, die Auferstehung, die Höllenfahrt mit Satanas und die Verherrlichung Christi heraus. Braunfels „weist – als alter Dramatiker – dem Mysterienspiel einen besonderen Platz an"[625] und ist von der „großen Mission des christlichen Theaters" überzeugt.[626] In den überlieferten Spielen stehen „irdische Sinnenlust und himmlische Freuden, Heiliges und Profanes unvermittelt nebeneinander wie in der Steinmetzkunst der mittelalterlichen Kathedralen … Feierlicher Ernst und pralle Burleske, Lyrik und Zote, Gesang und höllischer Tumult waren die Pole, zwischen denen sich das mittelalterliche Volksschauspiel bewegte."[627]



Hans Reinhart in Winterthur,
Fotografie, August 1950

„Der mittelalterlichen Realistik einzelner Episoden begegnet Braunfels mit einer Sicherheit, die bei aller Fülle und Dichte des Effektes doch niemals die Grenzen des Sakralen sprengt", urteilt ein Besucher der Uraufführung.[628]

Die Textvorlage selbst vermag ihn schwerlich zu inspirieren. Quasi entschuldigend teilt er Hans Reinhart mit:[629] „Es ist viel zu viel Musik geworden; ich versuchte den oft wirklich arg wenig ergiebigen Text durch melodramatische Übermalung zu heben und merke nun, dass mir dies gar nicht gelungen ist; ich habe nur die schönen Stücke in ein Meer von Langeweile getaucht … Ich muss schonungslos heraushauen, was nur als Ballast wirkt, und die Musik auf eine Reihe Stücke beschränken, die sich in jeder Weise sehen lassen können." Bei zunehmender Auseinandersetzung mit dem Werk erkennt er, dass es „durchaus nur als wirkliches Mysterienspiel möglich ist"[630], und erst 1953 geht

ihm auf, „wie die Sache werden muss: ganz kleines Orchester, zum Teil alte Instrumente."[631]

Die Neubearbeitung kostet ihn ungeheure Energie; immer wieder stellen sich „stilistische Schwierigkeiten in den Weg."[632] Neben der geistigen Arbeitskraft überfordert ihn die rein manuelle Ausfertigung der Partitur: „Es bedarf meiner ganzen Energie, nur zu verhindern, dass meine Hand nicht ausgleitet und die Notenköpfe einigermaßen präzise auf die Linien kommen."[633] Die fristgerechte Fertigstellung für eine Hörfunksendung des NWDR Köln zu Ostern 1954 wird zur todbringenden Überanstrengung: An der Vollendung des *Auferstehungsspiels* verzehren sich seine letzten Kräfte. „Ich habe mich – um mein *Auferstehungsspiel*, das Köln Ostern senden will, rechtzeitig fertigzustellen – so überarbeitet, dass ich in einen bösen Erschöpfungszustand gefallen bin, der soweit ging, dass ich zeitweilig sogar mein musikalisches Gedächtnis verloren habe."[634]

Zur Wiedergabe des Werkes in einer Hörspielfassung bemerkt Braunfels:[635] „Wenn diese Form der Darbietung auch manchen Verzicht uns auferlegt, weil das Optische bei diesem Spiel viel zur Wirkung beiträgt und den dramatischen Ablauf sehr verdeutlichen würde, so finde ich es doch schön, daß wir und insbesondere Sie Wort und Musik in ihrem Zusammenhang wirken[d] dann richtig werden verfolgen können." Das Werk ist dem Andenken des Freundes und Bruders des Librettisten, Werner Reinhart, gestorben 1951, gewidmet. Es besteht aus zwei Hauptteilen und zwei Rahmenteilen: dem Introitus und dem Schlusschor.

Die Resonanz seitens Presse und Publikum auf die Erstsendung zu Ostern 1954 ist sehr positiv. Man bewundert den „Reichtum an illustrativen Mitteln"[636] und spricht von „äußerster Subtilität" der Gestaltung:[637] „In einer ebenso klaren wie herben Tongebung schirmt er die Melodramen, Chöre und arienhaften Partien vom gesprochenen Wort ab."[638] Seine kompositorischen

Mittel sind „fast asketisch-verzichtend. Herbe Klänge, in der Nähe manchmal der archaischen Innerlichkeit von Pfitzners *Palestrina*, mit kirchentonalen Wendungen über verhaltener Chromatik, herrschen vor." [639] Die zunehmende Linearität verstärkt diesen Eindruck. Berührungspunkte zur Klangwelt des *Mathis*[640] und Nachwirkungen der entsprechenden Szenen des *Parsifal* bleiben nicht unbemerkt.[641]

Die Orchesterlieder
Opus 53, 58, 59, 62 und 65

Die Gott minnende Seele
(nach Texten von Mechthild von Magdeburg, Opus 53)

Für Sopran, Kammerorchester, 1935/1936,
UA 04.09.1947 in Bad Godesberg unter Philipp Jarnach,
Musikverlage Hans Gerig KG

Als Braunfels zum Liedschaffen seiner Zeit befragt wird, meint er[642], ausgehend von der Hofmannsthalschen Definition, derzufolge das Lied „einen Zustand des Gemütes ausdrücke": „Unsere Zeit, entpersönlicht, sachlich sein wollend, formalistisch, wie sollte sie Lieder finden können! Die letzten, die es gelegentlich vermochten, waren Pfitzner und als einziger unter den Lebenden, soweit sie mir bekannt sind, Othmar Schoeck … Dem Nichts kann die Stimme nicht Ausdruck verleihen; aber vielleicht lebt unter denen, die heute Gott suchen, verborgen einer, dem sein Drang zur Stimme wird, seine Gläubigkeit zum Lied. Denn gäbe es einen stärkeren Zustand des Gemütes, -–wenn die Natur schon nicht mehr zu uns spricht – als Ergriffensein von der Übernatur?"

Dieses „gläubigen" Rückhaltes versichert sich das erste der folgenden Orchesterlieder, op. 53: *Die Gott minnende See*le – ein Liederkreis nach Dichtungen der Mechthild von Magdeburg (um 1250 begonnen) entnommen.

Die hochdeutsche Fassung dieser mittelalterlichen Texte besorgte Friedrich Schulze-Maizier. Braunfels hat diesen Liederzyklus für Sopran und Kammerorchester dem Freund Werner Reinhart gewidmet. Vier verinnerlichte, „farbige Klangbilder meistlicher Instrumentierung"[643] bilden das schlichte und zeitgemäße Gewand für diese inbrünstige Herz-Jesu-Minne der mittelalterlichen Dichterin. „Die Sprache der deutschen Mystik des Mittelalters im Werke der Mechthild von Magdeburg"[644] ist überreich an synästhetischer Metaphorik; so dominieren Begriffe wie „brennen", „giezen", „licht", „minne", „smelzen" und „vliezen". Die illuministischen Begriffe wurzeln in der Anschauung Augustins, dass das göttliche Licht in der Seele ein Licht anzündet, das Erkenntnis und Liebe zugleich bedeutet.[645] Als die Gesänge am 14.09.1947 im Rahmen der Godesberger Musiktage uraufgeführt werden, bestätigt einer der Rezensenten:[646] Braunfels „überrascht durch tief empfundene, in religiöser Mystik wurzelnde musikalische Substanz."

Fünf romantische Gesänge nach Gedichten von Eichendorff und Brentano (Opus 58)

Für Sopran und Orchester, 1918–1942,
UA 21.05.1947 in Bremen unter Helmuth Schnackenburg,
Musikverlage Hans Gerig KG

Die sehr unterschiedlich gestalteten Lieder schließen mit dem „Pilot" von Eichendorff (Nr. 5). Über das Schumanneske „Abendständchen" (Nr. 1) mit seinen fülligen Akkordrepetitionen und schwelgenden Kantilenen einzelner Soloinstrumente erhebt sich eine obligate „zwitschernde" Kantilene der Soloflöte,

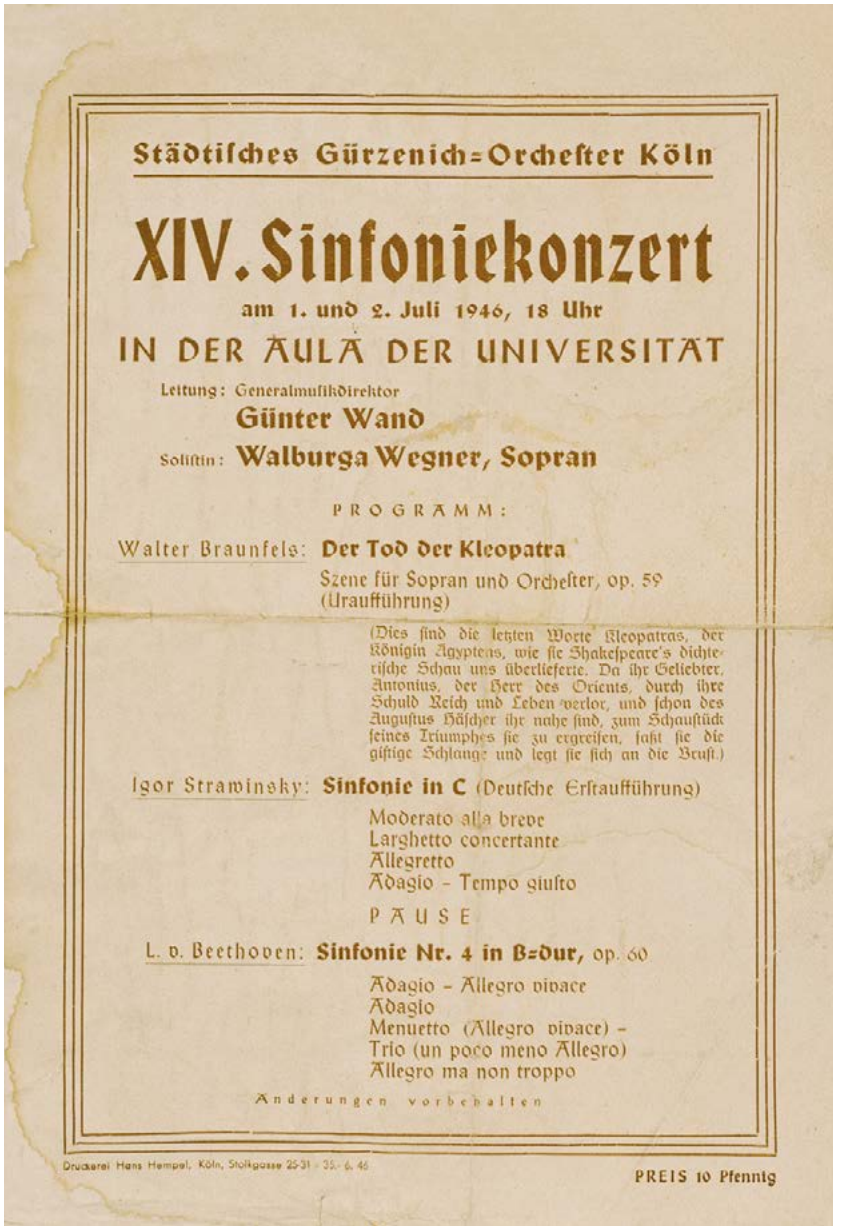
die den hinzutretenden Sopran überflüssig erscheinen lässt. Die beiden Eichendorff-Vertonungen (Nr. 2 und 3) verzichten auf klangliche Dichte und gewinnen dabei an Ausdrucksintensität. Von eigenwilliger persönlicher Aussagekraft ist fraglos die Brentano-Vertonung „Ist des Lebens Band mit Schmerz gelöset“ (Nr. 4). Dieses Lied berührt durch herb-verinnerlichte Klanggebung.[647]

Der Tod der Kleopatra (Opus 59)

Konzertszene nach Skakespeare für Sopran und Orchester, 1944,
UA 01.07.1946 in Köln unter Günter Wand,
verlegt bei Edition Gravis

„Dies sind die letzten Worte Kleopatras, der Königin Ägyptens, wie sie Shakespeares dichterische Schau uns überlieferte“, lautet der klärende Zusatz. Braunfels ordnet diese Sterbeszene in die historische Linie der großen Klagegesänge, wie ihn Monteverdis *Ariadne* zu Beginn der Opernentwicklung erstmalig anstimmte.[648] Da er eine Gesangsszene nach Shakespeare schon lange geplant hat[649], gelingt ihm ihre Endfassung in wenigen Wochen. „Ein sehr gelungenes Stück, in das ich unsagbar verliebt bin“, teilt er seinen Schülern begeistert mit[650].

Nach der Uraufführung am 01.07.1946 in Köln unter der musikalischen Leitung von Günter Wand kommentiert die Presse:[651] „Es ist die vom sicheren Boden gewachsener Tradition gewonnene, sehr persönlich gesehene Möglichkeit einer Versöhnung romantischer Ausdruckskunst mit neuen Stilformen. In der lyrischen Welt des Gefühls, das in der bildhaft gestalteten Todesszene strömt, überwiegt allerdings das Psychologisierende einer neuromantisch gefärbten Darstellung durchaus. Wahre Größe der schöpferischen Intuition weist indes der Komposition den hohen Rang des in sich vollendeten Kunstwerks an.“ Am 16.01.1949 sendet sie Radio Frankfurt.


Städtisches Gürzenich-Orchester Köln

XIV. Sinfoniekonzert

am 1. und 2. Juli 1946, 18 Uhr

IN DER AULA DER UNIVERSITÄT

Leitung: Generalmusikdirektor
Günter Wand

Solistin: Walburga Wegner, Sopran

PROGRAMM:

Walter Braunfels: **Der Tod der Kleopatra**
Szene für Sopran und Orchester, op. 59
(Uraufführung)

(Dies sind die letzten Worte Kleopatras, der Königin Ägyptens, wie sie Shakespeare's dichterische Schau uns überlieferte. Da ihr Geliebter, Antonius, der Herr des Orients, durch ihre Schuld Reich und Leben verlor, und schon des Augustus Häscher ihr nahe sind, zum Schaustück seines Triumphes sie zu ergreifen, faßt sie die giftige Schlange und legt sie sich an die Brust.)

Igor Strawinsky: **Sinfonie in C** (Deutsche Erstaufführung)
Moderato alla breve
Larghetto concertante
Allegretto
Adagio - Tempo giusto

PAUSE

L. v. Beethoven: **Sinfonie Nr. 4 in B-dur,** op. 60
Adagio - Allegro vivace
Adagio
Menuetto (Allegro vivace) -
Trio (un poco meno Allegro)
Allegro ma non troppo

Änderungen vorbehalten

Druckerei Hans Hempel, Köln, Stolkgasse 25-31 - 35. 6. 46

PREIS 10 Pfennig

Der Tod der Kleopatra (op. 59), Aufführung unter Günter Wand, Theaterzettel, Köln, 1./2. Juli 1946

„Von der Lieb süß und bitterer Frucht", vier japanische Gesänge nach Texten von Hans Bethge (Opus 62)

Für Sopran und Orchester, 1944/45,
UA 1947 in Frankfurt unter Bruno Vondenhoff,
verlegt bei Boosey & Hawkes

Braunfels selber erachtete die „Japanischen Gesänge" für „weniger geglückt."[652] Dennoch verraten ihre Instrumentation und formale Gestaltung „die Hand eines hervorragenden, ja meisterlichen Könners", mag auch ihre Thematik „als Ausdruck einer überholten Fühlweise" empfunden werden.[653]

Trauer-, Tanz- und Werbelieder (Opus 65)

Für Koloratursopran, Kammerchor, Kammerorchester, Cembalo,
Fragmente als MS im Familienarchiv

Ob diese Lieder überhaupt fertiggestellt wurden, ist zu bezweifeln. Laut Mitteilung an G. Schuchter begann Braunfels mit den „Tanzliedern" 1942. Bereits 1946 plante er deren Uraufführung im Rahmen einer WDR-Veranstaltung mit den Interpreten Gilbert Schuchter am Cembalo und Rosl Schwaiger als Koloratursopran. Da die Ausarbeitung der Partitur auch 1947 noch brachliegt, ist die geplante Sendung wohl kaum realisiert worden.[654] Erst im Jahre 1952, als Braunfels die *Catulli Carmina* von Carl Orff in Münster zu hören bekommt, fühlt er sich angeregt, „auf [seine] Art etwas Verwandtes zu versuchen"[655], und er beginnt mit der Umarbeitung und Erweiterung dieses Liederzyklus für Koloratursopran.

Kammermusikalische Werke: Klavierwerke Opus 46 und 54b, Streichquartette und -quintett Opus 60, 61, 63 und 67

Variationen über ein altfranzösisches Lied (Opus 46)

Für zwei Klaviere 1919–1946,
UA in Überlingen 1946,
verlegt bei Edition Gravis

Zu dem bekannten Lied *Au clair de la lune* komponierte Braunfels ursprünglich mehr als 45 Minuten Musik. Nach Eliminierung und Verbesserung einiger Variationen reduzierte er es auf 29 Minuten Spieldauer.[656] Diese Schlussfassung umfasste „nur noch" 18 Variationen mit Thema und Epilog. Die „technische Bravour und temperamentvolle Spielfreudigkeit"[657] geben Anlass zur Bewunderung bei ersten Aufführungen. Unter anderen sind sein Sohn Michael[658], Frithjof Haas, Walter Braunfels selber[659] und Paul Baumgartner[660] die ersten Interpreten.

Kleine Kette für Michael (Opus 54 b)

6 Stücke für Klavier, 1938,
UA 1952 in Köln durch Michael Braunfels,
verlegt bei Boosey & Hawkes

Dieser am 08.04.1938 vollendete zweihändige Klavierzyklus besteht aus sechs kleinen Vortragsstücken, die aus einem Motiv heraus gestaltet sind. Der Formbegriff der „Kette" resultiert aus dem Kunstgriff, kurz vor Schluss eines jeden „Gliedes" das andere bereits anklingen zu lassen. Die „Kette" schließt sich dadurch, dass

im letzten Stück das gesangliche Eingangsstück zitiert wird. Reminiszenzen an romantische Klavierstücke (bei Nr.1 an Schumann, Nr. 3 und 5 an Chopin und vor allem an Schubert in Nr. 5) sind beabsichtigt; der Aussage seines Sohnes Michael zufolge huldigte Walter Braunfels hiermit dessen Vorliebe für Franz Schubert.

Michael Braunfels (1917–2017) beim Komponieren,
Fotografie, Mitte der 50er-Jahre

Streichquartette (Opus 60, 61 und 67) und -quintett (Opus 63)

Die Hinwendung zur kammermusikalischen Form war nicht zuletzt die Folge der künstlerischen Isolation. 60-jährig schreibt Braunfels seine ersten beiden Quartette (1944). In kurzem Zeitabstand folgen Quintett (1944/45) und e-moll-Quartett (1946/47). Diese späte Liebe zur Streichmusik spiegelt einen Willen zu überschaubarer Form und Transparenz der Stimmführung; auch hat die lebenslange Auseinandersetzung mit dem späten Beethoven Spuren hinterlassen.[661] „Die geistige Konzentrierung seiner Tonsprache“ zeigt sich in der Verbindung „einer dichten Polyphonie mit einer tonal ausgeweiteten Harmonik.“[662] Dass eine gewisse Verwandtschaft zu den Streichquartetten Bartoks besteht, ist bei erstem Hören nicht von der Hand zu weisen; diese Nähe gründet jedoch auf Entsprechung der genannten Schaffensprinzipien, nicht auf persönlicher Kenntnis des Bartokschen Schaffens – wie beide Braunfels-Söhne bestätigen.

Streichquartett Nr. 1 a-moll (Verkündigungsquartett, Opus 60)

1944, UA in Köln 1946 mit dem van-Essen-Quartett,
verlegt bei Ricordi

„… nichts herrlicher zu arbeiten [als] an einem Quartett. Ich bin oft ganz aus dem Häuschen vor all diesen Möglichkeiten. Und das in dieser Zeit! Ich bete zwischen durch voll Dankbarkeit über dieses Geschenk und fühle mich so äußerst unwürdig!“, schreibt er während der Passionszeit an Schnackenburg.[663] Aus dieser, wohl

auch kriegsbedingten schöpferischen Demut heraus komponiert er das erste seiner Quartette; es ist nur zu verständlich, dass „ein großer Teil des Materials dieses Stückes aus Themen [seiner] Oper *Verkündigung* weitergebildet ist."[664]

Die Uraufführung erfolgte wohl durch den NWDR, berichtet doch Braunfels am 17.06.1946 aus Köln:[665] „Von mir zunächst, daß die Aufnahme des a-moll-Quartetts recht befriedigend geworden ist; es wird am 27.06. von Hamburg gesendet." Die Bremer Aufführung des kommenden Monats wie auch die in Hannover zu Beginn des nächsten Jahres erfolgt durch das van Essen-Quartett, das als Kölner Quartett auch die Uraufführung gespielt haben dürfte. Die Musikkritik nennt das Werk „sehr grüblerisch, streckenweise fast spröde", konzediert ihm jedoch[666] „Ehrlichkeit" der Mitteilung und satztechnisches Können. „Es ist ein Werk, in dem Phantasie und Können sich die Waage halten. Nur zuweilen verrät die Dichte und Undurchsichtigkeit des Satzes, dass es sich um das erste Streichquartett des Komponisten handelt. Am stärksten berührt wohl die tiefe Kontemplation des langsamen Satzes."[667] Für Paul Mies „beweise" dieses Werk, „wie der Komponist auch auf diesem zuletzt von ihm bearbeiteten Gebiet Eigenes, Richtungweisendes zu sagen hat."[668]

Streichquartett Nr. 2, F-Dur (Opus 61)

1944, UA 1948 in Köln,
Musikverlage Hans Gerig

„Im Gegensatz zu dem etwas schwerblütigen Verkündigungsquartett hat es leichteren Charakter. Seine beiden ersten Sätze (Allegro und Allegro molto) sind knapp gefasst. In dem zweiten (Scherzo) ist der Wechsel der Taktarten bestimmend. Der langsame Satz spinnt sehr einfach gehaltenes thematisches Material etwas breiter weiter. Der technisch schwierige Schlußsatz ist sehr

übermütig gehalten"[669], lautet die Beschreibung durch den Komponisten. So ist das nahezu gleichzeitig entstandene zweite Quartett „wesentlich durchsichtiger und spielerischer"[670], im Ganzen „ein lebensvolles, romantisch blühendes Werk."[671]

Streichquintett fis-moll (Opus 63)

1944/45, UA 1947 in München mit dem Kunkel-Quartett,
Musikverlage Hans Gerig

Während Braunfels noch Korrekturen am F-Dur-Quartett vornimmt und in Schwerstarbeit den häuslichen Bunker aushebt, drängt es ihn zu neuer kammermusikalischer Arbeit. Im Dezember 1944 berichtet er seinen Schülern:[672] „Augenblicklich bin ich ganz in ein neues Stück vertieft, ein Streichquintett in fis-moll, das hoffentlich das beste meiner bisherigen Kammermusik wird; es war erst als Quartett konzipiert, da kam ich aber allenthalben nicht aus; plötzlich ging mir auf, dass es ein Quintett (mit zwei Celli wie das Schubertsche) werden müsse und nun läuft alles natürlich." Schon die Klangverstärkung der Celli sowie die düster-weiche Tonart deuten für Walter Jacobs auf „eine schwere, aufgewühlte Seelenlage, die sich denn auch in einem großen und bedeutenden Anfangssatz tief und wuchtig entlädt. Obwohl dem Hörer der Titel ‚Sinfonischer Prolog zu einer Tragödie' einfällt und beinahe Orchesterfarben durchschimmern, wird den Streichern doch nichts zugemutet, was sie nicht in einer motivisch hervorragenden Satzverteilung hergeben könnten."[673]

Die *Neue Musikzeitschrift* nennt „das von mitunter grimmigem Humor durchwitterte Scherzo ein Stück von köstlichem Reiz."[674] Es ist rhythmisch äußerst brisant, harmonisch sehr gewagt und von eigenwilliger Faktur. „Es ist ja auch im gewissen Sinn der modernste", gesteht der Komponist.[675]

Nach der Münchner Uraufführung am 30.04.1947 durch das

Kölner Kunkel-Quartett spricht man von einer „bedeutenden Schöpfung“ dieses „charaktervollen, eigenwüchsigen, an quellender Musik reichen Tondichters, [der] eben originell [sei], ohne es sein zu wollen.“[676] Seine „Behandlung des Harmonischen [weise] darauf hin, dass sich Braunfels keineswegs vor einer Auseinandersetzung mit dem Neuen gescheut [habe], um seine Antwort im Geiste einer des Eigentons mächtigen Persönlichkeit zu finden.“[677] Als am 25.11.1947 die Kölner Erstaufführung mit „warmem Beifall“ aufgenommen wird, wertet die Rheinische Zeitung[678] das cis-moll-Quintett als „eine seiner reifsten Kammermusikschöpfungen“, gleichwie ja auch der Komponist es „für eines [seiner] reifsten Sachen hält.“[679]

Streichersinfonie nach dem Streichquintett in fis-moll (Opus 63 b)

Für Streichorchester arrangiert von Frithjof Haas 2005,
Musikverlage Hans Gerig

Eugen Jochum bat Walter Braunfels um eine Fassung des Quintetts op. 63 für Streichorchester. Zu Braunfels’ Lebzeiten kam es nicht mehr dazu. Auf Bitten des Sohnes Michael Braunfels erstellte Frithjof Haas um das Jahr 2005 eine Fassung für Streichorchester.[680]

Streichquartett Nr. 3 in e-moll (Opus 67)

1.–3. Satz 1946/47; 4. Satz 1953,
UA 1953 in Winterthur mit dem Winterthurer Streichquartett,
verlegt bei Ricordi

Eine langsame Introduktion führt zum Allegro appassionato. Anstelle des ersten Themas erklingen nur motivische Ansätze, denen Evolutionskraft und innerer Zusammenhalt entbehrt. Eine grob akzentuierte Überleitung führt zu einer subdominantischen

b-tonigen Melodiefigur, die noch von der punktierten Rhythmik der Überleitungstakte zehrt und sich als Bindeglied zwischen 1. Thema-Ersatz und 2. Thema gesehen werden kann. Analog zu den beiden vorhergehenden Quartetten schließt die Exposition mit dem Themenkopf Nr. 1. Auch hier klammert die Durchführung das 2. Thema aus, verwertet jedoch die Überleitungsgruppe mit anschließendem Überleitungsmotiv.

Das Beste des Quartetts ist fraglos die viel später geschriebene Tarantella, die zu den Sätzen 1–3 lebhaft kontrastiert. Sie ist von heiterer Stimmung, liebt Sekundketten, Akkordrückungen, unaufgelöste Dissonanzbildungen, Taktwechsel und innertaktliche Gliederungen, scharf punktierte Rhythmen und beschwingte spielerische Einlagen solistischer Art. Der konsequente Rückgriff auf den Anfang erlaubt den abrupten Schluss, der auf ländlicher Festwiese hätte stattfinden können.

Symphonische und konzertante Werke
Opus 47, 48, 49, 64, 68, 69 und 70

Schottische Phantasie (Opus 47)

Für Bratsche und Orchester, 1932/33,
UA am 06.12.1933 in Winterthur unter Walter Braunfels, v
erlegt bei Ricordi

Nach einer „fünfjährigen Periode wachsender Stagnation“ erfährt Braunfels „das Glück, wieder schaffen zu können.“[681] An diesem Wendepunkt entsteht die *Phantasie*, deren Aufführungslänge von einer halben Stunde schon von „einem recht ausgewachsenen symphonischen Konzert“ sprechen lässt.[682] Während der Proben zur Uraufführung, die dank Werner Reinharts Initiative im Rahmen der Winterthurer Abonnementskonzerte stattfindet[683], stellt der Komponist die berechtigte Frage, „ob man hinter der oft spröden Faktur die landschaftliche Schau gespürt [habe], die [ihm] bei dem Stück vorschwebte.“[684] Braunfels’ *Schottische Phantasie* „trägt ihren Namen von dem bekannten schottischen Volkslied ‚Ca’ the yowes‘“[685], das infolge seines kecken Charakters durchaus zu vielfältigsten Umgestaltungen und Parodierungen geeignet ist. Dieses Volkslied eröffnet das vierteilige Stück, im zweiten Teil taucht es nur andeutungsweise auf, im dritten erscheint es – variiert als Seitenthema und Schlussgedanke – deutlicher, und im vierten Satz, einem Rondo in Variationenform, bildet es die grundlegende musikalische Substanz.

Obere Reihe: Lucie Rudolph, Walter Braunfels, Magdalena Schwarzenbach-Hutton-Rudolph, Ursula Dohrn, 2. Ehefrau von Klaus Dohrn, Dietrich von Hildebrand.
Untere Reihe: Emma Rudolph-Schwarzenbach, Margarete von Hildebrand, geb. Denck, Berta Braunfels, Fotografie, um 1945

Orchestersuite e-moll (Opus 48)

Für Orchester, 1933–36,
UA 02.12.1936 in Winterthur unter Hermann Scherchen,
verlegt bei Boosey & Hawkes

Die fünfteilige Suite für großes Orchester wird 1936 in Partitur fertig, wie Braunfels Werner Reinhart mitteilt:[686] „Sie dauert 28 Minuten und amüsiert mich; ihr Fehler ist, daß die verschiedenen Stücke vier Jahre auseinanderliegen; das würde in einem früheren Zeitabschnitt von mir weniger ausgemacht haben als es jetzt tut.“ Der Rezensent der Uraufführung in der *Schweizerischen Musikzeitung*[687] tut sich schwer: „Dem zuweilen etwas gequält konstruierten Präludium, einer Mischung von Busoni und Walhall mit ein paar interessanteren Klanglichtern, folgt als spannungsdynamisch

bemerkenswertester Werkteil … eine flüssig entwickelte ‚Courante' erfreulicher Einfallsdichte. Dem gedanklich unbedeutenden ‚Marsch', der süßlichen ‚Sarabande' und einem etwas schwülstig und redselig sich gebärdenden ‚Capriccio' gebricht es dann freilich wieder an Substanz, um das mit dem zweiten Satz erklommene Niveau zu wahren."

Cello-Konzert in d-moll, 1. Satz (Opus 49)

Für Violoncello und Orchester, 1933, keine UA,
verlegt bei Simrock / Boosey & Hawkes

Von dem Cello-Konzert in d-moll mit der Opuszahl 49 ist nur der 1. Satz erhalten und bei Boosey & Hawkes verlegt.

Konzertstück cis-moll (Opus 64)

für Klavier und Orchester, 1946,
UA in Hamburg unter Eugen Jochum 1946,
verlegt bei Ricordi

Die Uraufführung erfolgt am 29.09.1946 in Hamburg. Eugen Jochum dirigiert das erste philharmonische Konzert mit Braunfels als Solisten. „Das Stück findet übrigens mehr Beifall, als ich eigentlich selbst erwartet habe", meint der Komponist voller Bescheidenheit.[688] Die Bonner und Kölner Erstaufführungen lassen nicht auf sich warten; die Presse berichtet von „unbestreitbarem Erfolg."[689] „Man horchte auf: lapidare Akkordik, delikat rhythmisierte Passagen, verschwebende Bläserpiani, während das Soloinstrument Interludien wie aus einer alten Sonate gibt – eine überaus präzise kammermusikalische Wirkung, auf das große Orchester projiziert und umstilisiert."[690]

Sinfonia Concertante (Opus 68)

F*ür Violine, Viola, zwei Hörner und Streichorchester*, 1947/48,
UA1949 in Hamburg unter Eugen Jochum,
verlegt bei Edition Gravis

Diese Musik für Soli und Tutti strebt nach einer neuen Gestalt für die vorklassische Form des Concerto grosso. Die konzertanten Perioden der Soloinstrumente sind konzentrierter, knapper als die ihrer barocken Vorbilder; oft auch dienen die Soloinstrumente der klanguntermalenden Färbung des Tuttikörpers, wie vor allem im I. und III. Satz.[691] Eine „Demokratisierung" dieses Formprinzips kündigt sich an; große Gegensätzlichkeit des musikalischen Materials schafft stilgerechten Ausgleich. Die Art der Viersätzigkeit lässt auf eine Zwischenstellung zwischen Konzert und Symphonie schließen.

Sinfonia brevis (Opus 69)

Für Orchester, 1948,
UA in Köln am 04.04.1949 unter Günter Wand,
verlegt bei A. J. Benjamin / Boosey & Hawkes

Die „Sinfonietta" mit ihren vier Sätzen und 34 – 40 Minuten Spieldauer gibt sich schon wie eine ausgewachsene Sinfonie. Das Attribut „brevis" betrifft also weniger die Länge als den „Willen zu formaler Begrenzung"[692] bzw. den Wunsch nach „Straffung und Präzisierung der symphonischen Form."[693] Das Werk drängt spätromantische Inhalte in eine objektivierte Form und vermittelt sie in einer zeitnahen, aber anti-modernistischen Sprache. Dass hier Braunfels' Bemühen um musikalische Kommunikation gelingt, erkennt ein Kritiker der Kölner Uraufführung wie folgt:[694] „Seine Bindung an das reiche Erbe der Vergangenheit und das Bekenntnishafte in seiner Musik hindern ihn zwar, den Weg ins Neuland mit der gleichen entpersönlichten konstruktiven Präzision zu

gehen, die wie ein Einbruch des Elementaren in eine überfeinerte Klangwelt wirkt“ – und von seinem Altersgenossen Strawinsky vorgezeichnet und beschritten wurde. „Sie hindern ihn aber nicht, sich mit diesen Phänomenen auf seine Art auseinanderzusetzen und ihnen mit aller Aufgeschlossenheit in organischer Entwicklung so nahezukommen, daß die Positionen des Nurnachromantikers weit überschritten werden. Der Abstand, der seine *Sinfonia brevis* etwa von seinem *Te Deum* trennt, ist hierfür der schlüssige Beweis. Das ist nicht nur die Weisheit des Alters, … das sind nicht nur die Erfahrungen von Not und Schrecknis, … das ist vor allem der überlegene Kunstverstand, der die bedrängenden Gesichte in eine Form bannt, von der aus ein Höchstmaß von Objektivierung eines von Haus aus subjektiven Temperaments erreicht wird.“

Hebridentänze (Opus 70)

F*ür Klavier und Orchester*, 1950 – 1951,
UA 08.12.1952 in Karlsruhe,
verlegt bei Edition Gravis

Das im Untertitel als Divertimento bezeichnete Konzertwerk verarbeitet in freier Variationenform zwei schottische Originalthemen, die zuerst einzeln, dann in vielseitiger Kombination variiert werden. Das Divertimento ist Variation (der beiden Themen) und Tanz-Suite zugleich.

Hier dient das Klavier der klangfarblichen Differenzierung, der solistischen Darbietung wie auch dem Ersatz für ein alternierendes zweites Orchester bzw. einen andersgearteten Spielpartner. Seine Funktion ist ähnlich dem des Konzertstücks für Klavier und Orchester op. 64. Bei seiner Uraufführung in Karlsruhe am 08.12.1950 spricht man von „kunstvoller Durcharbeitung“[695], vom „dionysisch heiteren Schwung der musikalischen Aussage“[696]

und der „Fülle der klanglichen wie rhythmischen Einfälle und Abstimmungen in den abschließenden Teilen.“[697]

Bühnenmusikalische Werke
Opus 50, 51, 57 und 71

Verkündigung (Opus 50)

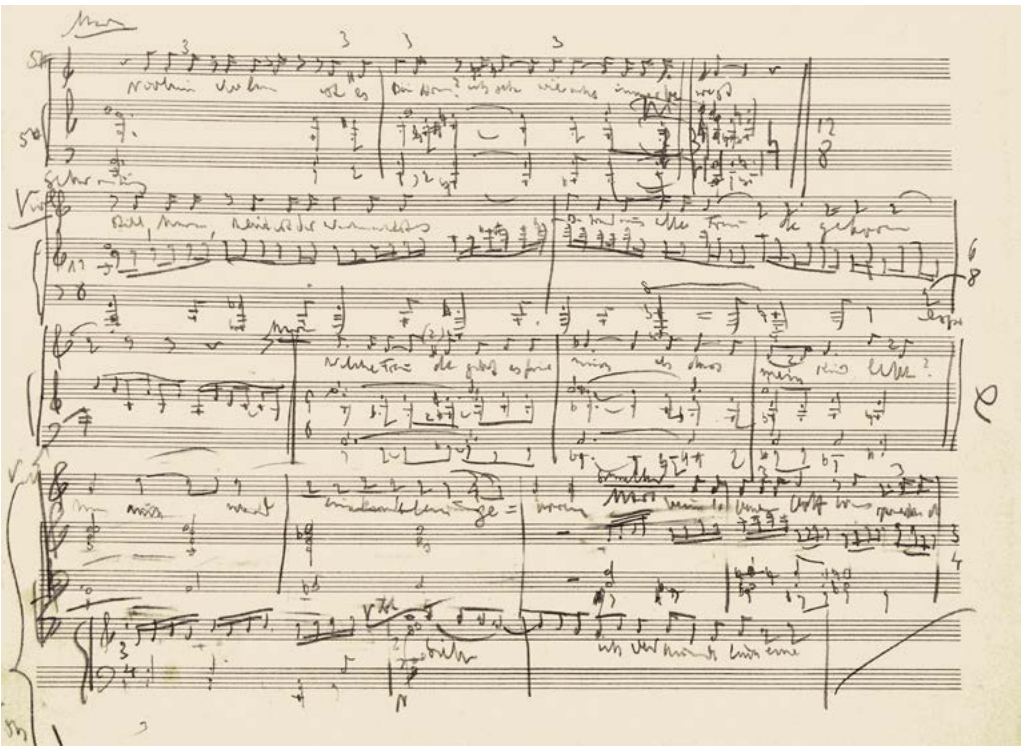
Oper nach Paul Claudels *L’Annonce faite à Marie*[698] –
geistliches Spiel in vier Akten und einem Prolog,
übertragen von Jakob Hegner, 1933–35,
UA in Köln am 04.04.1948 unter Helmut Schnackenburg,
verlegt bei Edition Gravis

„Wenn es Ihnen fremd ist, was ich da schrieb, spielen Sie es öfters; vielleicht begreifen Sie dann mein Verhältnis zur Welt“, kommentiert Braunfels im Dankschreiben nebst freundlicher Überlassung des Klavierauszugs an den Dirigenten und Komponisten Paul Strüver.[699]

In diesem musikalischen Mysterienspiel spiegelt sich die Lebensanschauung des durch Abgeschiedenheit und Isolation geprüften, durch Alter und Erfahrung gereiften, gewandelten und verinnerlichten Walter Braunfels. Die dreißiger Jahre lehrten ihn einen anderen, tieferen Sinn seines Lebens erkennen und verschoben die Akzente seines Schaffens. „Nicht mehr die Antike und die deutsche Romantik; an die Stelle von Aristophanes und von E. T. A. Hoffmann tritt nun Claudel als Dichter, und immer stärker tritt an die Stelle der sichtbaren Schau die nach innen gewandte. ‚Nur vor den nach innen gewandten Blicken runden sich die Erlebnisse,‘ sagte H. Grimm, und vor diesen nach innen

gewandten Blicken erstand Ihnen das Geistige der *Verkündigung*, das nicht mehr den handelnden, sondern nun in tiefstem Sinne dieser neuen Berufung den leidenden Menschen[700] zum Inhalt hat“, eröffnet Hans Mersmann dem Komponisten.

Denn dieses Werk, das Braunfels als sein Testament bezeichnete[701], erwuchs ihm „in seltsamer Weise aus den Lebensverhältnissen.“ Er „mußte versuchen, Trost zu finden in jener Welt der Ordnung, in der auch das tiefste Leid seinen Sinn dadurch erhält, daß es als Opfer dargebracht wird“, wie ihm rückblickend offenbar wird.[702]



Verkündigung (op. 50),
Partiturskizze, handschriftlich, um 1933

Als er im Jahre 1933 mit der Vertonung des „wundersamen Mysteriums von der kleinen Violaine, welche das Leid ihrer Umwelt auf sich nimmt und die, nachdem sie das Härteste erlitten hat, ihr Leben mit den Worten endigt: ‚Schön ist das Leben und Gottes Herrlichkeit, die kein Ende hat‘“[703], begann, war ihm wohl „kaum bewußt, daß er sich einer Dichtung verschrieben hatte, die in radikalster Form eine der brennendsten Fragen unserer Zeit aufwirft und zu beantworten sucht: die Frage nach dem Sinn des unverschuldeten Leidens. Im Mittelpunkt der Handlung steht eine Aussätzige: V., die behütete und scheinbar unbedrohte Tochter eines reichen Hofbesitzers, wird plötzlich von der furchtbaren Seuche befallen und aus der Gemeinschaft der Menschen ausgestoßen, um in völliger Verlassenheit zu leiden und zu sterben. Ist diese ‚Ausgesetzte‘ nicht ein Bild der ungezählten Ausgestoßenen unserer Tage, die in verborgenen Lagern schuldlos schmachten und zugrundegehen, und hat nicht die Antwort, die Claudel im Lichte des christlichen Glaubens auf das Warum dieses Elends gibt, gerade unserer Zeit etwas zu sagen?“, fragt der Interpret der Uraufführung, der Dirigent Hellmut Schnackenburg.[704]

Für Claudel war die Möglichkeit der Vertonung – sowohl künstlerisch als auch theoretisch – stets gegeben. Braunfels spricht sogar von einer „Notwendigkeit“, die Claudel empfunden habe, „seine szenischen Gedichte, die den transzendenten Raum mit einbeziehen, mittels jener Kunst in ihrer symbolischen Aussagekraft verständlich zu machen, die seit alters her als die metaphysische oder überirdische gilt, eben die Musik. Er ging dabei von Vorstellungen aus, die er Wagners *Parsifal*, den er vor allem geliebt hat, entnahm, um sie dann selbständig nach jener Richtung hin fortzuentwickeln, die auch Debussy und die französischen Impressionisten, zuletzt Milhaud und Honegger, gegangen sind.“[705]

Bereits die Zusammenarbeit mit den beiden zuletzt genannten Komponisten zeigt ihn als einen „Mitanreger der neuen epischen Musikbühne." In Anbetracht dessen wäre es durchaus „denkbar, daß er auch dem Mysterium die objektivierenden Ausdrucksformen der szenischen Kantate gewünscht hätte", wie ein Kritiker der vertonten Fassung vermuten möchte.[706] Seine Spekulation verfehlt jedoch die dramatische Dimension einer wort- und handlungsgebundenen Musik.[707] Der dichterischen Vorlage angemessen, wählt Braunfels das Gestaltungsprinzip des durchkomponierten Musikdramas mit der Begründung:[708] „So kann auch ein Stoff wie der der *Verkündigung* durch das Gefüge der musikalischen Themen und Harmonien eine innere Geschlossenheit gewinnen, die zwar Claudels Bühnensinn fordert, Claudels Dichtung aber nur andeutet."

Diese „Andeutung" verifiziert der „Theoretiker" Claudel in einem Prosa-Text über den „Nutzen, den die Religion der Dichtung zur Verfügung stellt"[709]: „… der dritte Vorteil, den uns die Religion vermittelt, ist das Drama. [Dank der christlichen Offenbarung] mit den ungeheuren, gewaltigen Ideen von Himmel und Hölle, die ebenso hoch über unserm Begreifen stehen wie der gestirnte Himmel über unserm Haupt, sind die menschlichen Handlungen, das menschliche Schicksal mit einer wunderbaren Bedeutung versehen. Wir sind imstande, unendlich Gutes und unendlich Böses zu tun. Wir sind die Schauspieler eines äußerst interessanten Dramas, das von einem unendlich weisen und guten Autor geschrieben wurde …" In diesem Kontext legitimiert er auch den „Lobgesang" als die vielleicht „größte Antriebskraft der Dichtung."

Hier scheint man am Kernpunkt der Claudelschen Dichtung zu stehen; hier liegt der Schlüssel zu seiner beseelten, visionären Sprache, die im Glauben gründet: „Der Glaube an Gott ermöglicht den Lobgesang [als] Ausdruck des tiefsten Bedürfnisses der

Seele, der Stimme der Freude und des Lebens, des Auftrags der ganzen Schöpfung."[710]

Schnackenburg beschreibt:[711] „Für den Musiker werden diese Klänge, die in der Dichtung nur Requisit sind, zum Hauptbestandteil der Partitur. Unvergesslich ist die primitive Folge kleiner Sekunden, die die Elendsstimme der Klapper zum musikalischen Motiv werden lässt, nicht minder beeindruckend die Vielfalt von Klängen, mit denen unermüdlich die Glocken antworten; … sie alle werden im Orchester beredt und verkünden, was der Dichter in Worten nicht mehr sagen kann … Für die Partitur ist es charakteristisch, dass die ersten Takte der unbegleiteten Trompete anvertraut sind. Kein anderes Instrument vermag so scharf zu zeichnen, und so bestimmt vor allem sie den zuweilen holzschnittartigen Stil des musikalischen Ausdrucks."

Was nun das Textbuch betrifft, so nannte es Alexander Schum, der für die Regie der Uraufführung verantwortlich zeichnete, „ein gewaltiges Unterfangen, das Riesenwerk Claudels in sechs knappen Bildern in Musik umzusetzen, es mit Ehrfurcht und Werktreue zu einer neuen Einheit umzuschmelzen."[712] Braunfels hat, von der Neugestaltung des Schlusses abgesehen, das Textwort des Dichters nicht angetastet; wohl aber kürzte und konzentrierte er die Handlung. Der vom Komponisten gewählte Schluss lässt Maras Schuld am Tode Violaines nur undeutlich erkennen, gibt jedoch einen großen oratorischen Ausklang durch die Hinzufügung des Chores „De profundis clamavi ad te, domine", wohingegen Claudel Läuterung und Entsühnung folgen lässt. Schum ist überzeugt, dass „die von Braunfels geschaffene Verdichtung auf diese Episode verzichten kann, obwohl sie bei Claudel Gewicht hat." Für Braunfels ist das geheimnisumwobene Sterben der Violaine bereits Garant für „Erlösung und Entsühnung."[713] Auch das Tischgebet im I. Akt ist Zutat des Komponisten: So singen

beim Abschied des alten Vaters, der nach Jerusalem pilgert, die Knechte und Mägde das liturgische Tischgebet *Aller Augen warten auf dich* und „verstärken dadurch den metaphysischen und überzeitlichen Geist dieser Szene."[714] Und zuletzt würdigt und verklärt er das weihnachtliche Wunder der Totenerweckung durch Engelsgesang: Unsichtbare Chöre singen in diesem zentralen dritten Akt lateinische Hymnen zum Lobe der Gottesmutter und der Menschwerdung des Gottessohnes. Ob Braunfels damit „die Absichten des Dichters entscheidend im Kernstück nach den Gesetzen der Oper geändert hat", wie ein Kritiker behauptete[715], bleibe dahingestellt. So verschiebt sich bei Braunfels die Konstellation der Hauptfiguren zueinander, „ergeben sich neue Schwerpunkte und Änderungen der ursprünglichen Bedeutungsintention. Dabei erfolgen diese vorrangig durch musikalische Akzentuierungen, weniger durch textliche Kürzungen oder Sinnverschiebungen, denn es ist gerade das funktionale Verständnis religiöser Musik, das sie zur reinen Ausdrucksmusik erhebt. „Dabei wird sie selbst aber so stark zur Sprache, daß die Wirkung eine umgekehrte ist: Die Worte scheinen der Musik zu folgen. Das liegt nicht zuletzt an der Behandlung der Singstimmen, die nicht unbedingt dem natürlichen Tonfall der Worte angepasst sind, sondern eigenen Gesetzen des Ausdrucks folgen, bald in ungewöhnlichen Intervallschritten sich bewegend, bald auf einem Ton verharrend, bald melodische Bögen schaffend, die nicht selten dem gregorianischen Choral entlehnt oder angeähnelt sind", wie Schnackenburg erklärt.[716] „Ein typisches Beispiel für dieses Prinzip sind die tastenden und gleichsam lauschenden Tonfolgen, die Violaine zu singen hat, nachdem sie erblindet ist. Die zur Heiligen Gewordene hört nur noch, und die Musik macht glaubhaft, daß sie in ihrer Einsamkeit alles hört: das ‚Dasein der Dinge', das Elend der Menschen und den Gesang der Engel, von dem ihre Höhle erfüllt ist."

Der Vergleich beider Fassungen, des gedichteten Originals und seiner Vertonung, weckt das Interesse für die persönliche Kontaktaufnahme beider Künstler. Tagebuch-Notizen und die Korrespondenz, die zum Teil über Dritte stattfand, geben Auskunft darüber. Braunfels hatte 1933 bereits mit der Wahl des Textbuches ein Bekenntnis abgelegt: „Sie ist die erste und zugleich auch eine entscheidende Aussage über die geistige Haltung und künstlerische Zielsetzung eines Komponisten. Das Textbuch ist das Maß, das der Musiker sich stellt."[717] Gleich Claudel fühlte er sich berufen, für das Christentum und damit gegen den Kommunismus zu streiten. „Da lohnt es sich zu kämpfen, an welchem Platz man auch stehe", schreibt Braunfels nach einem Theaterbesuch des Claudel'schen *Seidenen Schuhs*[718]: „Das christliche Theater hat eine große Mission, und ich glaube, die christliche Oper auch."

Während der Komposition ergeben sich schwerwiegende Diskrepanzen. Da die hohe Wertschätzung, die der deutsche Komponist dem französischen Dichter entgegenbringt, von der Gegenseite – wahrscheinlich aus Unkenntnis von Person und Werk – nicht erwidert wird, sind Missverständnisse unvermeidlich. Am 23.01.1934 vertraut Braunfels seinem Tagebuch an:[719] „Es erscheint mir immer unmöglicher, die *Verkündigung* weiter zu machen; Art und prinzipielle Einstellung Claudels zu meinem Versuch lähmen mich. Er, alter Herr, Bauernschädel, fühlt sich nun bereits vergewaltigt, sieht konventionell nur das Ungehörige, was ich ohne seine Zustimmung begann und umformte. Er muss es so sehen. Auch ist er sehr naturalistisch und liebt, nach seiner Verbindung mit Milhaud zu schließen, eine mir sehr fernliegende Musik. Ich sehe keinen Ausweg. Prüfungen ohne Ende!" Dank der Vermittlung Maria Klockes[720] können wesentliche Unstimmigkeiten bereinigt werden, und Claudel antwortet:[721]

„Madame,
Un ami français m'avait déjà signale les intentions de M. Braunfels, jusqu' à ce jour ignoré de moi, soit comme homme, soit comme musicien.
Je ne lui ai jamais interdit de mettre *l'Annonce* en musique,mais j'ai limité cette permission au texte allemand. Je tiens en effet, comme il est parfaitement compréhensible, à me réserver le texte français et à ne pas livrer à un compositeur inconnu, qui ne peut guère avoir qu'une connaissance et un sentiment insuffisant de notre langue …"

Widerstrebend und doch erleichtert zugleich dankt Braunfels seiner Fürsprecherin:[722] „Warum, so dachte ich zunächst, alles wieder aufrühren, womit ich mich abgefunden, warum vielleicht kämpfe ich mit ungewissem Ausgang; dann aber überwog bald das Gefühl, daß Sie nicht nur mutig einen freundschaftlichen Gedanken zur Tat gebracht, sondern vielleicht auch etwas Gutes getan haben. Denn jetzt muß ich Claudel selbst schreiben …" Und in seinem Tagebuch heißt es:[723] „Ich fange wieder an zu hoffen, daß sich doch eine Vereinbarung mit Claudel wird treffen lassen, damit die Vollendung nicht ganz sinnlos wird." Als ihm Claudel die Vertonung einer deutschen Version endgültig zusagt, atmet er auf: „Gott sei gelobt", notiert er darunter.

Während Claudel in späteren Jahren keinen brieflichen Kontakt zu Braunfels gesucht hat, gibt anderthalb Jahrzehnte später ein Ereignis Braunfels Mut, ihm zu schreiben. Am Vorabend zur Uraufführung der Oper erscheint im *Rheinischen Merkur* vom 03.04.1948 Claudels Beitrag, in welchem er Frankreichs Bestimmung in der verstandesmäßigen Erfassung der Welt sieht, Deutschland jedoch seiner musikalischen Berufung zuordnet. Braunfels schreibt:[724] „Damals vor 15 Jahren hatte ich eine Sache

begonnen und von ihr dann nicht lassen können, bei der mich irgendwie ein böses Gewissen nie verließ. Getrennt von Ihnen und ohne eine andere Autorisation in Händen als Ihren Brief, in dem Sie gelassen mir etwa schrieben: ‚Machen Sie, was Sie wollen,' gab ich mich, ohne Sie erreichen zu können und ohne Ihren Rat, jahrelang Ihrem Werk hin, und ich glaube, dass nur diese Arbeit mich damals alles hat überdauern lassen, was meine geistige Existenz bedrohte. Ich wünschte, daß Sie die EA der *Verkündigung* als Oper selbst hätten hören können; die Einladung durch Dr. Grosche blieb leider ohne Antwort." Wie übrigens auch dieses letzte Schreiben von Braunfels an Claudel, in dem er Parallelen ihrer gemeinsamen christlichen Mission benennt und Erklärungen zur selbständigen Gestaltung des Schlusses – die Rückkehr des Vaters ist vor den Tod der Violaine gestellt (s.o.) – wie auch zur künstlerischen Form des „Musikdramas mit der Tendenz, das Wort an allen wichtigen Stellen ganz in den Vordergrund zu rücken", abgibt.

Für Ralph Brewster, der sich begeistert äußert[725], wird die Vertonung zu einer Entdeckung: „The discovery of a really great work of art is always a thrilling experience; but if this happens to be an opera by a contemporary composer who is practically unknown, it is an event of unique importance." Der Komponist habe „not broken with tradition like most modern composers", und es erfordere „greater courage for a composer to write a pure diatonic chord than the most preposterous conglomeration of dissonances", setzt er bewundernd hinzu. Für ihn sind die Schlüsselworte, „the key words of the drama all clearly audible, so that whoever hears the opera for the first; time can follow the action without effort."

Mit drei Chören ist die Verkündigung die chorärmste Oper von Braunfels.[726] Interessanterweise werden diese Chöre den drei wichtigsten Stellen der Dichtung zugeordnet: der Verabschiedung des Gott suchenden Vaters, der Verklärung des Wunders und

dem Tod der Violaine. – Stilistisch lassen sich Parallelen zum reifen Pfitzner und zur Kontrapunktik Bruckners nachweisen. Signifikanter scheint mir jedoch die kritische Anmerkung, derzufolge Braunfels hiermit „seinen *Palestrina*“ komponiert habe.[727]

Dass dreizehn Jahre vergehen sollten, bis diese Oper uraufgeführt wurde, dürfte Braunfels kaum geahnt haben, diskutiert er doch noch während der Entstehungszeit um 1934 die Publikumswirksamkeit und Erfolgsträchtigkeit seiner neuen Oper, worauf Schnackenburg abschwächend einzuwenden hat:[728] „Von Publikumserfolgen kann man überhaupt nicht mehr reden, die gibt es nicht mehr. Ich wüsste nicht, wie eine Oper aussehen müsste, die heutzutage wirklich Erfolg haben könnte. Aber einen *Pelleas*- oder besser *Palestrina*-Erfolg wirst du mit diesem Werk haben.“ So bestätigt auch ein Besucher (oder Hörer) der Kölner Aufführung (oder Aufzeichnung):[729] „Daß Ihre Klangsprache immer das Gewöhnliche meidet … , das macht Ihr Werk so schwer für das Opernrepertoire.“ Die Rezeptionsschwierigkeiten, die sich diesem Werk entgegenstellen sollten, zeigten sich spätestens beim Besuch Bruno Walters Ende Januar 1936. Wie aus Braunfels’ Tagebuch-Aufzeichnungen zu ersehen ist, steht Walter der *Verkündigung* „ratlos“ gegenüber, und enttäuscht muss Braunfels konstatieren: „Es ist ihm offenbar schrecklich, diese Welt so peinlich zu empfinden“, auch „versteht er den Stil so gar nicht“. Als er ihm dann die *Adventskantate* und die gerade vollendete Oper *Der Traum ein Leben* vorspielt und Bruno Walter glücklich ist, diese Dinge bejahen zu können“, wird Braunfels evident, „wie weit [er] in der *Verkündigung* [sich] selbst vorausgeschritten [ist].“[730]

Nach Kriegsende überlegt Braunfels mit Schuchter, wo und mit wem die *Verkündigung* herauszubringen sei.[731] „Sehr glücklich“ wäre er mit Salzburg: „Aber wer soll sie dort dirigieren? Bruno

Walter zeigte seinerzeit kein Verhältnis zu ihr, Eugen Jochum hat sich nicht so zu ihr gestellt, daß ich sie ihm gerne anvertrauen möchte; daß ich sie ihm in Tittmoning ganz vorgespielt habe, scheint er vergessen zu haben.“ Was die deutschen Opernhäuser angeht, so „böte Köln räumlich und künstlerisch gute Voraussetzungen, München wäre natürlich in manchem Sinne vorzuziehen, wenn der richtige Mann nach dort kommt. Ich fühle mich darin wie der alte Verdi, daß mir nur noch an Aufführungen mit den richtigen Künstlern liegt.“ 1947 tritt er dann in Kontakt mit Günter Wand, von dem er annehmen muss, dass er auf Grund beruflicher Bindungen die Uraufführung dirigieren wird. Wand will sie neben anderen Braunfels-Werken bei den geplanten modernen Musiktagen im Juli 1947 bringen. Braunfels „weiß aber nicht, ob das der richtige Rahmen wäre; sie nähmen sich unter dem modernen Zeug wie fremde Kinder aus.“[732] Im Grunde wäre dieses „sehr katholische Werk“ sowieso nur innerhalb eines Festspielrahmens richtig aufgehoben gewesen.[733] Laut Aussage Philipp Jarnachs findet Wand „eine windige Ausrede, die Direktion der Oper abzulehnen,[734] woraufhin sehr kurzfristig H. Schnackenburg zum Gastdirigat nach Köln gebeten wird.[735] So konnte Braunfels „glücklich sein, daß Hellmuts Glaube das Stück trug“, wie er seinen Sohn Michael wissen lässt, mag er auch seine Resignation über die geringe Resonanz der Oper kaum verbergen.[736]

Was nun die bevorstehende Kölner Inszenierung betraf, so „stand die Bühne vor der Aufgabe, den Realismus des Dramas und den Symbolismus des Mysteriums miteinander in Einklang zu bringen. Wäre es nur um das Werk Claudels gegangen, so hätte die im wesentlichen gebotene naturalistische Illusionsbühne befremden können“, meint ein Rezensent der Uraufführung.[737]

Die Kölner Uraufführung am 04.04.1948 zeitigte eine nur schwache Resonanz, mögen auch die Kommentatoren und Rezensenten von

„großem Erfolg“ gesprochen haben.[738] Braunfels selber empfindet mit feinem Gespür, dass Unverständnis und Indifferenz die Publikumsreaktion bestimmen, und bleibt den folgenden Aufführungen fern; „denn mein Verhältnis zum Publikum ist durch die letzten Erfahrungen etwas brüchig geworden“, wie er Freunden mitteilt.[739] Philipp Jarnach wertet es – trotz „sehr schöner Stellen“ – als „nicht mehr zeitgemäß“, als „viel zu tendenziös“[740]. Doch war nicht allein die exegetische Anlage des Werks Ursache für das Unverständnis, schließlich rückte es grade seine Lehrstückhaftigkeit in die Nähe des oratorisch-epischen Theaters, sondern vielmehr die Singularität und Rigorosität der darin zum Ausdruck kommenden dogmatischen Katholizität: Deren Haltung ist „die konsequente Verfolgung der Linie, die vom *Te Deum* ausgeht, und steht nicht im Zusammenhang mit der nach dem II. Weltkrieg auftretenden Welle katholisierender Tendenzen in der zeitgenössischen Musik (Strawinsky, Honegger, Milhaud, Messiaen), von denen sich Braunfels auch stilistisch unterscheidet“, wie K. Laux in seinem MGG-Artikel (unter dem Stichwort „W. Braunfels“)[741] analysiert. Hier gelingt Braunfels, befruchtet durch Claudels Text[742], eine Verbindung von mittelalterlich-christlichem Mysterium mit dem Stil der romantischen Oper über die formale Zwischenstellung von Bühnenwerk und Oratorium.[743]

Der Traum ein Leben (Opus 51)

Oper in drei Aufzügen mit Vorspiel und Nachspiel, 1934–37,
Ursendung Hessischer Rundfunk am 22.03.1950[744][745],
UA am 25.05.2001 in Regensburg unter Guido Maria Rumstadt,
verlegt bei Universal Edition

Schon der Titel dieses einzigen „dramatischen Märchens“ von Franz Grillparzer ist eine offene Anspielung auf Calderons Barockdrama. In dem originalen Schauspiel *Das Leben ein Traum* war das Leben, die gelebte Wirklichkeit, als ein Traum genommen, um die Vanitas menschlichen Lebens, die Nichtigkeit alles Irdischen, vor der einzig gültigen Wirklichkeit des Ewigen zu entlarven. Da nun Grillparzer die Aussage-Konstellation gleichsam auf den Kopf stellt: das Subjekt wird Objekt und umgekehrt, verschiebt sich die Argumentation seines Stückes auf die psychologische Ebene; – hinsichtlich der eindrucksvollen Modernität dieses Traumspiels könnte man von psychoanalytischer Ebene sprechen, da viele Grundtypen der menschlichen Traumbilder erscheinen und Seelendeutung aus Träumen erfolgt. Dem Träumenden, wie es Benno von Wiese erkennt[746], „begenet nicht nur der Drang des Ich zur Welt, die sich im Träume noch auf andere Gestalten verteilt“. Das Traumerlebnis führt das menschliche „Autos“ (selbst) bis an die Grenzen seiner Erlebnisfähigkeit, lotet innere Abgründe aus und hilft, sie in der traumhaften Illusion zu überwinden. Der träumende Rustan „braucht sein leben nicht zu leben, sondern darf es aös einen bösen Alptraum träumen, und so bleibt der reine, ursprüngliche gute Kern des Ich bewahrt“. Der Traum führt den Träumenden im nachhinein zu einer realistischen Daseinsbewältigung; die Welt des Scheins erschließt die Wahrheit des Seins.

Die exotisch schillernde Welt der Grillparzerschen Dichtung, die den Traum als eingeschobene „Prüfung“ zur Erprobung der Aus-

gangsthese versteht, drängt nach musikalischer Ausdeutung; auch die „Parallelität von Personen, Ereignissen und zwischenmenschlichen Beziehungen, (die) gemeinsam mit Motivzusammenhängen, Rückerinnerungen und vor allem der psychologischen Motivierung ein dichtes Beziehungsgefüge zwischen der Rahmen- und der Traumhandlung bilden“[747], gibt einer opernhaften Bearbeitung den Vorzug.

Braunfels hat sich diese vorgegebene Parallelität zunutze gemacht. Das Landmädchen Mirza wird im Traum zur Königstochter Gülnare, der Landmann Massud zum König von Samarkand: Er verschmilzt also beide Personen jeweils zu einer Gesangspartie und verstärkt dadurch „die Wechselwirkung von Traum und Wirklichkeit. Unsichtbare Chöre geleiten uns unmerklich aus der Wirklichkeit in die Welt des Traumes und wieder zurück zur Wirklichkeit.“[748]

Braunfels hat die Dichtung im Wesentlichen unverändert übernommen, doch sie durch Kürzungen dramatisch gestrafft. Zur Verschärfung des dämonischen Akzentes lässt Braunfels eine obskure Alte erscheinen, deren rätselhaftes Spinnerinnenlied Erinnerungen an den *Goldenen Topf* wachruft.

Wie schon das Textbuch vermuten lässt, dominiert in der opernhaften Vertonung eine „kraß realistische Bühnendramatik“, – ganz im Gegensatz zur gleichzeitig entstandenen *Verkündigung*[749], obgleich sich doch hier wie dort, die Musik durchgängig als „Träger des dramatischen Ausdrucks“ versteht. Die eminente Vordergründigkeit des Klangbildes verleiht der Partitur eine dramatische Plastizität; ihre enge Verbundenheit mit dem Bühnengeschehen drängt nach Visualisierung. Braunfels kommentiert[750]: „Der *Traum* repräsentiert gewiß eine periphere Schicht meiner Natur; aber dadurch, daß er so besonders gut gelungen ist, erhält er eine Daseinsform, welche manchen wichtigeren meiner Sachen fehlt, fast möchte ich sagen, eine größere Realität.“

Traum ein Leben (op. 51), Partiturskizze, handschriftlich, um 1934

Die Rezeptionsgeschichte dieser Oper gerät in die Katastrophen der Dreißiger- und Vierzigerjahre des 20. Jahrhunderts. Bruno Walter hatte die Spieloper 1938 zur Uraufführung in Wien angenommen.[751] Der Anschluss Österreichs an das nationalsozialistische deutsche Reich verhinderte jedoch die Ausführung durch einen jüdischen Künstler, der es als „seine Aufgabe" ansah, „für ein reiches, bedeutendes oder wenigstens buntes Repertoire zu sorgen."[752] Noch etliche Jahre später betonte Bruno Walter gegenüber dem Komponisten:[753] „Es wird sie interessieren zu hören, daß ich nicht nur Herrn Solti von Ihrem *Traum* gesprochen, sondern in sehr eindringlicher Weise dem Leiter der Wiener Oper, Herrn Dr. Hilbert, ans Herz gelegt habe, die Aufführung dieses Werks sich angelegen sein zu lassen. Ich sagte ihm, dass ich es bestimmt in Wien aufgeführt haben würde, wenn nicht die Ereignisse jener Zeit mich vertrieben hätten."

Nach dem zweiten Weltkrieg erhält Braunfels mehrere Anfragen wegen des *Traums*, „unter anderem drolligerweise aus Buenos Aires, dessen Intendant von ihm wohl nur durch die Memoiren von Bruno Walter gehört haben kann"[754], wie auch von Karl Elmendorff aus Kassel, der für 1948 eine Uraufführung vorsieht. In seinem Behelfstheater dürfte der Plan jedoch an Besetzungsfragen gescheitert sein, da Braunfels dreifaches Holz mit nötiger Streicherbesetzung (möglichst 12 erste Geigen) zur Bedingung machte, auch für die Doppelrolle Mirza-Gülnare ein „Zwischenfach mit stark dramatischem Einschlag" und für Rustan den Typ eines „spielbegabten jugendlichen Heldentenors" verlangte.[755] Der Frankfurter Rundfunk entschließt sich dank der Initiative des Dirigenten Kurt Schröder zu einer konzertanten Fassung bei entsprechenden funkbedingten Kürzungen.

Die Uraufführung im Sendesaal vermittelte wohl kaum ein zureichendes Bild, zumal diese Oper – mehr als andere Bühnenwerke von Braunfels – der szenischen Umsetzung und bühnengerechten

Illusion bedarf. G. Funke schrieb voller Optimismus, dass dieses Werk „in guter Besetzung auch breitere Hörerschichten fesseln und bei der nicht gerade vielfältigen Auswahl an modernen Opern seinen Weg über die meisten größeren deutschen Bühnen nehmen dürfte", schließlich zeichne sich „seine Tonsprache durch melodische Substanz und farbige Instrumentation aus."[756] Auch die *Berliner Musikblätter* prophezeien dem Werk „mit Mitteln der Bühne einen schönen Publikumserfolg"[757], und der Kölner Musikkritiker der *Allgemeinen Kölnischen Rundschau*[758] spricht von notwendiger Visualisierung dieses „veredelten Zauberstückes um Rustan, den abenteuernden österreichischen Faust."

Jean d'Arc – Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna (Opus 57)

Oper nach den Prozessakten von 1431 in drei Aufzügen, 1939–1943,
konzertante EA am 31.08.2001 in Stockholm unter Manfred Honeck,
szenische UA 27.04.2008 in Berlin unter Ulf Schirmer[759] ,
verlegt bei Universal Edition

Die heilige Johanna ist nach den vorletzten Opern *Verkündigung* und *Traum ein Leben* Braunfels' „drittes Werk, das die Welt des Mysteriums und des Wunders in realer Gegenständlichkeit auf die Musikbühne versetzt." Aber es fällt schwer, gleich Frithjof Haas[760] den Bogen zu spannen zwischen diesen drei so unterschiedlichen Stücken. Die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs, die die Entstehungszeit der *Johanna* beschatten, zwingen einfach zu einer stärkeren Unmittelbarkeit und Realistik als die Ära der stillen Muße und Abgeschiedenheit der ersten Godesberger Zeit, die die *Verkündigung* ausgestalten half. Schon während der ersten Auseinandersetzung mit der *Johanna* ist der Komponist überzeugt, dass sie „neben der asketischen *Verkündigung* ein reiner Blumengarten wird."[761]

Jean d'Arc – Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna (op. 57),
I. Teil, I. Szene, Partitur, handschriftlich, 1939

Als dann am 25.01.1943 die Partitur der *Johanna* vollendet ist, schreibt er an seinen Sohn Michael:[762] „Die *Verkündigung* ist durchaus unwirklich, bild-gleichnishaft an die religiöse Welt herangehend (auch das Mittelalter ist irgendwie traumhaft gesehen, wie ein Teppich gewebt), dagegen die *Johanna*, die ich nicht umsonst ‚Handlung' genannt habe, ganz real ist. Ihre Wunder sind so natürlich wie die Vorgänge der Natur. Für Zwischenfarben ist in ihr kein Platz, selbst Johannas Träume müssen etwas Handgreifliches haben; denn eine ‚Träumerin' hätte niemals Frankreich befreit, nur einer von Gott sichtlich geleiteten, willensstarken Magd stand es zu."

Die Anregung zur *Johanna* war eine primär musikalisch-dramatische, keine stoffliche. Braunfels fühlte sich motiviert durch die völlig anders geartete und stofffremde *Mathis*-Aufführung im Züricher Stadttheater, die er im November des Uraufführungs-Jahres besuchte. Dabei entsprach die öffentliche *Mathis*-Kritik[763] seiner eigenen: „wenig theatergerecht", an der Bühne „vorbeimusizierend", sodass er es denn „doch noch einmal mit einem eigenen Text versuchen" wolle.[764] Nach Aussage H. Schnackenburgs wurde die Wahl des Librettos durch George Bernard Shaws *Saint Joan* beeinflusst, zumal der englische Dramatiker ebenso wie Braunfels die 1841–49 erstmalig veröffentlichten Prozessakten seiner Handlung protokollarisch zugrunde legte. „Es ist eine ‚heilige Johanna', aber keine Schillersche, sondern eine historische (nach den Akten). Der Stoff bekommt sein besonderes Gesicht dadurch, dass als zweite Hauptfigur die des bekannten Blaubart eingeführt ist, der übrigens tatsächlich den Zug nach Orleans finanzierte."[765] Auch widerspricht Braunfels' Interpretation jener rationalistischen und sozialistischen eines George Bernard Shaw, welche bewusst gegen die historische Wahrheit verstößt."[766] Shaw wollte eine Desillusionierung des Geschichtsbildes. Er suchte die Provokation geheiligter

Ordnungen durch ein modern empfindendes Mädchen wie Johanna. Keine Legende also, sondern eine Heilige, die menschlich gesehen wird, die allein an ihrem Unvermögen scheitert, sich mit dialektischen Argumenten verteidigen zu können. Shaw hält sich insofern an die Fakten, als er sie in Rouen hinrichten lässt und literarische Apotheosen ablehnt, wohingegen sie doch Schiller auf dem Schlachtfelde sterben lässt, Anouilh zu einer Lerche erhebt und Brecht in eine Irrenanstalt steckt.

Hätte Braunfels das szenische Oratorium von Claudel/ Honegger *Jeanne d'Arc au Bucher*, das 1938 in Basel konzertant uraufgeführt und szenisch erstmalig in Zürich 1942 gebracht wurde, gekannt, hätte er sich vielleicht von Claudels Bedenken und anfänglicher Weigerung, ein solches Libretto zu verfassen, abschrecken lassen, soll jener doch gegenüber A. Hoérée geäußert haben[767]: „Jeanne d'Arc ist eine offizielle Heldin, die gesprochen hat und deren Worte in aller Gedächtnis sind. Deshalb erlaubt sie keine zu freie Umschreibung. Es ist schwierig, eine historische Erscheinung in einen fiktiven Rahmen zu stellen."

Bei der Johanna-Konzeption stand Braunfels in umfänglicher Korrespondenz mit Schnackenburg. Nicht zu unterschätzen war dessen verständnisvolle Rolle der psychischen Motivierung und des moralischen Beistandes in der für Braunfels so bitteren Zeit der Verbannung.

Jean d'Arc – Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna (op. 57), Partitur, handschriftlich, 1939

Der Zauberlehrling, Tanzballade für das Fernsehen (op. 71),
Sonia Arova (Zauberlehrling) und Max Aust (Zauberer), Szenenfoto, 31.01.1954

Der Zauberlehrling (Opus 71)

Tanzballade für das Fernsehen nach J. W. von Goethe, für Soli,
Sprecher und Orchester, 1951/52,
Ursendung 22.02.1954 im NWDR Hamburg unter Hans Schmidt-Isserstedt,
verlegt bei Boosey & Hawkes

Die Uraufführung des *Zauberlehrlings* in den Lokstedter Fernsehstudios des NWDR wurde zum großen Abend des Hamburger Staatsopernballetts, das unter der Leitung seiner Choreographin Helga Swedlund die kapriziös-geistvolle, neuromantische Musik in eine weitlinige Tanzkomposition umschuf. Die gelungene Funksendung gründete auf der Initiative des Intendanten Werner Pleister, der den 1933 nach England emigrierten Bühnenbildner Hein Heckroth nach Hamburg kommen ließ, damit er für den jungen deutschen Fernsehfunk arbeite. Heckroth war in England durch Sir Arthur Rank entdeckt und als Ausstattungschef mit dessen Filmproduktionen *Die roten Schuhe* und *Hoffmanns Erzählungen* groß geworden. Nun war ihm die Idee zu verdanken, aus dem Goetheschen *Zauberlehrling* ein Ballett zu formen. Seine Dekorationsentwürfe legte er Braunfels vor, dem wiederum „eine Lösung von genialer Einfachheit“ zu verdanken war: Dieser gab der Fabel noch eine eigene Einleitung in einer Extrahandlung, die allmählich zum inhaltlichen Kontext der Ballade hinüberleiten sollte; denn „wenn das Bild aufleuchtet, sieht man (stumm) den Zauberlehrling vor einem Schrank mit Puppen stehen. Er beschwört sie, sie erwachen zum Leben: Liebespaare tanzen Walzer, Soldaten marschieren, bis der weise und nachsichtige Hexenmeister sie wieder in den Schrank zurückbannt – und sich abermals ‚wegbegibt‘. Nun hat der Lehrling freies Spiel. Er versucht seine Kunst mit den Besen – Goethes Worte setzen ein, ins Mikrophon gesungen. ‚Hat der alte Hexenmeister … ‘ Das Auge haftet an dem jubilierend, übermütig tanzenden Zauberlehrling und seinen Besenmarionetten, seinen Wassereimern, seinen überschwemmten

Fußböden; das Ohr fügt die konzertierenden Stimmen mühelos ein. Das ‚Gesamtkunstwerk' – hier ist es! Und ganz und gar vom Fernsehen aus bestimmt, das ja auch ein Fernhören ist." Begründen kann der *Zeit*-Rezensent seine Ansicht wie folgt:[768] „Braunfels ist – wie Richard Strauss, aber auch wie Strawinskij – ein ‚Augenmusiker', der nicht etwa nur Texte ‚illustriert', sondern durch seine Musik optische Vorstellungen zu wecken vermag."

Für die musikalische Umsetzung des 30-minütigen Werks, dessen Partitur auch Braunfels „als das amüsanteste aller [seiner] Sachen" bezeichnete[769], waren verantwortlich das Sinfonieorchester des NWDR unter Hans Schmidt-Isserstedt und die Mitglieder der Staatsoper – Anneliese Rothenberger als Stimme des Lehrlings, James Pease als Stimme des Meisters und Fritz Göllnitz als Stimme des Raben. Eine Parallele zur programmatischen Vertonung des Franzosen Paul Dukas liegt nicht vor, da dessen sinfonische Dichtung „mehr das Milieu als den Kern oder gar den Sinn der Dichtung umspielt."[770] Dem Rezensenten E. Koster zufolge[771] vermag die Komposition von Walter Braunfels „meisterhaft, die gebundene Haltung der dichterischen Versform wiederzugeben durch eine freizügig ausschöpfende gesangliche Deklamation – ohne ein Gefühl von Zerdehnung zu erwecken, das bei einer so breitangelegten Darbietung der spukhaften Mär leicht entstehen könnte. Die Klangsprache ist gegenwartsnahe, ohne sich mit atonaler Struktur allzuweit von der klaren Aussage des klassizistischen Originals zu entfernen oder gewaltsam interessant machen zu wollen. In der Fügung von Bewegungsimpulsen steckt die Partitur voll von Schelmereien und dunklen Zaubergesten. Ihre magische Atmosphäre geht nicht in die Gefilde der grausam zupackenden Dämonie des Strawinskijschen Zauberers Kastschei [*Feuervogel*]; sie ist mehr goethisch gebändigt."

Die choreographischen, bildtechnischen und szenischen Hinweise sind in einzigartiger Weise dem musikalischen Geschehen

angepasst; die Regieführung unter Herbert Junckers hätte wohl kaum besser vorbereitet sein können. Von musikalischer Komik, grotesker Instrumentierung, umwerfender Phantasie und melodischem Einfallsreichtum künden alle Takte der Partitur.

Die Bildregie des Films muss die ideale Ergänzung gewesen sein, war es doch allein ihr Verdienst, die Dichtung als Vision darzubieten und auszulegen. So lobte man bei der Uraufführung die geschickte Verschmelzung der Bildfolge, die „in der Tat zu magischer Wirkung führt, indem eine Gestalt aus der anderen herauswächst oder auch in ihr vergeht."[772] So standen hinter Glas „sonderbar verdrehte, mit bunten Gewändern behängte Drahtpuppen, unter ihnen zwei Soldaten mit Landsknechtstrommel und Trompete. Die Kamera nimmt sie auf und verwandelt sie in lebendige Tänzer, ein Zauberkunststück, das die Technik dem Zuschauer unmerklich vorzuführen vermag."[773] Die fahrende und schwenkende Kamera, die Überblendungen, die Gischtfontänen, die Kamera-Hinterblendung, um das herangeisternde Wasser ins Bild zu bringen[774], beeindruckten sehr. Die Fernsehdekoration wurde durch den bereits genannten Heckroth geschaffen. In einer Presse-Vorschau hieß es: „Es ist ein zauberhaftes, mit den Utensilien der Hexenküche und mit phantastischen Kreaturen ausgerüstetes Rondell, das er im Studio über Baumstümpfen aufgebaut hat. Rundherum zieht sich die Simultandekoration, wie man im Fernsehen die unwandelbare Bühne nennt: blau durchleuchtete Mondlandschaften und von krüppeligen Weiden bestandene Flußufer."[775]

Ob sich nun die klassizistische Ballettchoreographie der Svedlund mit dem Gesamtkonzept vereinigen ließ, sei dahingestellt. Der Rezensent des Hamburger Anzeigers zumindest meinte:[776] „Fast alle Szenen ließen erkennen, daß es ihr leicht wurde, beim klassischen Ballett zu bleiben und nicht modernen Ausdruckstanz zu Hilfe zu nehmen." Claus-Henning Bachmann war sich

sogar „sicher“, dass Tanz und Pantomime im Fernsehen ganz anders eingesetzt werden müssten: „Die strengen Entwicklungen des klassischen Balletts ältester Schule – nicht zuletzt auf Weiträumigkeit gegründet – eignen sich nicht. Gerade damit aber arbeitete H. Svedlund. Dagegen stand die bizarre Szenerie Heckroths. Beides wollte sich nicht ineinander fügen.“[777]

Die Mehrzahl der Zuschauer[778] war jedoch hingerissen von der Qualität der Gesamtdarbietung und deutete die positive Resonanz der Uraufführung als Beweis dafür, dass „ein solch harmonischer Zusammenklang von Goetheschem Einfall, musikalischer Illustration, tänzerischer Deutung und dekorativer Umwelt selten so vollkommen geschaffen worden [sei] wie in diesem Ballett vom Zauberlehrling.“[779] Davon war auch der englische Regisseur Michael Powell, der durch seine filmische Zusammenarbeit mit Heckroth der Uraufführung beiwohnte, überzeugt, und so erklärte er sich sofort bereit, diese Inszenierung gleich anschließend im Fernsehstudio farbig und dreidimensional als 30-Minuten-Kulturfilm für die amerikanische Filmproduktion der 20th-Century-Fox drehen zu lassen. Stolz verkündete Heckroth in einem Interview der *Welt am Sonntag*:[780] „So nämlich wird sich allein die kostspielige Inszenierung bezahlt machen: wir drehen jetzt im weiten Rahmen der Cinemascope und im Technicolor-Verfahren für die Cent-Fox dieses 27-Minuten-Spiel. Also: Fernsehen wird Film. Sonst ist es umgekehrt.“

Gerade das von der Filmgesellschaft propagierte Cinemascope-Breitbildverfahren kam „dem Genre des Balletts besonders entgegen, weil hier die fließenden Tanz-Bewegungen durch Kamera-Schwenks und -Fahrten ohne Unterbrechung aufgenommen werden können. Bisher, bei normalem Kamera-Objekt, ‚sprangen die Figuren aus der Bildmitte heraus‘, so dass ihrem Bewegungsfluss durch nachträglichen Schnitt nachgeholfen werden mußte“, heißt es bestätigend im *fff-Press*.[781] Die Übernahme der

Einstudierung und der damit verbundene Weltvertrieb einer Produktion des jungen deutschen Fernsehens erfüllte fast alle Berichterstatter mit Stolz.[782] Der Nordpress-Verlag prognostizierte gar einen Welterfolg und prophezeite dem farbenprächtigen Heckroth-Film einen „Oscar“, betonend: „Was die Amerikaner von Hamburg aus der ganzen Welt bieten werden, wird ein beredtes Zeugnis von deutscher Kunst und deutschen Künstlern sein.“ Denn es ist „ein Stück des heiteren Wunderbaren, wie es nur durch die Technik des Films und des Fernsehens als überhöhtes Illusionstheater geboten werden kann.“

Nachgelassene Werke

Noch ohne Opuszahl sind nur wenige Werke im Nachlass verblieben, sie konnten von Ute Jung nicht aufgenommen werden und werden hier der Vollständigkeit halber nachgetragen.

„Alpenjäger“ (ohne Opuszahl)
Singstimme und Klavier, 1889, Privatbesitz Susanne Bruse

Tag- und Nachtstücke (ohne Opuszahl, vormals Opus 44)
Orchesterkonzert mit obligatem Klavier, 1933/34, UA 13.07.2017 beim Klavierfestival Ruhr unter Ruzicka mit Michael Korstick,
verlegt bei Boosey & Hawkes

Cellosonate (Fragment ohne Opuszahl)
Cello, UA 2016 durch David Geringas bei Berlin
verlegt bei Boosey & Hawkes

DER PIANIST

„Als erstklassiger Pianist, insbesondere als ein auserwählter Kammermusikspieler und wohl der glänzendste Interpret seines Klavierkonzertes, wäre Braunfels imstande, sich auch außerhalb der Mauern Münchens die größten Erfolge zu sichern, wenn er es nicht vorzöge, vor allen Dingen der Komposition zu leben", urteilt W. Gloeckner 1914.[783]

Dem 31-Jährigen, der sich bereits in ganz Deutschland einen Namen gemacht hat, prophezeien viele eine Weltkarriere.[784] „Wenn er am Klavier sitzt, vergisst er die Klangschönheit, mit der er zu instrumentieren pflegt, und ist extrem spiritualistischer Musiker … Struktur, Rhythmus, Artikulation eines Werkes, kurz alles rein Geistige, gestaltet er klar und aus tiefster Erkenntnis des musikalischen Organismus heraus."[785] Auch R. Louis sieht in ihm „eine künstlerische Persönlichkeit von ungewöhnlicher Kraft und Eigenart." Seine musikalische Intelligenz erhebt ihn „zum Gegenteil eines Verstandesmusikers. Phantasie und Gefühl beherrschen seine musikalische Reproduktion ebenso wie seine musikalische Produktion. Damit hängt es zusammen, dass sein Vortrag immer etwas vom Improvisierten, aus dem momentanen Empfinden und der Stimmung des Augenblicks heraus Geborenes hat."[786]

Nach einem „denkwürdigen" Improvisationsabend im Münchner Konzertsaal erschließt sich einem Rezensenten das Rätsel von Braunfels' pianistischer Eigenart und Eigenwilligkeit: „Ich habe immer das Gefühl gehabt und ausgesprochen, als ob er auch als Klavierspieler im eminenten Sinn Nachschaffender sei – mit der

Betonung des Schaffens, als ob bei ihm das Fingergedächtnis schwächer entwickelt sei als das des Kopfes, als ob sein Nach- und Neugestalten mit Hemmungen zu kämpfen habe, von denen der Nurvirtuose keine Ahnung hat."[787] Diese befruchtende Wechselbeziehung von schaffendem und reproduzierendem Künstler spiegelte sich in der bühnenreifen Improvisationskunst,[788] in der Fertigkeit, das Vergessen einer musikalischen Abfolge durch spontane Erfindung zu überspielen – man denke nur an den wörtlich zu nehmenden Verlust des „*Verlorenen*" *Groschen*[789] oder seiner öffentlichen „Entgleisung im Andante des Bachschen Konzerts"[790] – Kadenzen im Konzertsaal zu improvisieren[791], in der grifftechnischen Ungebundenheit, eine Sonate tonartfremd vorzutragen[792] oder in der klugen Eingebung, ein Mozart-Konzert trotz Lichtausfall und abruptem Tacet des Orchesters „mit schöpferischer Improvisation und bewundernswerter Stilempfindung" weiter fortzuspinnen.[793] Sie manifestierte sich nicht minder in seinem außergewöhnlichen musikalischen Gedächtnis: Er kannte nicht allein beide Teile des *Wohltemperierten Klaviers* auswendig[794], sondern war auch in der Lage, beispielsweise den I. Akt des *Tristan* aus dem Gedächtnis vorzuspielen.[795] Dem Perfektions-„Fetischismus" wusste er keinen Reiz abzugewinnen. „Ihm ging es um die geistige Gestalt."[796] So übte er höchstens eine halbe Stunde pro Tag, im Grunde viel zu wenig, um seine Spieltechnik zu erhalten.[797] In technischer Hinsicht war er einfach „zu wurschtig", wie Schnackenburg bestätigte.[798] Philipp Jarnach nannte ihn demzufolge einen Pianisten „ohne Technik, aber genial."[799] Auch hatte er „eine ihm ganz eigene Art zu spielen. Gebeugt über die Tasten und völlig in sich gesammelt, schien es doch, als ruhe er sich aus, als koste ihn das Spiel keine Anstrengung, als sei es ihm ganz zur Natur, zur Sprache geworden."[800]

Braunfels' Liebe zu Bach und Beethoven war eine unbedingte und lebenslange. „Ihn Bach und Beethoven auf dem Klavier spielen

zu hören, war ein einzigartiges Erlebnis", berichtet Frithjof Haas.[801] „Mit dem *Wohltemperierten Klavier* und den letzten *Sonaten* Beethovens hatte er von seiner Jugend an einen konstanten geistigen Kontakt. Seine immerwährende Beschäftigung mit dieser Musik kann man fast dem Beten eines täglichen Breviers vergleichen. Das Besondere dieser ständig wiederholten Begegnung war, dass er diese maßgebenden Werke der Klassik aus dem Urgrund seiner schöpferischen Veranlagung immer wieder einzigartig neu gestaltete." Sein Sohn Wolfgang bestätigt:[802] „Er spielte Bach lebendig und männlich, mit einer Polyphonie der Phrasierung, die unmittelbar überzeugte … Um die späten Beethoven-Sonaten rang er sein ganzes Leben." Und dann, bei der Korrektur durchgestrichen, steht dann jene Beobachtung, die den Pianisten und Hochschulkollegen Karl Hermann Pillney dazu veranlasst haben mag, Braunfels' expressives Spiel als „absolut unbachisch" zu bezeichnen, ohne jedoch sein Beethoven-Spiel mit dem ihm immanenten „Hang zum Pathos" zu unterschätzen[803], eine Beobachtung, die die wachsende Kluft zwischen Rezeptionserwartung und Interpretationsverständnis, wie sie nach dem Zweiten Weltkrieg evident wurde, verstehen hilft: „Im Bewußtsein der Wandelbarkeit allen Stilempfindens kümmerte er sich wenig um Stiltheorien."

In seiner „Prädestiniertheit für Beethoven" ähnelte er dem Typus Edwin Fischer. Die Faszination, die Beethovens Größe und Geformtheit des Ausdrucks auf ihn ausgeübt hat, muss auch der Zuhörer als Erlebnis empfunden haben. Selbstversenkung und Hingabe an das Werk bilden so die beiden Pole, zwischen denen sich seine interpretatorische Kunst ereignet: „In seiner Wiedergabe der letzten Klaviersonaten Beethovens wird ein geistiges Erbe bewahrt, dessen sublimer Gehalt in einem neuen Darstellungsstil notwendigerweise verloren geht"[804]. Denn „hier geht es ja eigentlich nicht um das Artistische, … sondern auch hier um das Menschliche, um den Lebensraum, um die Weite der Darstellung."[805] Diese

Weite setzt Geöffnetsein, Bereitschaft voraus. Bereits dem 25-Jährigen wird Beethoven durch seine Musik lebendig: „Oft, wenn ich spiele, kommen mir die Thränen, so eine Wonne ist es mir, seiner großen Seele zu lauschen; es ist, als ob mir auf einmal die Pforte zu der besonderen Welt aufgeschlossen würde …"[806]

Erste öffentliche Auftritte erfolgen 1904 in der Königlichen Akademie der Tonkunst in München:[807] Während er am 28.01. und 07.05. solistisch mit den *Davidsbündler* Tänzen von Schumann und Bachs *Chromatischer Fantasie und Fuge* auftritt, begleitet er am 07.07. einen Violinisten und am 21.10. die Sopranistin G. Weishaupt.

Am 13.2.1906 konzertiert er mit der Mezzosopranistin Theo(dora) Drill-Orridge und der Pianistin Anna Hirzel-Langenhan, u. a. mit eigenen Werken (op. 1, op. 4 und op. 10 und dem verschollenen *Rondo für zwei Klaviere*) und bringt am 13.11. mit der Sopranistin G. von Kranz im Münchner Museum einen anspruchsvollen Bach-Mozart-Abend. Die öffentliche Kritik reagiert wohlwollend auf erstgenanntes Konzert.[808] Beim letztgenannten mit Bach und Mozart konstatiert sie den gereiften Vortrag der Bach-Fugen: „In der klaren Analyse der motivischen Entwicklung und der Verdeutlichung des formalen Zusammenhangs [habe] er bewiesen, dass er auf den Kern der musikalischen Dinge zu dringen weiß"[809], und ist überzeugt: „Wer den ganzen Abend nur Bach spielt und dabei die Aufmerksamkeit des Hörers bis zur letzten Note in Spannung zu halten versteht, gehört unstreitig zu den ‚Berufenen'."[810]

Neben Violinsonaten – und Liederabenden[811] gibt er am 28.10.1907 ein bemerkenswertes Solokonzert mit Bach und Beethoven: „Den stärksten Eindruck hinterließ er mit seiner Bach-Interpretation"[812] des *Wohltemperierten Klaviers* und der von ihm für Klavier bearbeiteten sechsstimmigen Fuge aus dem Musikalischen Opfer:[813] „Bewundernswert war sein polyphones

Spiel, das selbst auf dem nur beschränkt Klangfarbennuancierungen erlaubenden Klavier das vielstimmige Bild namentlich der Bachschen Musik in wundervoller, von allem Lehrhaften und Absichtlichen freier Deutlichkeit erstehen ließ."[814]

Schon am 16.01.1908 konzertiert er erneut mit Bach und Beethoven,[815] und am 22.05.1908 spielt er im Königlichen Odeon zu Ehren des Geburtstages von Richard Wagner unter der Leitung von Felix Mottl Bachs *Konzert für Klavier und Streichorchester in d-moll*, wobei Braunfels „eine ganz vorzügliche, von ebensoviel Können wie sicherem stilistischen Gefühl überzeugende Leistung bot."[816] Es folgen Violinabende mit F. Wieninger[817], Felix Berber[818], F. W. Porges[819] und ein Liederabend mit Paul Bender[820].

Am 12.03.1910 bestreitet er im Rahmen der Münchener Museumskonzerte einen Klavierabend, an dem er die Beethoven-Variationen op. 120 hinreißend vorzutragen weiß. R. Louis schwärmt: „Die *Diabelli-Variationen*, das wunderbare Kompendium des Beethovenschen Gesamtschaffens, die Miniatur-Enzyklopädie der universalen Gedanken-, Gestalten- und Gefühlswelt des Meisters habe ich im Konzertsaal niemals so tief genossen als bei dieser Wiedergabe, wo die drei geistigen Erfordernisse für die Vermittlung dieses Werkes: Stärke der musikalischen Intelligenz, Kraft der schauenden Phantasie und Gewalt des nachempfindenden Gefühls in gleicher Weise vereinigt waren."[821] Auch W. Glöckner „ist die Eigenart von Braunfels' Musiker-Individualität in ihrer schlichten Ehrlichkeit und allen Äußerlichkeiten abgeneigten, abgeschlossenen Strenge noch niemals so rein aufgegangen wie dieses Mal."[822] Ein weiteres Museumskonzert am 30.10.1910 bringt neben seinen beiden „Lieblingen" die *Händel-Variationen* von Brahms (op. 24, B-Dur). Ehlers vermeint in seinem Spiel „fast ebensoviel Braunfelsisches wie Bachisches und Brahmsisches zu finden. Diese Subjektivität könnte ein Fehler sein, äußerte sie sich nicht so unwillkürlich als der natürliche Ausfluß einer kräftigen

Selbsteigenart."[823] Die *Revue musicale de Lyon* inspiriert das Konzert zu einer hoffnungsvollen Laudatio auf den jungen Münchner Musiker: „M. W. Braunfels n'est pas seulement l'un des plus delicats musiciens de l'heure presente, mais un vrai poete dans l'interpretation qu'il sait donner de Bach et de Beethoven … Pianiste de grand style, autant dire pas du tout pianiste, l'auteur de la Princesse [Brambilla] est, à tous egards, l'une des personnalites les plus sympathiques de la jeune musique allemande qui fonde sur lui les plus Hautes esperances."[824] Im Winter folgen Liederabende[825] und ein Konzert mit dem Cellisten Christian Döbereiner.[826]

1912 gibt Braunfels zwei Violinsonatenabende mit Felix Berber.[827] „Eine Wiedergabe, die reinsten, wahrhaft beglückenden Genuß gewährte."[828] Anlass genug, diese Sonatenabende in den folgenden Jahren fortzusetzen.[829]

Als er sich 1913 mit „seinem" Bach und Beethoven in Berlin vorstellt,[830] bezieht er Ovationen.[831] „Wer es mit seiner Kunst so ernst nimmt, dem kann der Erfolg[832] nicht versagt bleiben", stellt der *Reichsanzeiger* fest. Auch sein Es-Dur-Konzert in Gelsenkirchen unter Abendroths Leitung gefällt.[833]

Den Zenit seiner öffentlichen Anerkennung erreicht er 1914: nach seinen Museumskonzerten im Januar[834] nennen ihn Berrsche und Louis einen „extrem spiritualistischen Musiker" „von ungewöhnlicher Kraft und Eigenart."[835] Das mozartsche *Klavierkonzert* A-Dur, KV 488 unter der Leitung Ferdinand Löwes (im Münchener Konzertverein am 02.02.1914) stößt auf positive Resonanz in allen Münchner Blättern. Als er kurz darauf in Riga dasselbe Konzert spielt, überzeugt auch hier „bei aller letzten Vollendung des Technischen, Geistigen und Tonlichen der schlichte und echte, warme und wahre Ausdruck des Seelischen, der aus seinen Vorträgen mit bezwingender Kraft und Fülle

sprach."[836] Mit Beethovens Es-Dur-*Konzert* op. 73 präsentiert er sich dann erneut in der Münchner Tonhalle im November dieses Jahres.[837]

Nach dem ersten Weltkrieg kann er noch für wenige Jahre sein Spitzenniveau halten, „Erstaunen" darüber wecken, „welche ungeheure Gestaltungskraft diesem Künstler innewohnt."[838] Denn „Braunfels hat weder in Dingen der Auffassung noch im rein Pianistischen die Neigung zum Virtuosenhaften. Seine Art greift weiter und tiefer, weil er ganz Musiker ist: ein Musiker, dessen kraftvolles Nachschaffen durch seine zeugende Potenz erst zu dem wird, was es ist", meinen Kritiker nach dem Bach-Beethoven-Konzert im November des Jahres 1919[839]. Hier spreche keine berufsmäßige Virtuosität, sondern eine eminente, schöpferisch gestaltende Musikalität. Beispielsweise hörte man die große *Orgelfuge* in Es-Dur in der Klavierübertragung von Busoni „in einer solch klanglichen und dynamischen Vollendung, daß das Werk wie eine geniale Rückübertragung auf die Orgel wirkte."[840]

Nach dem Brahms-Konzert in Lübeck kann auch Franz von Hoesslin berichten, dass man sein „Spiel als das eines Musikers ‚von Gottes Gnaden' bezeichnet habe."[841]

Anfang des Jahres 1920 konzertiert er in der Schweiz mit Mozarts A-Dur-Konzert und vermittelt „jenen poetischen Zauber, wie wir ihn nur bei Mozart verspüren."[842] Vor allem in der Wiedergabe des Andante „schien jeder einzelne Ton eine volle Seele zu besitzen; ergriffen fragte man sich, ob das der alte bekannte Mozart sei."[843] Auch die *Allgemeine Musikzeitung*[844] betont nach einem weiteren Bach-Beethoven-Abend, dass Braunfels „ganz von innen heraus [gestalte] mit einer tiefen, produktiven Kraft, die das vorgetragene Werk in unerhörter Weise belebt." Ein Eindruck, den Alfred Lorenz in einer persönlichen Mitteilung an Braunfels nur verstärken kann:[845] „Unter Ihren Händen gewann alles einen deutlichen

Zug selbständigen Nachschaffens vollkommen im Geiste der Heroen, die Sie sich zur Ausdeutung gewählt hatten. Man hatte die Empfindung, als entspränge alles aus ihrer Phantasie, – möglich, dass das Bewusstsein, einen großen Komponisten wie Sie vor sich zu haben, dabei einen Einfluss ausübte. Jedenfalls haben Sie mir durch den Ausdruck Ihrer Seele Einblick in viele der Werke gegeben, wie ich ihn bei manchem noch nicht geschaut habe." Aus dieser Erfahrung der zwanziger Jahre wird verständlich, dass er musikgeschichtlich als „einer der besten und feinsten Pianisten der neuen Zeit" gewürdigt wird."[846] Seine Berufung als Mitdirektor an die neu zu gründende Kölner Musikhochschule schränkt die Konzerttätigkeit ein.

Die Verbannung in das Godesberger bzw. Überlinger Asyl verurteilt ihn, den Publikumsverwöhnten, zum Schweigen.

Während des zweiten Weltkrieges konzertiert er allein oder mit Frithjof Haas im Überlinger Raum im rein privaten Rahmen[847], doch kann er sich „kaum mehr entschließen zu üben; [seine] Finger werden immer schlechter, und es brauchte viel Zeit und Kraft, dem entgegenzuwirken. Da fehlt mir auch ein stimulierend Auditorium"[848], setzt er resigniert hinzu.

Nach dem zweiten Weltkrieg zeichnet sich mit Übernahme der Hochschulleitung in Köln ein kurzes Aufflackern der Publicity ab. 1946 spielt er in direkter Sendung des NWDR Beethovens *Bagatellen* op. 33, die *Sonate* op. 79, das *Rondo*[849] op. 129, das c-moll-Konzert.[850] Die Presse konstatiert,[851] dass Braunfels' Spiel „nichts von der geistigen Spannkraft verloren hat, die es von jeher ausgezeichnet hat, und es waltet nun darin die volle Reife und Weisheit des Gestaltens." In der Musikhalle Hamburg setzt er die Braunfels-Tradition mit Bach und Beethoven und seinen eigenen Variationen op. 46 fort.[852] Am 29.09. spielt er ebenda die Uraufführung

Walter Braunfels am Klavier, Fotografie, späte 40er-Jahre

seines *Konzertstücks* op. 64 neben op. 46 unter Eugen Jochum; die *Freie Presse* kommentiert voller Respekt:[853] „Die Stimmungsfluoreszenz des Musikers, die Klangempfindlichkeit des Pianisten und eigenwertigen Bach-Beethoven-Deuters, die effektvollen Stretta-Momente des Dramatikers hatten sich hier wie dort in der Stilregie einer Künstlerpersönlichkeit zum Ausdruck einer romantisch verwurzelten, von der Moderne befruchteten Geistigkeit sinnvoll verbunden." Auch die *Neue Musikzeitschrift* sieht „das durch seine melodische Linie und seine glänzenden Bewegungskräfte gezeichnete Werk [op. 64] mit aller Leuchtkraft pianistischer Gestaltungskunst interpretiert."[854]

1947 spielt er in der Aula der Kölner Musikhochschule Klavierspätwerke Ludwig van Beethovens: die Sonaten op. 109 und 111, die *Diabelli-Variationen* op. 120 und als Zugabe op. 129.[855] Die Presse deutet „höchstes Maß nachschaffender Einfühlung, möglich nur dem Pianisten, der selber bedeutender Komponist."[856]

Im Jahr 1948 wirkt sich die prekäre Lage des Konzertlebens so stark aus, dass sich Braunfels entschließt, ein Kammerkonzert mit Präludien und Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* I und II und Beethovens B-Dur-*Sonate für* das *Hammerklavier* op. 106 auf eigene Rechnung zu machen.[857] Die *Kölnische Rundschau* bewundert „außer der pianistischen Meisterschaft die volle geistige Spannkraft des Interpreten."[858]

1949 spielt er zwar noch in Live-Sendung die *Diabelli-Variationen* im Bayerischen Rundfunk[859] oder Bachs *Wohltemperiertes Klavier* neben Beethoven-Sonaten,[860] sonst jedoch ist der Pianist Braunfels nahezu vergessen, obgleich er an sich beobachten muss:[861] „Dabei versinkt der Komponist in mir immer mehr, nur der Pianist ist lebendig; ich hab' in letzter Zeit ein paarmal so gespielt, daß ich Freude daran hatte."

1950 gibt er Bach-Abende in Basel[862] und Beethoven-Konzerte. Bei den Violin-Sonaten „war bald zu spüren, daß Braunfels kein bequemer Begleiter ist. Sein Spiel fluktuiert, die Tempi werden impulsiv genommen, Bässe und andere für die kompositorische Struktur charakteristischen Linien treten scharf hervor … Braunfels ist ein Feuerkopf, der sich rückhaltlos seiner künstlerischen Vorstellung hingibt, ohne bis ins Letzte die klangliche Verwirklichung zu kontrollieren."[863] Diese Schwäche wird beim solistischen Vortrag weniger offenbar. Als er die drei letzten Beethoven-Sonaten in der Kölner Musikhochschule vorstellt, „erlebt und gestaltet [er] diesen letzten Beethoven ganz und gar aus innerster, geradezu mystischer geistiger und musikalischer Schau."[864] Ein Abschiedskonzert für seine Freunde am 19.01.1952 beendet seine pianistische Laufbahn.[865]

Zeichnung Walter Braunfels

DER IMPROVISATOR

Walter Braunfels war der letzte Improvisator alten Stils. Ihm sollte es noch einmal gelingen, einen musikalischen Kunstzweig wiederzubeleben, der noch bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts zu den Meisterproben eines tüchtigen Musikers gehörte, wie ja auch die Kunstpraxis der alten Meister zum guten Teil überhaupt Improvisationspraxis war, man denke allein an das Basso-continuo-Spiel der Klavier- und Orgelspieler und die altbewährten Kompositionsformen der Variation, Toccata, Fantasie etc. Die Improvisationskunst ist nun aber nicht mit dem Phantasieren im engeren Sinn zu vergleichen, letzteres sich vorwiegend auf „die freie Verarbeitung eines gegebenen Themas zu wechselnden klanglichen Stimmungsbildern" beschränkt[866], sondern sie bindet sich von vornherein an eine bestimmte musikalische Grundform wie Invention, Fuge, Suite, Sonate, Passacaglia oder Variation. Die Improvisation vor öffentlichem Forum setzt demnach die für Braunfels typische Personalunion eines Schaffenden, der seines Kompositionshandwerks mächtig ist, und eines Virtuosen, der sein Instrument souverän und technisch einwandfrei beherrscht, voraus. In ihrer höchsten Vollendung bedingt sie „die innige Vereinigung schöpferischer Gestaltungskraft mit hervorragend entwickeltem technischen Reproduktionsvermögen; sie setzt neben höchster geistiger Konzentration die vollkommene Beherrschung der einzelnen musikalischen Kunstformen voraus."[867]

Als Braunfels nach einem öffentlichen Klavierabend mit Bachs c-moll-*Passacaglia*, den beiden Mozart-*Fantasien* und Beethovens

32 *Variationen* nach gestellten Themen aus dem Publikum improvisiert: unter anderem eine Variationensuite mit anschließender Fuge nach dem Hauptthema einer Arie aus der *Matthäus-Passion* („Ich will bei meinem Jesu wachen"), eine Toccata über ein Ländlerthema und Variationen nach einem Kinderlied, erlebt das Publikum „das erstaunlichste Zeugnis einer eruptiv und doch mit höchster Besonnenheit arbeitenden Phantasie."[868] Neben der vollkommenen Meisterung der Form imponiert vor allem „der ununterbrochene Fluß einer reichen musikalischen Gedankenfülle von durchaus persönlicher Physiognomie."[869] Der Improvisator selber teilt Reinhart amüsiert mit:[870] Der „Beifall war so groß, daß ich es wohl öfters wiederholen werde; nur müßte man mir bessere Themen stellen, als man diesmal tat." Sein Vorhaben hat er jedoch nicht realisiert; vielmehr sollte er die Improvisation als öffentliche Repräsentation aufgeben, da sie ihn geistig zu sehr anstrengte, wie F. Haas bezeugt.[871] Braunfels wollte alle Kräfte auf das Komponieren verwenden. Deshalb beschränkte er ja auch sein Klavierspiel auf höchstens eine halbe Stunde täglich. H. Schnackenburg, der wie alle Braunfels-Schüler und Zeitgenossen von dessen Improvisationskunst tief beeindruckt war, nennt Braunfels einen der letzten Virtuosen, die dem alten Brauch (und dem ursprünglichen Sinn und Zweck einer Kadenz) gemäß die Kadenzen zu Klavierkonzerten im Augenblick des Konzertvortrags improvisierten. „Darin hatte er etwas Altmeisterliches, das ihn berechtigte, über die Blutleere mancher zeitgenössischer Musik den Kopf zu schütteln."[872] Letztlich spiegelte sich diese Meisterschaft sowohl in der „kühnen und freien improvisatorischen Konzeption und Ausführung seiner besten Werke" (bis op. 30), wie die 10. Auflage des Riemannschen Musik-Lexikons[873] vermerkt, als auch in dem, was Mersmann als „das Phantastische" in seinem Schaffen bezeichnete.[874]

Zeitgenossen erkannten bereits das wertvolle pädagogische Moment, das eine vor öffentlichem Forum betätigte Kunst wie die der Improvisation birgt: „Sie gewährt einen umfassenden Blick in die Geisteswerkstätte des schaffenden Künstlers und legt die Fäden bloß, aus denen aufgrund logisch sich entwickelnder musikalischer Ideenassoziationen ein Kunstwerk von bestimmter Form entsteht."[875]

Zu Beginn seiner Kölner Hochschultätigkeit hielt Braunfels Improvisationskurse für Studierende. Reinhard Schwarz-Schilling, der sie besuchte, spricht vom Jahr 1926, Pillney von 1927/28[876] und der Braunfels-Sohn Wolfgang von Vorlesungen über Improvisation, die der Vater in Form eines Lehrauftrages an der Kölner Universität in den Jahren 1929 bis 1933 gehalten habe. Da er dabei am Klavier saß, hat er sich nur Notizen gemacht und das meiste unmittelbar am Motiv entwickelt.[877] Als Manuskript hat sich das Fragment einer Vorlesung (oder Einführung?) über „Grundlagen der musikalischen Improvisation" erhalten.[878] Im Folgenden sei die leider nur unvollständige Lose-Blatt-Sammlung in ihrer Anlage wiedergegeben.

Ausgehend von der Definition:

„Improvisation setzt klare Erkenntnis des musikalischen Materials voraus und ist freiestes Walten überlegenen musikalischen Formwillens", der historischen und systematischen Abgrenzung von der „oft assoziativ bedingten Umschreibung" (wie in der Romantik praktiziert) und der Kompositionstechnik (die des „Einfalls" bedürfe, welcher bei der Improvisation bereits vor-„gegeben" sei) findet er die grundlegende Voraussetzung für Improvisation überhaupt – „die Entwicklungsmöglichkeit des vorhandenen Materials erkannt zu haben – und erhebt sie zum verpflichtenden Gesetz aller Improvisatoren. Folglich ist ihm

Improvisationslehre zunächst die „Lehre vom musikalischen Material. Der Lehre von der Erkenntnis des Materials wird (zweitens) eine Lehre von der Entwicklungsmöglichkeit des Motivs folgen und als drittes die Betrachtung der Formen, die für Improvisation in Betracht kommen."

An literarischen Lehren akzeptiert er einzig die von G. F. Wehle: *Die Kunst der Improvisation*, Bd. I + II, Münster 1925/26. Umfasst noch der I. Band „nichts anderes als eine im Klaviersatz betriebene populäre Harmonielehre", wird erst im II. Band „zum ersten Mal an die eigentlichen Probleme der Improvisation gerührt" und die „Grundaufgabe der Improvisationslehre wenigstens gestreift: die Zerlegung eines Motivs in seine Urbestandteile, seine vielfältige Beleuchtung und Entwicklung." Jedoch spart diese Phänomenologie des Motivs „eine systematische Betrachtung der rhythmischen Phänomene" aus.

Braunfels' eigener Ansatz einer neuen Improvisationslehre bringt die erstgenannte „Lehre von der Erkenntnis des Materials" (s.o.) mit einer phänomenologisch-physiologischen Grundbetrachtung des Tones als „Energiequantum" und kleinster Tonzusammenhänge, seiner „strebenden Kraft" bzw. Kräfteverteilung, „Kontinuität", seiner vertikalen und horizontalen „Gleichgewichtsverhältnisse" und des grundsätzlichen Dualismus in der Musik.

Kindheit und Jugend

1
Damals Kölner Stadtarchiv, Bd. 53, S. 251. Den Hinweis verdankt Ute Jung Reinhold Sietz, Köln.

2
Braunfels, Walter: Biografisches Fragment Kindheit, Kopie ohne Titel, o. O., o. J., (Familienarchiv – Ordner 1)

3
Braunfels, Walter: Biografisches Fragment Kindheit, Kopie ohne Titel, o. O., o. J., (Familienarchiv – Ordner 1), S. 4.

4
Braunfels, Walter: Biografisches Fragment Kindheit, Kopie ohne Titel, o. O., o. J., (Familienarchiv – Ordner 1), S. 4

5
Clara Schumann wirkte von 1878 – 1892 als erste Klavierpädagogin am Hoch'schen Konservatorium.

6
Werk ohne Opus-Zahl, 1889 (Privatbesitz Susanne Bruse)

7
Braunfels, Walter: Biografisches Fragment Kindheit, Kopie ohne Titel, o. O., o. J., (Familienarchiv – Ordner 1), S. 9 ff.

8
Braunfels, Walter: Biografisches Fragment Kindheit, Kopie ohne Titel, o. O., o. J., (Familienarchiv – Ordner 1), S. 24 f. und S. 18.

9
Bernhard Scholz war einer der Verfasser jenes berüchtigten Manifestes gegen Liszt und die „Zukunftsmusik", erschienen im April 1860 im *Berliner Echo.*

10
Den er mehr als Lehrer, denn als Komponisten schätzte.

11
Beispielsweise übersetzte er den König Ödipus in fünffüßigen Jamben (MS Familienarchiv).

12
Zitiert in: Walter Braunfels, Lebensabschnitte, in: *Bodensee-Zeitschrift,* Februar 1954, S. 438.

13
Das Reifezeugnis vom 14.03.1901 weist nur in den Fächern Deutsch, Griechisch und Physik die Note „gut" auf (Familienarchiv).

14
Wie F. Haas in einem persönlichen Gespräch vom 08.10.1972 in Karlsruhe Ute Jung mitteilte.

15
Walter Braunfels, Lebensabschnitte, in: *Bodensee-Zeitschrift*, Februar 1954, S. 60.

16
Nachruf auf Felix Mottl, in: *Süddeutsche Monatshefte*. VIII. Jg. H. 8, München, August 1911, S. 254–259.

17
Braunfels hebt vor allem die Interpretation der 3., 5. und 7. Beethoven-Symphonien hervor. Vgl. den Brief vom 17.05.1905 an seine Mutter, der auf den Vortrag der Neunten Symphonie anlässlich der Münchner Schiller-Feier Bezug nimmt: „Ich habe Ähnliches noch nicht gehört und war wohl noch nie so stürmisch begeistert. Diese Verklärtheit im Adagio oder das Bacchantische des Finale! Er ist doch ein herrlicher Künstler, dieser Mottl …" (Familienarchiv)

18
Brief an Gilbert Schuchter vom 05.08.1953 anlässlich der Rundfunkübertragung der Salzburger Festspiele.

19
Brief an Berta Hildebrand vom 28.01.1908 (Familienarchiv).

20
Der Künstler und das Leben, in: *Die Tribüne,* H. 5, Köln 1947/48, S. 10 f.

21
In: Walter Braunfels, Lebensabschnitte, in: *Bodensee-Zeitschrift,* Februar 1954.

22
Frithjof Haas: W. Braunfels, in: *Melos*, 1952, S. 345.

23
So Gilbert Schuchter in seinem Nachruf auf W. Braunfels (Manuskript FH).

24
Briefe vom 02.05.1908 und 15.03.1909 (Familienarchiv bzw. Staatsbibliothek); vgl. a. dessen Brief vom 17.03., in dem er Mottls Bereitwilligkeit, dieses Werk „ohne wesentliche Striche und nur in Rücksicht auf die ‚dramatische Geste' aufzuführen", anspricht.

25
So H. Lemacher: W. Braunfels, in: *Musica sacra*, Jan. 1958, S. 23.

26
J. Kapp: Walter Braunfels. in: *Blätter der Staatsoper Berlin.* Dezember 1921, S. 9.

27
Der deutschen Kunst, in: *München-Augsburger Abendzeitung* vom 31.10.1919.

28
Walter Niemann: *Die Musik der Gegenwart*. Stuttgart/Berlin 1922, S. 56; vgl. ders.: Brahms und die neuere Klaviermusik, in: *Die Musik*. I. Oktoberheft 1912, S. 44.

29
Braunfels in einem Brief an seine Mutter, Klobenstein, 23.08.1905 (Familienarchiv).

30
„Den [er] sehr ins Herz geschlossen hatte", in: Walter Braunfels, Lebensabschnitte, in: *Bodensee-Zeitschrift,* Februar 1954, S. 60.

31
In der Festschrift Karl Wolfskehl 1869–1969, Darmstadt 1969, hrsg. von M. Schlösser (S. 145) wird auf den familiengeschichtlichen Abriss von Otto Wolfskehl, dem Sohn von Karl Wolfskehl, verwiesen: Der Großvater Karl Wolfskehls, Heyum Wolfskehl war mit einer geborenen Braunfels aus Frankfurt verheiratet, der Tante des als Dichter bekannt gewordenen Rechtsanwaltes Ludwig Braunfels in Frankfurt, ein Mitbegründer der *Frankfurter Zeitung.*

32
Die Geschichte von Ulenspiegel und Lamme Goedzak und ihren heldenmäßigen, fröhlichen und glorreichen Abenteuern im Lande Flandern und anderwärts. Deutsch von Karl Wolfskehl. München, Kurt Wolff, 1926.

33
Nur den *Wahlverwandtschaften* bringt er größere Vorbehalte entgegen (in einem Brief an Bertel vom 14.04. des Jahres 1906 oder 1907).

34
Brief an seine Mutter vom 16.01.1905 (Familienarchiv): „Aber darf ich Dir sagen, daß ich mit Boccaccios losen, aber wundervoll geistreichen Geschichten meine Seele mehr befruchte, als ich es seit langem mit ‚passenderen' Büchern vermochte?"

35
Brief an seine Mutter, München, den 17.05.1905 (Familienarchiv)

36
Brief an seine Mutter, Ebenhausen, den 13.08.1905 (Familienarchiv)

37
Brief an seine Mutter, Ebenhausen, den 15.08.1905 (Familienarchiv)

38
Brief an seine Mutter, Florenz, den 02.09.1905 (Familienarchiv)

39
Brief an seine Mutter, Venedig, 10.09.1905 (Familienarchiv)

40
Brief an Dietrich von Hildebrand, Januar 1953 (Duplikat im Familienarchiv).

41
Undatiert, geschrieben wohl Ende November oder Anfang Dezember 1905 (Familienarchiv).

42
Brief an seine Mutter, undatiert, geschrieben wohl Ende November oder Anfang Dezember 1905 (Familienarchiv).

43
Aphorismus Empfinden und Schauen, in: *Blätter der Staatsoper,* Berlin, Dezember 1921; wiederaufgenommen in Ungers Musikgeschichte in Selbstzeugnissen, München 1928, S. 441. Vgl. A. v. Hildebrand: Das Problem der Form, 8. Aufl., Straßburg 1910, S. 96 f. „Die historische Betrachtungsweise … behandelt die Kunst als Ausfluß der persönlichen Eigenschaften der verschiedenen Individuen oder als Erzeugnis der verschiedenen Zeitumstände und nationalen Eigentümlichkeiten". Dabei sei es der natürliche „Trieb" aller Künstler, „ein immer objektiveres und zusammenfassenderes Bild der Natur zu schaffen. Das Persönliche spielt nur insofern eine Rolle, als es künstlerisch objektiver Natur ist und in ein allgemeines künstlerisches Gesetz ausmündet". Man könnte also Frithjof Haas zustimmen, dass „der Hildebrandkreis mit seiner Betonung des Klassizismus" an der „sehr konservativen Prägung" der braunfelsschen Musik „nicht ganz unschuldig war" (F. Haas in einem Gespräch mit Ute Jung am 08.10.1972).

44
Wie Wolfgang Braunfels in einer Gedenksendung des Bayerischen Rundfunks über seinen Vater urteilt (Familienarchiv).

45
So Walter Braunfels, Lebensabschnitte, in: *Bodensee-Zeitschrift*, Februar 1954, S. 60; vgl. a. die Besprechung zu op. 13 (Nachklänge Beethoven'scher Musik) auf S. 51.

46
Bertel Braunfels: Erinnerungen an Adolf von Hildebrand; in: Adolf von

Hildebrand und seine Welt. Briefe und Erinnerungen. Besorgt von Bernhard Sattler, München 1962, S. 563 f.

47
Entnommen einer mündlichen Darstellung Philipp Jarnachs gegenüber Ute Jung am 02.05.1972.

48
In einem Brautbrief aus dem Jahre 1908/09 (Familienarchiv).

49
Adolph von Hildebrand in einem Brief an seine Tochter Berta Quinta, genannt Bertele, München, 20.06.1909: „Ich weiß schon längst, daß Dein innerer Apparat, wie Du zu allem stehst und die Gedanken sich bilden, von allen Deinen Geschwistern mir weitaus am ähnlichsten ist und mich immer an mich von früher erinnern. Da versteht man sich gar rasch. Die Gelenke im Denken sind dieselben, das Was, die Gedanken selbst, können verschieden sein, wie sie wollen …“ (aus: Adolf von Hildebrand und seine Welt).

50
In einem Gespräch mit Ute Jung vom 26.01.1973.

51
In einem Gespräch mit Ute Jung vom 02.05.1972.

52
Walter Braunfels in einem Brief an Frithjof Haas, kurz vor dessen Hochzeit, Überlingen, 22.10.1952 (FH).

53
So Frithjof Haas gegenüber Ute Jung am 08.10.1972 in Karlsruhe.

54
Hellmut Schnackenburg gegenüber Ute Jung am 1./2. Mai 1972 in Bremen.

55
Antwortschreiben an Dietrich von Hildebrand, Überlingen, Jahresbeginn 1953 (Duplikat Familienarchiv), auf dessen Gratulation zu Braunfels' 70. Geburtstag. Geburtstag (New York, Advent 1952, Familienarchiv). Dietrich von Hildebrand preist seine Schwester als „kostbaren Schatz“ und apostrophiert „die ganze Welt von hohem Geist, die sie verkörpert, die Welt von Poesie, genialer zauberhafter Natur und einer einzigartigen Güte und Demut, auf die Christus mehr und mehr sein Siegel aufgedrückt hat.“

56
Marianne Dichgans, geb. Braunfels, an Ute Jung, Überlingen 1972.

57
Brief Walter Braunfels vom Nachtage an seine Mutter.

58
Brief Wilhelm Furtwänglers an Walter Braunfels, München, 22.10.1908(?) (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 6–9).

59
In: Walter Braunfels, Lebensabschnitte, in: *Bodensee-Zeitschrift*, Februar 1954, S. 438.

60
Brief an Berta, Frankfurt, 20.11.1909.

61
Vgl. Werkbesprechung zu op.12.

62
Frank Wedekind an Walter Braunfels, München, 20.04.1909 (Familienarchiv).

63
Edgar Istels an Walter Braunfels, München, 20.04.1909 (Familienarchiv).

Erste Komposition

64
Ausgenommen op. 2 Lieder im Volkston. Unveröffentlichtes Fragment, Familienarchiv.

65
Tagebücher im Familienarchiv.

66
Man vergleiche mit der gereiften und vertieften Konzeption des 70-Jährigen, aus: Wie die Schaffenden es sehen – Meinungsumfrage zum „Lied“, in: *Zeitschrift für Musik*, 114. Jg., H. 2 (Febr. 1953), S. 73 f.

67
Willi Gloeckner: Walter Braunfels, in: *Rheinische Musik- und Theaterzeitung*, 31.01.1914, S. 70.

68
Willi Gloeckner, Walter Braunfels, in: *Rheinische Musik- und Theaterzeitung*, 31.01.1914, S. 70.

69
Die Rezension nimmt Bezug auf ein Konzert in der Königlichen Akademie der Tonkunst; sie ordnet diese Klavierlieder der „Klasse Thuille“ zu.

70
Der Kunstwart, München, 2. Septemberheft 1905, Jg. 19, H. 24.

71
Walter Niemann, Das musikalische Wunderhorn, in: *Die Musik*, XIV/22, 2. Augustheft 1915, insbesondere S. 150 und 154.

72
Walter Braunfels an seine Mutter, 06.06.1905 (Familienarchiv).

73
Das Flügel-ABC ist ein Kindergedicht von 24 Vierzeilern, von denen in der Zweitfassung acht ausgewählt worden sind.

74
In: Walter Braunfels, Lebensabschnitte, in: *Bodensee-Zeitschrift*, Februar 1954, S. 60.

75
A. Berrsche, in: *Münchener Zeitung* vom 28.01.1913 (Nr. 22).

76
Vgl. Walter Niemann, *Die Musik der Gegenwart*, Stuttgart/Berlin 1922, S. 224 und ders., *Das musikalische Wunderhorn*, in: *Die Musik*, 2. Augustheft 1915, S. 154 f.

77
So Otto Keller in: *Bayrischer Kurier* vom 08(?).06.1908.

78
Die bevorzugte dreiteilige Liedform lässt darauf schließen.

79
In: *Münchener Neueste Nachrichten* vom 06.05.1908 (Nr. 212). Vgl. den Kommentar Edgar Istels im 2. Heft der Internationalen Musikgesellschaft, worin er Braunfels' kleine Werke als „wirklich eigenartig, von seltsamer Phantastik erfüllt“ bezeichnet.

80
Kunstnotizen aus Paris, in: *Neue freie Presse,* Wien, 22.05.1909. Übrigens wurde das gleiche Konzert am 05.01.1910 im Bösendorfer-Saal zu Wien wiederholt.

81
R. Louis in: *Münchener Neueste Nachrichten* vom 19.02.1906 (Familienarchiv).

82
In: *Münchener Neueste Nachrichten* vom 04.06.1908 (Nr. 261). Vgl. den „Münchener Brief“ in den Frankfurter Nachrichten vom 10.06.1908, der gleichfalls auf die 44. Jahresversammlung des A.D.M. Bezug nimmt. Dort heißt es: „W. Braunfels spielte seine gut erfundenen Klavierstücke (Bagatellen und Studien) glänzend.“

83
Braunfels widmete sie seiner Schwester Tilli, verheiratete Rubens. Sie erschienen 1912 bei dem Verlag Ries & Erler.

84
Das schlecht lesbare Manuskript bildet das einzige Notendokument (aufbewahrt im Familienarchiv).

85
Walter Braunfels, Erste Erinnerung an Essen in der Festschrift: D*as städtische Orchester* zu Essen 1899–1924 (hrsg. v. F. Feldens), S. 70.

86
In: *Die Musik*, Jg. V, H. 16 (2. Maiheft 1906), S. 223 f.

87
Lt. Manuskripteintragung am 26.03.1906 abgeschlossen (Unterlagen Familienarchiv).

88
So Werner Bergengrün im Nachwort zur Wiener Ausgabe der Hoffmannschen Märchen, Wien 1947, S. 427.

89
Siehe seine Briefe vom 05.03. und 10.05.1905 an seine Mutter, worin er schreibt: „Ein großer Künstler hat sich nicht begnügt, Führer zu sein; er will auch als Gefährte sich der Menge vermischen; weit entfernt, diese zu heben, hat er sich damit nur gemein gemacht; zur Strafe ist sein Leben an nüchterne Alltäglichkeit geknüpft. Erlöst wird er schließlich durch zwei Wesen, die seine Geschöpfe sind (Schüler und Tochter) und sich in ihrer Unberührtheit doch über den Meister herausheben“; und „in meinem Kopf gestaltet sich die prometheusartige Hauptperson des neuen Werks; nur noch die große Sprache des Geisterfürsten höre ich, da gleiten kindliche Töne mir schwer aus der Feder.“

90
In dem Brief vom 30.07.1905 an seine Mutter spricht er von der bewussten Parallelität beider Dramen: Es solle „die Verwandtschaft dieser Erlösungsproblematik stark betont werden“. Dann erklärt er im Einzelnen: „Nach meinen Plänen wird der II. Akt mit einem nächtlichen Monolog Lindhorsts eröffnet, der nicht nur innerlich mit dem faustischen in Beziehung steht, sondern auch – in seiner Beschwörung des Phosphorus und schließlich seinem Selbstmordversuch, der durch das Dazwischentreten Anselms vereitelt wird – direkt die gleichen Motive verwendet.“

91
Siehe den Brief an seine Mutter vom

15.08.1905: Er müsse nach Italien, müsse die „Sonne“ für seinen Topf gesehen haben.

92
Brief an seine Mutter, Ebenhausen, 06.08.1905 (Familienarchiv).

93
Brief aus Ebenhausen an seine Mutter, 13.08.1905(Familienarchiv).

94
Brief an seine Mutter, Venedig, 10.09.1905 (Familienarchiv).

95
Brief an seine Mutter mit Datum der Fertigstellung des I. Aktes.

96
Walter Braunfels an Julius Behle, 16.03.1932 (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 3–4).

97
Braunfels selber spricht in seinem *Brambilla*-Aufsatz (*Anbruch*, Wien 1931, S. II f.) von der „Bewußtseinsspaltung eines künstlerischen Menschen, der die Visionen seiner Gestaltungen nicht mehr von seinem realen Ich zu trennen vermag, schließlich aber erleben muß, daß hinter seinen Wunschbildern doch nur, wenn auch phantastisch umkleidet, sein wirkliches Erleben steht.“

98
E. T. A. Hoffmann: Der „Dichter“ und der „Komponist“ (1913). In: Edgar Istel (Hrsg.), E. T. A. Hoffmann, Musikalische Schriften, Stuttgart o. J. (1907) S. 48 f.

99
Siegmund Hausegger an W. Braunfels, Garmisch, 09.10.1909 (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 6–9.

100
Oswald Kühn in: *Signale für die musikalische Welt,* Berlin, Jg. 67, 31.3.1909; S. 479–481. Dieselbe Rezension erschien auch in der *Neuen Musikzeitung*, S. 304 f., gez. O. K.

101
Frankfurter Generalanzeiger vom 29.03.1909.

102
A. v. Mensi in: *Allgemeine Zeitung*, München, 01.05.1909.

103
Siehe Briefe von Istel und von Hausegger, an Walter Braunfels (Familienarchiv).

104
Wie der langjährige Busoni-Schüler Philipp Jarnach in einem Gespräch mit Ute Jung erzählte, 02.05.1972. Vgl. Walter Braunfels an Günter Wand in Köln, 13.11.1952 (Duplikat Familienarchiv).

105
Vgl. R. Louis, Die deutsche Musik der Neuzeit, München 1912, S. 207, der die Priorität der Musik in *Falada* und *Brambilla* deutlich beschreibt.

106
Walter Riezler in seinem *Brambilla*-Aufsatz anlässlich des 45. Tonkünstlerfestes in: *Die Musik,* VIII., 17., Berlin 1909, S. 293. Vgl. die Rezension im *Schwäbischen Merkur* vom 26.03.1909 (Nr. 141): „die dramatische Handlung spielt sich … in der Partitur ab. Sie ist wesentlich musikalischer Natur“. Vgl. auch *Les Nouvelles*, Paris, 05.04.1909.

107
Auf welche Braunfels selber mehrfach hingewiesen hat:
1. in seinem *Brambilla-Aufsatz* aus dem Jahre 1931;
2. in den Erinnerungsversen Schaumgebackenes, die im Folgenden Erwähnung finden;
3. in einem Brief an Hans Reinhart vom 27.07.1953 (aufbewahrt im Reinhart-Archiv, Stadtbibliothek Winterthur), worin er die *Brambilla* und die *Hebriden-Tänze* (op. 70) der „antiwagnerschen Seite seines Wesens“ zuordnet;
4. in dem Aufsatz *Der Künstler und das Leben* (im Programmheft der Kölner Bühnen: *Die Tribüne* 1947/48, S. 11), worin er behauptet, dass hier „das Pathos Wagnerscher Heldentenöre in wirklich recht dreister Weise persifliert“ werde. Dieser neuartige Aspekt der „Persiflage“ in Punkt 1 und 4 ist von Braunfels noch 22 bzw. 38 Jahre zuvor widerrufen worden, und zwar nach der Stuttgarter Aufführung in der Tageszeitung. Ebenda hieß es: „Es war mir bis heute nicht bewusst, dass ich in meiner Oper *Prinzessin Brambilla* irgendwelche parodistischen Absichten verfolgt hätte. Ein Künstler, der mit derartigen Intentionen an Wagners Werke heranginge, wäre in den Augen eines jeden Musikers moralisch gerichtet.“ In: *Münchener Neueste Nachrichten*, Sonntagsausgabe vom 28.03.1909 als Reaktion auf Karl Grunskys Artikel für die *Münchener Neuesten Nachrichten*, 27.03.1909.

108
So Frithjof Haas in seinem Braunfels-Aufsatz für die Zeitschrift *Melos,* 1952, S. 345.

109
So in einem Beitrag anlässlich der Neufassung von 1931: Die alte und die neue *Prinzessin Brambilla*, *Musikblätter des Anbruch,* Wien 1931, 13. Jg., S. 145. Dieser musikhistorische „Alleingang“ von Braunfels wird bereits in: *Les Nouvelles,* Paris, Ausg. V. 05.04.1909 beobachtet: „Prinzessin Brambilla est la premiere, dont l'auteur ait osé s'écarter du chemin tracé par R. Wagner …“

110
Vgl. Karl Grunskys Artikel für die *Münchener Neuesten Nachrichten,* 27.03.1909.

111
Siehe Schwäbischer Merkur vom 26.03.1909.

112
Diese Verse dürften aus späterer Zeit datieren. Braunfels hat sie als „Erinnerungsverse aus der Entstehungszeit der *Brambilla*“ im Programmheft der Kölner Bühnen: *Die Tribüne,* 1953/54, S. 138 f., veröffentlicht. Ausgenommen Ricarda Huch gehörten alle genannten Personen zum George-Kreis. Unter „Gundolfinger“ sind die Brüder Gundolf zu verstehen, deren eigentlicher Name „Gundelfinger“ lautete. Melchior Lechter war als Maler und Grafiker der Buchgestalter der George-Schriften und *Blätter für die Kunst.*

113
Diese reinen Faschingsfeste (vgl. Wolfskehl– Verwey, die Dokumente ihrer Freundschaft 1897–1946, Heidelberg 1968, S. 51) sind nicht mit jenen dionysischen Festen zu verwechseln, die an einen weltanschaulichen Hintergrund gebunden waren und in Franziska Gräfin zu Reventlows Schlüssel-Roman *Herrn Dames Aufzeichnungen,* München 1913, geschildert werden.

114
Vgl. Bruno Walters Erinnerungen *Thema und Variationen*, Frankfurt a. M. o. J., S. 283, worin er trotz seiner Aversion gegen „eine derartige, kalendarisch angeordnete Tollheit“ zugestehen muss, „daß solch ein Ausbruch an Lustigkeit in der von italienischem Festsinn beeinflußten Münchener Karnevalstradition Charakter und Reiz haben konnte …“

115
Diesen Begriff prägte Schillings in o. g. Brief an Braunfels, Stuttgart, 17.03.1909.

116
In: *Württemberger Zeitung* (Nr. 71) vom 26.03.1909.

117
Braunfels sah die Hauptursache für diesen Misserfolg später darin, dass man in der „Wagner-Stadt“ München „der Sache mehr auf den Grund sah“. In: *Der Künstler und das Leben* (Programmheft der Kölner Bühnen: *Die Tribüne* 1947/48, S. 11).

118
Oscar Schröter in seiner *Brambilla*-Rezension, in: *Die Musik,* Berlin 1908/09, S. 179.

119
Oswald Kühn in: *Signale für die musikalische Welt*, Berlin, 31.03.1909, S. 479–481.

120
Oswald Kühn, in: *Signale für die musikalische Welt*, Berlin, 31.03.1909, S. 479–481.

121
Felix Mottl an Walter Braunfels, 16.06.1909 (Familienarchiv): Der zweite Abend habe nur „500 MK Einnahme gemacht. … Durch diese üble Wendung [hat sich] meine Ansicht über die *Brambilla* in keinem Punkt verändert. Aber Sie kennen ja das Theaterleben!“

122
Braunfels in einem Brief an Berta, Frankfurt a. M., 20.11.1909 (Familienarchiv).

123
Walter Braunfels an Hans Walter Heinsheimer, 08.01.1930 (Duplikat Familienarchiv).

124
Walter Braunfels an Hans Walter Heinsheimer, Anlage des Schreibens vom 29.09.1931 (Duplikat Familienarchiv); veröffentlicht im *Anbruch*, Wien 1931, S. 145.

125
Walter Braunfels an Werner Reinhart, 31.01.1931 (Reinhart-Archiv, Stadtbibliothek Winterthur)

126
Aufführungsbericht in: *Musikblätter des Anbruch,* Wien 1932, S. 161.

127
Walter Braunfels an Emil Hertzka, 18.09.1931 (Duplikat Familienarchiv).

128
Alfred Einstein, Rezension der Erstaufführung, in: *Berliner Tageblatt*, 18.09.1931.

129
Rezensionen der *Kölnischen Rundschau* und des *Kölner Stadtanzeigers,* beide vom 26.02.1954.

130
Op. 8 wurde von Walter Braunfels später als op. 11 bezeichnet, heute wieder als op. 8 *Hexensabbat* im Werkverzeichnis.

131
Tagebucheintrag vom 16.08.1904 (Familienarchiv).

132
Ersteinspielung am 02.05.2018.

133
So Walter Braunfels, Lebensabschnitte, in: *Bodensee-Zeitschrift*, Februar 1954, S. 60.

134
Walter Braunfels im Programmheft des Konzertes vom 21.11.1910 im Blüthner-Saal zu Berlin.

135
Walter Berten, Walter Braunfels, in: *Zeitschrift für Musik*, 97. Jg., Heft 6, 1930, S. 443: Hier werde „noch nach traditioneller Analogie in schlicht ansprechender Weise ein gegebenes Thema materialiter vielfältig und kunstvoll gewandelt."

136
Willi Gloeckner, Walter Braunfels, in: *Rheinische Musik- und Theaterzeitung*, 31.01.1914, S. 85. Es zähle zu Braunfels' Vorzügen, dass er die infrage stehenden Stileigentümlichkeiten jedesmal entsprechend beachtet und sie nie überschritten habe.

137
Rudolf Louis in: *Münchener Neueste Nachrichten* vom 08.12.1909 lobt „den hohen künstlerischen Ernst, eine ungemein bildkräftige Phantasie, tiefes, allem Seichten und Oberflächlichen abgewandtes Empfinden und einen sicher gestaltenden Formtrieb."

138
Rudolf Specht, Bericht über die Wiener Erstaufführung im Jan. 1911, in: *Die Musik*. Berlin 1910/11, S. 319.

139
Siegmund von Hausegger an Walter Braunfels, Garmisch, 09.10.1909 (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 6–9).

140
Münchener Neueste Nachrichten vom 24.02.1909.

141
Rezensionen in: *Lübecker Generalanzeiger* vom 23.02.1909; *Lübecker Anzeiger* vom 22.02.1909; *Lübecker Blätter* vom 28.02.1909, gez. J. Hennings (auch veröffentlicht in: *Die Musik,* Berlin 1908/ 1909, VIII. 3g., H. 4., S. 188).

142
R. Louis in: *Münchener Neueste Nachrichten* vom 08.12.1909.

143
Vgl. O. Kühn in *Schwäbischer Merkur* vom 11.12.1909, in: *Signale für die musikalische Welt* vom 30.03.1910, in: *Berliner Börsenkurier* vom 17.12.1909.

Die erste Schaffensperiode

144
Irene, geb. am 07.08.1910; Wolfgang, geb. am 05.10.1911, und Marianne, geb. am 17.10.1913.

145
Walter Braunfels in seinem autobiografischen Aufsatz Lebensabschnitte, in: *Bodensee-Zeitschrift,* Februar 1954, S. 60.

146
Kulturnachrichten aus München in der Novemberausgabe der *Allgemeinen Musikzeitung* des Jahres 1911.

147
Adolf von Hildebrand an Kronprinz Rupprecht von Bayern, Florenz, 15.06.1912, in: Adolf von Hildebrand und seine Welt. Briefe und Erinnerungen. Besorgt von Bernhard Sattler, München 1962, S. 606.

148
Siehe Werkbesprechung op. 23.

149
Der ihm erstmals für den 14.06.1914 einen langen Vorspieltermin einräumt: „Ich reserviere Ihnen zwei Stunden, von denen wir vielleicht die letzte halbe Stunde zu einer eventuellen Besprechung verwenden können." (Brief an Braunfels, 09.06.1914, Familienarchiv).

150
Erstmalig veröffentlicht im *Journal de Genève,* 29.08.1914; erneut publiziert in der *Frankfurter Zeitung* vom 12.09.1914, inklusive Hauptmanns und Wolfskehls Antworten.

151
In der *Vossischen Zeitung* bereits wehrt sich jener gegen die Gleichsetzung deutscher Krieger mit „Attilas Söhnen", gegen den von der belgischen Regierung inszenierten Guerilla-Kampf zwecks Förderung englischer und französischer Taktiken, gegen die Unterschlagung des Reichskanzler-Berichts vom 07.09.1914 an Amerika und des kaiserlichen Telegramms vom 08.09.1914 an Präsident Wilson.

152
Manuskript in der Bayerischen Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 1.

153
Siehe das Antwortschreiben des Kronprinzen Rupprecht von Bayern an A. von Hildebrand vom 22.04.1915, in: Adolf von Hildebrand und seine Welt. Briefe und Erinnerungen. Besorgt von Bernhard Sattler, München 1962, S. 631.

154
Walter Braunfels in einem Brief an Berta Braunfels, Freising 30.04.1915 (Familienarchiv).

155
Feldpostbrief von Walter Braunfels an Berta Braunfels, 10.08.1915 (Familienarchiv).

156
Gemeint ist op. 25 *Phantastische Erscheinungen eines Themas von Hector Berlioz.*

157
Alle Briefe Siegmund von Hauseggers in der Bayerischen Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 6–9.

158
Lt. Schreiben vom 30.04.1917 will Hausegger die *Berlioz-Variationen* im nächsten Winter zur Aufführung bringen; s. a. Walter Braunfels an Berta Braunfels, 24.02.17 (Familienarchiv).

159
Feldpostbrief von Walter Braunfels an Berta Braunfels, 26.08.1916 (Familienarchiv).

160
Eine Anspielung auf E. T. A. Hoffmanns *Der goldene Topf.*

161
Walter Braunfels an Berta Braunfels, 26.08.1916 (Familienarchiv).

162
Walter Braunfels an Berta Braunfels, 25.09.1916 (Familienarchiv).

163
Walter Braunfels an Berta Braunfels, 06.01.1917 (Familienarchiv).

164
Adolf von Hildebrand an Kronprinz Rupprecht von Bayern, München 26.06.1917; beantwortet von demselben am 05.07.1917 (beide Briefe in: Adolf von Hildebrand und seine Welt. Briefe und Erinnerungen. Besorgt von Bernhard Sattler, München 1962, S. 663 und S. 665).

165
Urkunde im Familienarchiv.

166
Glückwunschbrief zu Braunfels' 70. Geburtstag, München 17.12.1952 (Im Familienarchiv befindet sich auch der Durchschlag des dankenden Antwortschreibens vom 02.01.1953).

167
So schreibt er am 08.03.1917 an Berta, dass er mit dem geschlossenen Formprinzip ihres Vaters nicht mehr übereinstimmen könne: „Er hat aber eine Angst, an diesen Grenzen zu rütteln, weil sie sprengen in seiner Kunst am schwierigsten ist. Der alte Michelangelo, der fromme, hat nur noch Fragmente geschaffen."

168
Alle diese Fragen behandelt er in einem ausführlichen Feldpostbrief an Berta vom 26.03.1917:
… ad 1 werde er sich „immer deutlicher bewußt, daß nur ein erwachtes, durch gewisse Bildung gewecktes Volk diesen Krieg leisten konnte, wie wir ihn leisten";
ad 2 sei die Moral „nur ein Surrogat für den Glauben"; mit dem Bemühen um Realisierung einer höheren Weltordnung werde der Mensch allein aus sich und durch sich gefordert;
ad 3 siehe Zitat im Text.

169
Die am 03.04.1917 ihr viertes Kind Michael geboren hatte.

170
So A. v. Hildebrand an Hans Thoma, München 26.05.1918, in: Adolf von Hildebrand und seine Welt. Briefe und Erinnerungen. Besorgt von Bernhard Sattler, München 1962, S. 682.

171
Karte an Berta vom 15.03.1918 (Familienarchiv).

172
Walter Braunfels, Lebensabschnitte, in: *Bodensee-Zeitschrift*, Februar 1954. S. 438 f.

173
Dieses „Theaterchen" der Soldaten befand sich an der Augustenstraße.

174
Den österreichischen Musikus Nepomuk Bertels, der angeblich um 1800 zu Hoffestlichkeiten in Florenz erschien, hat es nie gegeben. Das Schäferspiel stammte von Berta, ergänzt von Walter Braunfels.

175
Die Verleihungsurkunde befindet sich im Familienarchiv.

176
Allgemeine Musikzeitung, 37. Jg., H. 21/22, S. 516 f.

177
Die Musik, IX. Jg., H. 16, S. 256 ff.

178
Wie H. J. Maser in seiner Geschichte der deutschen Musik, 11/2, Stuttgart Berlin 1924, S. 442, behauptet hat.

179
Zürich, 25.06.1910.

180
Münchener Neueste Nachrichten vom 70.12.1910.

181
Irene, geb. am 07.08.1910.

182
Diese Anekdote überlieferte ihr Sohn Wolfgang (anlässlich einer Gedenksendung für seinen Vater im Bayer. Rundfunk, Manuskript im Familienarchiv)

183
Georg Schumann an Walter Braunfels, 01.07.1911 (Familienarchiv).

184
Berlin, Februar-Ausgabe 1913.

185
Musikalische Leitung Franz von Hoesslin; das Programm war der süddeutschen Komponistengruppe gewidmet.

186
Siehe Rezension in der *Frankfurter Zeitung*, Abendblatt, vom 22.02.1927.

187
Formulierung Walter Berten, Walter Braunfels, in: *Zeitschrift für Musik*, 97. Jg., Heft 6, 1930, S. 445.

188
Siehe E. Schmitz' Bericht der Dresdener Erstaufführung in: *Die Musik*, März 1932, Berlin; Jg. XXIV, S. 470.

189
Willi Gloeckner, Walter Braunfels, in: *Rheinische Musik- und Theaterzeitung*, 31.01.1914, S. 85.

190
25.03.1911; s. a. Louis' Rezension für *Die Musik*, X., 14. Heft, S. 136.

191
München-Augsburger Abendzeitung vom 28.02.1920. Diese Rezension erscheint gleichfalls in der *Zeitschrift für Musik*, 87. Jg., 1920, S. 60 (gez. F. Keyfel).

192
Walter Berten, Walter Braunfels, in: *Zeitschrift für Musik*, 97. Jg., Heft 6, 1930, S. 444.

193
Braunfels' Antwortschreiben an seinen Schwager Dietrich von Hildebrand, Jahresbeginn 1953 (Duplikat Familienarchiv).

194
So Walter Niemann in seinem zeitkritischen Werk *Die Musik der Gegenwar*t, Stuttgart/Berlin 1922, S. 211.

195
Für Schink von der Morgenzeitung Breslau wird dieses Werk einzig und allein von rational-technischen Erwägungen bestimmt.

196
Michael Balling an Walter Braunfels aus Partenkirchen am 10.09.1912 (Familienarchiv).

197
Das Hallé-Orchester gab im November zwei Konzerte in Bradford: am 08. und 22.11.1912. Die Serenade dürfte im ersten Konzert erklungen sein.

198
Rudolf Siegel an Walter Braunfels, 02.01.1913 (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 6 – 9).

199
Richard Specht, in: Musik, Februar 1913, S. 192.

200
So R. Louis in den *Münchener Neuesten Nachrichten* vom 6.12. und der Abschrift im Bayrischen Kurier vom 13.12.; vgl. a. E. Segnitz in der *Allgemeinen Musikzeitung*, 1911, S. 1322.

201
E. Segnitz schreibt in der *Allgemeinen Musikzeitung*, S. 1322, 1911: „… am höchsten steht wohl der 2. Satz mit seiner wohllautenden, weit ausholenden Kantilene und geschmackvollen Instrumentation; anderes klingt wieder recht überladen …"

202
So W. Ritter in der *Revue française de Musique*, Lyon 01.03.1912.

203
Briefe vom 04. und 07.12.1911 (Familienarchiv), letzterer irrtümlich mit 1912 datiert. Seinem Inhalt zufolge muss er kurz nach der Münchener Erstaufführung des Klavierkonzertes und ein knappes Jahr nach jener der Serenade, welche am 09.1.11 zur Aufführung gelangte, verfasst worden sein.

204
Vgl. R. Spechts Rezension der *Serenade* auf S. 94. Auch zeigen sich Entsprechungen in melodischer Hinsicht. Als beide Werke in Riga zur Aufführung gelangen, wird Braunfels offenbar, „wie sie zusammengehören" (Brief an Berta, Riga, 25.02.1914, Familienarchiv).

205
Brief an Berta, Straßburg 1912 (Familienarchiv).

206
Formulierung Walter Berten, Walter Braunfels, in: *Zeitschrift für Musik*, 97. Jg., Heft 6, 1930, S. 444.

207
Walter Niemann, *Die Musik der Gegenwart,* Stuttgart/Berlin 1922, S. 204.

208
Erstaunlich genug, dass Michael Balling Braunfels' Serenade neben Richard Mandls Ouvertüre zu einem Gascognischen Ritterspiele während des erwähnten Hallé-Konzertes in Manchester zur Aufführung brachte (s. S. 93 f.).

209
So teilte auch der Münchner Schriftsteller Hans Brandenburg dem Komponisten mit, dass er „entzückt" gewesen sei: „Ich fand einen sprudelnden Reichtum darin und keine von all den klanglichen Überraschungen schien mir erklügelt oder bloßem Können entsprungen. Sie schienen mir vielmehr alle aus der sinnlichsten Phantasie geboren" (Brief an Braunfels, 25.03.1912, Familienarchiv).

210
Walter Braunfels Brief an Julius Behle, 16.03.1932 (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 3–4).

211
Dabei sei vor allem seines Briefes an Braunfels vom 27.05.1916 aus Garmisch (Familienarchiv) gedacht, worin er den jungen Braunfels ermahnt: „Ich denke oft, wie schön es wäre, wenn Sie Ihre Variationen vollenden könnten …"

212
Man beachte, wie treffend der Werktitel gewählt ist; vgl. a. den Untertitel der Orchestervariationen op. 34.

213
Rezension der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 25.01.1920. So resultierten auch „die beiden Hauptfehler des Werks, das Maßlose der Dynamik und die durch kein Programm eingestandene Vermengung absoluter und programmatischer Musik aus der Gefolgschaft Mahlers."

214
So Paul Strüver in seinem Gratulationsschreiben zu Braunfels' 70. Geburtstag, Lübeck, 17.12.1952 (Familienarchiv).

215
A. Einstein, Rezension in der *Münchner Kunstschau* (Beilage der *Münchner Post*) vom 04.03.1920.

216
Werner von Bülow in seinem Schreiben an Braunfels, München, 23.02.1920 (Familienarchiv) „Sie haben darin Töne einer so grandiosen Phantastik, aber auch solcher Größe und Erhabenheit gefunden, daß Staunen und Begeisterung, die echtesten Eindrücke der Kunst, zurückbleiben!"

217
Siehe Alfred Einstein in der *Frankfurter Zeitung*, Nr. 517, Jg. 1920.

218
Arthur Nikisch, Brief an Braunfels, 21.06.1920 (Familienarchiv).

219
Es sei verwiesen auf die Rezensionen W. Stöpplers in der Kölner Musikzeitung vom Dezember 1920, W. Jacobs in der Kölnischen Zeitung, K. Wolffs im *Kölner Tageblatt* (Nr. 920) und A. Stehles in der Kölnischen Volkszeitung vom 24.11.1920 (s. S. 137 und 138).

220
Rezensiert im Winterthurer Landboten vom 08.04.1921.

221
Siehe die Kritik im Lübeckischen Anzeiger vom 11.01.1928.

222
Frankfurt a. M., o. J., S. 306.

223
In Berlin wohl bei den sogen. „Bruno-Walter-Konzerten" mit dem Berliner Philharmonischen Orchester; in Leipzig möglicherweise während seiner Verpflichtung als Gewandhauskapellmeister und in New York wahrscheinlich ab 1932 während der Gastkonzerte mit dem Symphony Orchestra. Übrigens soll bereits in den Zwanzigerjahren eine amerikanische Erstaufführung unter der Leitung Henry Verbruggens stattgefunden haben.

224
Ein Höhepunkt der Nachkriegsjahre für Braunfels. Gegenüber Gilbert Schuchter erklärte Clemens Kraus, dass Braunfels ein „großartiger Mensch" sei. Auch Krauss starb 1954, dem Todesjahr von Braunfels und Furtwängler.

225
Anlässlich des 70. Geburtstages des Komponisten. Das entsprechende Programmheft zitiert aus W. Bertens Braunfels-Aufsatz in: *Zeitschrift für Musik*, 97. Jg., Heft 6, 1930.

226
Bericht in der *Allgemeinen Musikzeitung* vom 12.06.1914.

227
„Vor allem in der harmonischen, wie überhaupt satztechnischen Aufmachung. Ganz auffällig ist das in dem zweiten, wirksamsten Stück, wo Braunfels von den lieblich-herben ARIADNE-Quarten gar nicht loskommt."

228
Wie Georg Stolz (Musikdirektor in Chemnitz) dem Komponisten nach dem Besuch der Essener Uraufführung mitteilt (Familienarchiv).

229
Bruno Walter, Brief aus München an Braunfels. Die Sängerin war Frau Reinhardt.

230
Siegmund von Hausegger, Brief an Braunfels vom 07.01.1918 (Familienarchiv).

231
Schweizerische Musikzeitung vom 24.01.1920.

232
Vgl. auch die Braunfels-Korrespondenz mit Werner Reinhart in Winterthur, insbesondere sein Schreiben vom 16.12.1919 (Reinhart-Archiv, Stadtbibliothek Winterthur).

233
Bruno Walter, Brief an Walter Braunfels, vom 05.10.1918 (Familienarchiv).

234
Brief an Werner Reinhart, 10.12.1932 (Reinhart-Archiv, Stadtbibliothek Winterthur).

235
Den er im George-Kreis kennen und schätzen gelernt hatte.

236
Siehe S. v. Hauseggers Brief an W. Braunfels, 06.07.1916: „Wie herzlich ich mich darüber freue, daß Sie Ihre Gesänge mir zueignen wollen. Ich erblicke darin ein besonderes Zeichen Ihrer freundschaftlichen Gesinnung." (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 6–9)

237
In einem Brief an Paul Plaut, Berlin, 25.11.1927 (Duplikat im Familienarchiv): „Immer waren es künstlerische Vorstellungen, niemals persönliche Erlebnisse, aus denen etwas geboren wurde. Die einzige Ausnahme hiervon, auf den Krieg bezügliche Hölderlin-Gesänge, … sind meine mühseligsten und schwächsten Arbeiten." Vgl. seinen Brief an W. Reinhart vom 10.12.1932 (Reinhart-Archiv, Stadtbibliothek Winterthur).

238
So geäußert gegenüber S. v. Hausegger, siehe dessen Brief vom 06.07.1916. (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 6–9).

239
Siehe *Münchner Post* vom 04.12.1918.

240
Dr. [Adolf?] Seebass in *München-Augsburger Abendzeitung* vom 30.03.1920.

241
Braunfels in einem Brief an Julius Behle, Mannheim, 16.03.1932 (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 3 – 4).

242
Genauer gesagt wird der lustige Ränkeschmied, welcher der Weltchronik des Braunschweiger Zollschreibers Hermann Bote zufolge 1350 in Mölln an der Pest verschied und erst 1478 in sein erstes „literarisches Leben" gerufen wurde, entgegen aller geschichtlichen Wahrheit zum Freiheitshelden des Geusenaufstandes wider die spanische Unterdrückung zur Zeit Philipp II. gestempelt.

243
Das ist das Idealbild des nach geistiger, ethnischer und religiöser Unabhängigkeit ringenden Menschen.

244
Dies schreibt der Übersetzer des Costerschen Werkes Karl Wolfskehl in seinem Gedenken an Charles de Costers 50. Todestag, in: *Münchener Neueste Nachrichten* vom 07.05.1929.

245
Werner Bitter, Die deutsche komische Oper der Gegenwart. Studien zu ihrer Entwicklung, Leipzig 1932, S. 72 und 125.

246
Emil Nikolaus von Rezniceks (1860 – 1945) *Till Eulenspiegel* wurde 1902 in Karlsruhe unter Felix Mottl uraufgeführt. Während das Riemann-Lexikon Berlin als Aufführungsort nennt, erwähnt Bitter (siehe oben) die Uraufführung in Karlsruhe am 12.01.1902.

247
Mark Lothar-Königsgartens *Tyll* gelangte 1928 in Weimar zur Uraufführung.

248
So in einem Brief an Berta, 29.01.1917 (Familienarchiv).

249
Brief an Michael Braunfels vom 25.01.1943 (Familienarchiv).

250
Walter Berten, Walter Braunfels, in: *Zeitschrift für Musik*, 97. Jg., Heft 6, 1930, S. 447.

251
Braunfels an Berta, vom 18.02.1918 (Familienarchiv).

252
Erschienen 1913 bei Ries & Erler.

253
„Kein Tag vergeht jetzt, an dem ich den Ulenspiegel nicht in die Hand nehme, und wenn es wirklich möglich wird, ihn bei uns aufzuführen, so bin ich sehr glücklich, und es ist das einzige, was mich über mein Unglück über dieses Engagement hinwegsetzen kann." Franz von Hoesslin, Brief an Braunfels o. Datum (Familienarchiv).

254
So Oscar Schröter in: *Die Musik*, 1. Dezemberheft 1913; XIII./5.; S. 304.

255
J. Kapp: W. B. in: Blätter der Staatsoper, Berlin 1921, S. 10.

256
Welches Interesse Schillings Braunfels' Oper entgegenbrachte, wird durch seinen Brief vom 19.02.1912 (Familienarchiv) an Braunfels belegt.

257
M. v. Schillings, Brief an Braunfels, Stuttgart, 07.11.1913 (Familienarchiv).

258
Vgl. a. Braunfels' Brief an Berta, 13.02.(?)1917, worin er an seine Stuttgarter Enttäuschung erinnert (Familienarchiv).

259
So Alexander Eisenmann in der *Württembergischen Zeitung* vom 05.11.1913; in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 13.11.1913, S. 641. Ebenso der Rezensent der Schwäbischen Tageszeitung vom 05.11.1913; Rezension im *Schwäbischen Merkur* ua.

260
Alfred Fröhlich, Brief an Braunfels, Düsseldorf, 19.11.1913 (Familienarchiv).

261
Max Sinsheimer, Walter Braunfels, in: *Rheinische Thalia*, Mannheim, 09.04.1922, S. 624.

262
Willi Gloeckner: Walter Braunfels, in: *Rheinische Musik- und Theaterzeitung*, 31.01.1914. Auch Paul Schwers in: *Allgemeine Musikzeitung*, Berlin 1913, S. 1149 f., war davon überzeugt, dass Braunfels, „ohne es zu wollen, schließlich ganz in das Milieu der historischen grossen Oper alten Stils hineingeraten" sei. Er habe „sicherlich diese geräuschvolle Wirkung gar nicht beabsichtigt; aber die Gewalt über den Stoff [sei] ihm aus den Fingern geglitten."

263
Über die gescheiterte Verhandlung mit Furtwängler berichtet er Berta in einem Brief vom 26.08.1916 (Familienarchiv).

Die erste Schaffensperiode

264
S. Michael Braunfels' Beitrag über seinen Vater in: *Rheinische Musiker*, Köln 1960, S. 25. Vgl. K. H. Pillney in seiner Gedenkrede zu Braunfels' 80. Geburtstag in der Aula der Kölner Musikhochschule (Manuskript Pillney) im Dezember 1962.

265
Wolfgang Braunfels, Gedenkrede für den Bayerischen Rundfunk (Manuskript WB).

266
Siehe K. Storck: *Die Musik der Gegenwart*, Stuttgart 1925, S. 155; Walter Niemann: D*ie Musik der Gegenwart*, Stuttgart/Berlin 1922, S. 223 f.; Alfred Einstein nennt Walter Braunfels im Riemann-Lexikon, 10. Auflage, Berlin 1922, S. 159, „einen hochbegabten Komponisten".

267
Urkunde im Familienarchiv.

268
Siehe entsprechender Abschnitt.

269
In seinem Aufsatz über W. Braunfels, in: *Anbruch*, Wien 1932, S. 196.

270
Braunfels begegnete Leo Kestenberg, dem Ministerialreferenten für Musikerziehung beim Preußischen Kultusministerium erstmalig während des Musikfestes in Frankfurt a. M. im Jahre 1923. In ihrem Kontaktgespräch über den Aufbau des Musikerziehungswesens in Preußen habe man sich auf Köln geeinigt (diesbezügliche

„Erinnerungen“ sind nachzulesen im Geleitbrief des Hochschulpräsidenten zur Hochschulbeilage der *Kölnischen Rundschau* vom 06.05.1950).

271
Nach Meinung des späteren Hochschulkollegen K. H. Pillney in seiner Gedenkrede zu Braunfels’ 80. Geburtstag in der Aula der Kölner Musikhochschule (Manuskript Pillney) im Dezember 1962.

272
Aus Walter Braunfels, Lebensabschnitte, in: *Bodensee-Zeitschrift*, Februar 1954, S. 61.

273
Diese Zeilen sind einem Brief an H. Schnackenburg entnommen, den Braunfels während seines Besuches bei Kaminski in Ried verfasste. Er datiert vom 28.07.1926 (HS, Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 3–4).

274
Vgl. seine für die Öffentlichkeit bestimmten Worte in: Lebensabschnitte, 1930, S. 61, wonach jede Entwicklungsphase ihren gottgefügten „Sinn“ gehabt habe: „Es kommen die Jahre, da es demjenigen, der dazu sich berufen fühlt, ansteht, in die Breite ausströmen zu lassen, was er sich selbst gesammelt hat“, (erneut abgedruckt anlässlich seines 50. Geburtstages in: *Kölnische Volkszeitung* vom 19.12.1932, Nr. 349.)

275
Franz Xaver Münch war Gründungsmitglied und 20 Jahre Sekretär des Verbandes der katholischen Akademiker.

276
Gedenksendung zu Braunfels’ 80. Geburtstag, Manuskript Wolfgang Braunfels, 1962. Vgl. a. H. Lemachers Braunfels-Aufsatz in: *Musica sacra*, Januar 1958, S. 24.

277
K. H. Pillney in seiner Gedenkrede zu Braunfels’ 80. Geburtstag in der Aula der Kölner Musikhochschule Dezember 1962 (Manuskript Pillney).

278
Erinnerungen Schwarz-Schillings, geäußert gegenüber Ute Jung am 26.01.1973 in Berlin.

279
Brief an Frithjof Haas, 06.08.1944 (FH).

280
Brief an Hans Reinhart, Köln, 28.12.1925 (Reinhart-Archiv, Stadtbibliothek Winterthur).

281
Diese Urkunde wurde von Konrad Adenauer ausgestellt (Familienarchiv).

282
Wolfgang Braunfels, Gedenkrede zum 80. Geburtstag für den Bayerischen Rundfunk, 1962, Manuskript WB.

283
Tagebuchnotiz vom 07.01.1936 (Familienarchiv); Brief vom 10.12.1932 an Werner Reinhart betreff der *Schottischen Phantasie*, op. 47: „Das Glück, wieder schaffen zu können.“ (Reinhardt Archiv, Stadtbibliothek Winterthur).

284
Walter Braunfels: Der deutschen Kunst. Aufruf in der *München-Augsburger Abendzeitung*, Abendausgabe vom 31.10.1919 (Nr. 441).

285
Walter Braunfels: Der deutschen Kunst. Aufruf in der *München-Augsburger Abendzeitung*, Abendausgabe vom 31.10.1919 (Nr. 441).

286
Überlingen, 29.12.1942, Kopie im Familienarchiv, Ordner 6.

287
Brief an Frithjof Haas, Überlingen, 06.12.1943 (FH).

288
Brief an G. Schuchter, Überlingen, 11.12.1942 (GS).

289
Hellmut Schnackenburg im Gespräch mit Ute Jung am 01./02.05.1972 in Bremen.

290
So erzählten unabhängig voneinander Hellmut Schnackenburg in o. a. Gespräch, und Frithjof. Haas gegenüber Ute Jung am 08.10.1972, was jedoch der Kirchenmusiker Gottfried Grote, Berlin (in einem Gespräch mit Ute Jung am 27.01.1973) bestritt.

291
So Frithjof Haas gegenüber Ute Jung am 08.10.1972.

292
Ihre Zielsetzung wurde 1921 in der Schrift *Musikerziehung und Musikpflege* dargelegt; später auszugsweise in einer Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk am 25.04.1923 dem preußischen Landtag unterbreitet, der ihre Verwirklichung beschloss.

293
Vgl. Braunfels’ Aufruf in der *München-Augsburger Abendzeitung*, Der deutschen Kunst, Abendausgabe vom 31.10.1919 (Nr. 441).

294
Bericht in: *Musikblatt der Vossischen Zeitung*, 03.01.1925.

295
Über die Entwicklung des Konservatoriums informiert der Abriss von Paul Mies: 100 Jahre Musikunterricht in Köln, in: *Kölnische Rundschau* (Nr. 105) vom 06.05.1950. Vgl. die Festschrift: 130 Jahre Rheinische Musikschule Köln – Erbe und Auftrag 1975, Köln, hrsg. v. H. Lindlar, darin Lindlars Beitrag *Zur Geschichte des Musikschulwesens in Köln seit 1815*, S. 9 ff.

296
Die Festreden zur Eröffnung der Hochschule für Musik in Köln sind nachzulesen im *Kölner Stadtanzeiger* vom 05.10.1925 (Ausg. Nr. 506), Manuskript der Festrede Walter Braunfels in der Bayerischen Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 1.

297
Siehe seinen Bericht über Gründung und Entwicklung der Kölner Musikhochschule, in: Festschrift zur Feier der Gründung des Kölner Konservatoriums und der Staatlichen Hochschule für Musik. Köln 1950; vgl. Festschrift 1975 (130 Jahre Rheinische Musikschule Köln, hg. von Heinrich von Lindlar, Köln 1975), darin S. 34: Dietmar B. von Capitaines Beitrag: Chronik der Rheinischen Musikschule von 1925 bis 1975.

298
Vgl. Walter Braunfels: Die Hochschule für Musik, o. J. (aus der ersten Hochschulzeit), gegliedert in: A: Das Werden der Musikhochschule – B: Aufbau der Hochschule – C: Die künstlerische Erziehung in der Hochschule.

299
Walter Braunfels, Erinnerungen des Präsidenten, in: Geleitbrief des Hochschulpräsidenten zur Hochschulbeilage der *Kölnischen Rundschau* vom 06.05.1950.

300
Bericht: Zehn Jahre Musikhochschule, in: *Kölner Stadtanzeiger* vom 28.11.1935 (Nr. 60S).

301
In: *Westdeutscher Beobachter* vom 03.05. 1937 (Nr. 220).

302
Brief an Gilbert Schuchter, Überlingen, 23.02.1942 (GS).

303
F. Haas zufolge habe er jeden Gast „genötigt“, ihm zuzuhören. Er bedurfte einfach der Resonanz, des unmittelbaren Echos. Dieses verbürgten ihm vor allem seine Schüler und seine Gattin Bertel (so geäußert gegenüber Ute Jung am 08.10.1972); vgl. folgende Zeilen an Schuchter, Köln, 28.06.1948, die zum Ausdruck bringen, „wie sehr [ihm ihr] Zusammensein geholfen hat; [er könne] sogar wieder etwas arbeiten.“ (GS).

304
Brief an Schuchter, 06.10.1941 (GS).

305
Brief an Schuchter, 06.10.1941 (GS).

306
F. Haas in einem an Ute Jung gerichteten Schreiben vom 19.11.1971. Als ihm Bertel die tödliche Erkrankung ihres Gatten mitteilt, meint sie sogar: „Er liebt Dich wie einen Sohn.“

307
Brief aus Überlingen, 14.03.1944 (FH).

308
Brief an Haas, Anif, 01.07.1941 (FH).

309
Siehe Michael Braunfels’ Beitrag über seinen Vater in: *Rheinische Musiker*, Köln 1960, S. 25. Vgl. K. H. Pillney in seiner Gedenkrede zu Braunfels’ 80. Geburtstag in der Aula der Kölner Musikhochschule (Manuskript Pillney) im Dezember 1962.

310
Urkunde im Familienarchiv.

311
Obgleich er aufrichtige Freude bekundet über den begabten Nachwuchs wie Hans Herbert Jöris (1925–2008), Gerd Heidger (später Generalmusikdirektor in Gießen) oder Klaus Heimes, beklagt er doch den fehlenden „menschlichen Kontakt; ich bleibe einsam und wenig verstanden und sehne mich fort“, schreibt er an Frithjof Haas, Köln, 09.01.2.1948 (FH).

312
Aus dem Vortragsmanuskript *Der künstlerische Nachwuchs vors Mikrophon*, o. J. (wohl 1948), (Familienarchiv).

313
„Ich werde als Präsident Zeit haben, öfters weg zu sein“, schreibt er erleichtert an Schuchter, 07.07.1947 (GS).

314
So berichtet er Schuchter am 27.11.1949: „Die Hochschule hab’ ich gründlich satt und zähle die Monate meiner Bindung. Möchte wieder arbeiten.“ (GS).

315
S. Michael Braunfels' Beitrag über seinen Vater in: *Rheinische Musiker*, Köln 1960, S. 25. Vgl. K. H. Pillney in seiner Gedenkrede zu Braunfels' 80. Geburtstag in der Aula der Kölner Musikhochschule (Manuskript Pillney) im Dezember 1962.

316
Bericht im *Kölner Stadtanzeiger* vom 22.07.1950 (Nr. 170).

317
Erwähnt bei K. H. Pillney in seiner Gedenkrede zu Braunfels' 80. Geburtstag in der Aula der Kölner Musikhochschule (Manuskript Pillney) im Dezember 1962.

318
So erklärte Schwarz-Schilling gegenüber Ute Jung am 26.01.1973.

319
Wie K. H. Pillney gegenüber Ute Jung am 11.11.1971 bestätigte.

320
Wie aus dem Gratulationsschreiben von Braunfels an Pillney zum Anlass seiner 25-jährigen Lehrtätigkeit ersichtlich wird (Privatbesitz Pillney).

321
Wie Laer in seinem Gratulationsschreiben an den 70-jährigen Braunfels vom 12.12.1952 betont hat (Familienarchiv).

322
So E. Bosenius in einem an Ute Jung gerichteten Schreiben vom 01.04.1972. Vgl. Braunfels' Schreiben an dieselbe vom 24.10.1947 (Privatbesitz Bosenius); vgl. Braunfels' oben genanntes Gratulationsschreiben an Pillney, worin lobend zum Ausdruck kommt, dass „die menschliche Erziehung" Pillneys Klavierklasse „ein besonderes Fluidum" verliehen habe.

323
So geäußert gegenüber Ute Jung in einem Gespräch vom 13.12.1971 in Köln.

324
Braunfels an Wilhelm Laer, Brief vom 07.01.1953 (Duplikat Familienarchiv).

325
Philipp Jarnach baute von 1950 bis 1959 die Musikhochschule in Hamburg auf.

326
Siehe Michael Braunfels' Beitrag über seinen Vater in: *Rheinische Musiker*, Köln 1960, S. 25. Vgl. K. H. Pillney in seiner Gedenkrede zu Braunfels' 80. Geburtstag in der Aula der Kölner Musikhochschule (Manuskript Pillney) im Dezember 1962.

327
Aus einem Vortragsmanuskript: *Die Musik im Wiederaufbau Deutschlands,* o. J. (wohl 1945 verfasst); (Manuskript in der Bayerischen Staatbsbibliothek, Ana 579, Schachtel 1).

328
Vortragsmanuskript Walter Braunfels (Manuskript in der Bayerischen Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 1).

329
Vgl. seinen Festvortrag anlässlich des 25-jährigen Bestehens der Kölner Musikhochschule, Köln 1950 (Manuskript in der Bayerischen Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 1).

330
Braunfels, Walter: Musikausbildung trotz Notzeit, o. J. (wohl Anfang der Dreißigerjahre); (masch. Manuskript, Familienarchiv, Ordner 1).

331
Siehe Walter Braunfels' Appell an Eltern und Musikkonservatorien: Man lernt nicht mehr ‚Klavier' – man lernt Musik, in: *Berliner Tageblatt* vom 09.05.1928. (Manuskript in der Bayerischen Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 1)

332
Hrsg. 1921 bzw. 1923 bei der Universal-Edition, Wien.

333
Vgl. den Bericht der *Münchener Neuesten Nachrichten* vom 01.06.1920 (Nr. 225).

334
Unter anderem auch bei den Grazer Festspielen, wie Schuchter Ute Jung in einem Schreiben vom 16.03.1972 bestätigte. Auch brachte er sie 1945/46 im Hörfunk, vgl. Braunfels' Brief an den Interpreten vom 26.01.1946 (GS), am 11.02.1949 in Köln, vgl. Braunfels' Brief vom 05.03.1949 an Schuchter, worin er erfreut zum Ausdruck bringt, dass „sie sich durch die Jahrzehnte ganz gut erhalten haben", – und 1950 – vgl. Braunfels' Brief vom 28.10.1950 an Schuchter (GS).

335
In einem Brief an Schuchter, Überlingen, 26.12.1937 (GS).

336
Diese Orchesterfassung befindet sich im Familienarchiv (Manuskript). Man vergleiche mit entsprechenden Bearbeitungen, siehe W. Kolneder in: Die Kunst der Fuge, Wilhelmshafen 1977, Bd.II, unter: Bearbeitungen und Instrumentationen.

337
Op. 43, heute unter der Bezeichnung *Toccata, Adagio, und Fuge in f-moll* bei Ries & Erler.

338
Brief vom 23.02.1942 (GS).

339
Skizzen im Familienarchiv.

340
Walter Berten, Walter Braunfels, in: *Zeitschrift für Musik*, 97. Jg., Heft 6, 1930, S. 444.

341
Heute bei Boosey and Hawkes.

342
In einem Brief an Berta vom 01.09.1918 (Familienarchiv). Unter anderem schreibt er: „Neben dem Stabat Mater und dem Angelus Silesius beabsichtige ich noch ein geistliches Lied von Eckhard (gemeint ist wohl Meister Ekkehard) und vielleicht noch einen kleinen Psalm."

343
Walter Berten, Walter Braunfels, in: *Zeitschrift für Musik*, 97. Jg., Heft 6, 1930, S. 444.

344
Walter Braunfels Antwortschreiben an den Librettisten Friedländer-Prechtl, der ihm erneut seinen Requiem-Text zwecks eventueller Vertonung angeboten hatte, 13.03.1947 (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 3–4).

345
Walter Braunfels, Lebensabschnitte, in: *Bodensee-Zeitschrift*, Februar 1954., S. 61. Vgl. a. H. Abendroths Beileidschreiben an Braunfels, Köln, 27.01.1921: „… umso reicher aber scheint die schöpferische Quelle bei Dir zu fließen, und was Du mir vom *Te Deum* schreibst, beglückt mich unendlich. Ich rechne also mit der Uraufführung." (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 3–4)

346
Gleichfalls in: Walter Braunfels, Lebensabschnitte, in: *Bodensee-Zeitschrift*, Februar 1954.

347
Erneut publiziert in D. Brands thematischer Einführung zu W. Braunfels' *Te Deum*, Wien o. J. (wohl 1923); im Programmzettel zur Erstaufführung in Hannover am 12.12.1927; Walter Berten, Walter Braunfels, in: *Zeitschrift für Musik*, 97. Jg., Heft 6, 1930, S. 444 f. und im Programmzettel des NWDR-Konzertes in Köln anlässlich seines 70. Geburtstages.

348
Wie K. Laux in seinem Braunfels-Artikel (in: *Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG1)*, Stichwort: Walter Braunfels) feststellt.

349
In seinem Braunfels-Bericht für den *Anbruch*. Wien, Ausg. Dezember 1932, S. 197.

350
In seinem Braunfels-Bericht, in: *Zeitschrift für Musik* (1930), S. 445.

351
So Heinrich Lindlar in seinem Bericht *Magier des Klanges* für den *Rheinischen Merkur* vom 31.12.1952. Vgl. Walter Braunfels selbst in seinem Brief an Leopold Ziegler, Überlingen, 22.11.1942, worin er schreibt: „Mein *Te Deum* ist übrigens schon über 20 Jahre alt; es war eine Dankabstattung für meine Conversion, und ich habe etwas Angst, es möchte Ihnen zu barock sein; mein Drang, heftig an den Seelen zu rütteln, wie es damals an meiner gerüttelt hat, wird er Ihnen nicht vielleicht fernliegend sein?" (aus: Ziegler-Dokumentation der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe).

352
Manuskript vom 24.01.1930.

353
So A. Stehle in seinem Bericht der Kölner Uraufführung, in: *Kölnische Zeitung* vom 01.03.1922.

354
Aufführungsbericht der Wiener Erstaufführung, *Freie Presse* vom 25.01.1923.

355
G. Tischer in seinem Bericht der Kölner Erstaufführung in: *Rheinische Musik- und Theaterzeitung* vom 01.03.1922.

356
Bruno Walter, Thema und Variationen, Frankfurt a. M. , o. J., S. 306.

357
Wilhelm Furtwängler an Walter Braunfels, Brief vom 22.07.1922. Vgl. seinen Brief vom 19.12.1922 an dens. (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 3–4, 6–9)

358
Siegfried Ochs in einem Brief an Braunfels vom 01.01.1924 (irrtümlich 1923 datiert, Familienarchiv).

359
In einem Brief an Braunfels vom 22.01.1924; vgl. seine Briefe vom 14.01. („die Begeisterung für das Werk ist groß" und „Haben Sie Dank für Ihr

schönes Werk in unserer Aller Namen.“) und 05.02. desselben Jahres (Familienarchiv).

360
K. Dowe bemüht sich in der *Kölnischen Rundschau* vom 01.11.1946 um eine Gegenüberstellung beider Werke, wobei dasjenige von Braunfels als der Epoche der „Auflösung der Romantik“ zugehörig betrachtet wird, dasjenige von Hindemith jedoch als von einer „spezifisch modernen Stilistik“ getragen.

361
In einem Brief an seinen Sohn Michael, 02.12.1946 (Familienarchiv). Vgl. sein Schreiben an Schuchter vom 09.12.1946 (GS).

362
Walter Braunfels an Günter Wand, Brief vom 25.12.1952 (Duplikat Familienarchiv).

363
So Walter Berten, Walter Braunfels, in: *Zeitschrift für Musik*, 97. Jg., Heft 6, 1930, S. 445.

364
Siehe seinen Brief an Hans Reinhart vom 15.04.1923 (Reinhart-Archiv, Stadtbibliothek Winterthur), demzufolge die Große Messe „Gestalt gewinne“. Im Folgenden meint er, dass seine Versenkung in den Messetext von „nicht so anders geartetem Geist“ getragen sei als jene des „Kosmikers“ Alfred Mombert (1872–1942).

365
Gottfried Grote in einem Gespräch mit Ute Jung am 27.01.1973 in Berlin.

366
Im Festprogramm des 96. Niederrheinischen Musikfestes in Aachen, wo das Werk am 05.06.1927 zur Erstaufführung gelangt.

367
Gottfried Grote in einem Gespräch mit Ute Jung am 26.01.1973 in Berlin.

368
In einem Brief vom 13.06.1939 (GS).

369
Hans F. Redlich in: Pult und Takstock, Wien 1928, S. 79 f.

370
S. Vorbemerkung des Autors zum Klavierauszug der Ergänzungsteile (Universal Edition).

371
So E. Rosenkaimer, in *Solinger Konzertbericht* für die Neue Musikzeitung, Stuttgart 1928, H. 20, S. 648.

372
Glückwunsch des Gürzenich-Chors zu Braunfels' 70. Geburtstag, unterzeichnet von Engelhart (Familienarchiv).

373
Gez. H. Leichtentritt, Berlin, Jg. XIX/IO (Juli 1927), S. 761.

374
In: *Signale für die musikalische Welt*, Berlin, 08.06.1927 (Nr. 23).

375
So formuliert es Karl Wolff in seiner Rezension der Kölner Erstaufführung für das *Kölner Tageblatt* vom 02.12.1925.

376
Die Champagnerarie, in: *Von der Einheit der Musik*, Berlin 1922, S. 264.

377
Walter Berten, Walter Braunfels, in: *Zeitschrift für Musik*, 97. Jg., Heft 6, 1930, S. 440 und 443.

378
So Braunfels in seinem Aufsatz Mozarts religiöser Geist, Manuskript Familienarchiv.

379
Schwarz-Schilling im Gespräch vom 26.01.1973 in Berlin gegenüber Ute Jung.

380
Siehe A. Weißmann in der Berliner Zeitung am Mittag vom 20.11.1924 (Nr. 319); vgl. auch *Die Zeit*, Berlin, 21.11.1924 und die *Signale für die musikalische Welt*, Berlin, 27.11.1924 (Nr. 48).

381
Walter Berten, Walter Braunfels, in: *Zeitschrift für Musik*, 97. Jg., Heft 6, 1930, S. 440 und 443.

382
Siehe Karl Wolff in seiner Rezension der Kölner Erstaufführung für das *Kölner Tageblatt* vom 02.12.1925.

383
Am 04.05.1925. Das erste Symphoniekonzert der Kunstwoche umfasste Schönbergs Bearbeitung zweier Choralvorspiele von J. S. Bach, Marx' Herbstpoem und Braunfels' Don Juan, alle Werke in Erstaufführung.

384
So habe er gegenüber Schuchter ausgesagt, wie jener Ute Jung berichtete.

385
Siehe A. Hartmanns Konzertbericht aus Hannover, in: *Die Musik*. Berlin XXII., S. 538 (April 1930).

386
Kurze Anmerkung zu W. Braunfels' Werk in: *Pult und Taktstock*. Wien 1928, S. 14.

387
Walter Berten, Walter Braunfels, in: *Zeitschrift für Musik*, 97. Jg., Heft 6, 1930, S. 443.

388
So Karl Pieper in seinem Uraufführungsbericht für die *Kölnische Volkszeitung* vom 08.10.1925.

389
So überlieferte Schwarz-Schilling in einem Gespräch vom 26.01.1973 mit Ute Jung.

390
Walter Braunfels an Herbert Eimert, Brief vom 15.12.1952 (Duplikat Familienarchiv). Folglich dürfte Eimert der Verfasser des mit E. unterzeichneten Konzertberichtes Zum Gedenken an W. Braunfels in der *Kölnischen Rundschau* vom 27.11.1957 sein, da er ebenda von der „aus einem Tropfenmotiv energisch entwickelten Fuge“ spricht.

391
Kurze Anmerkung zu W. Braunfels Werk in: *Pult und Taktstock*, Wien 1928, S. 14.

392
So Karl Pieper in seinem Uraufführungsbericht für die *Kölnische Volkszeitung* vom 08.10.1925.

393
Joseph Klövekorn, s. Jg. XVIII (Mai 1926), S. 627.

394
Theodor Wiesengrund-Adorno, in: *Die Musik*, XIX.3 (Dezember 1926), S. 214.

395
Geburtstagsbrief, Wuppertal, 31.12.1952 (Familienarchiv).

396
Günter Wand an Walter Braunfels, Köln, 07.01.1953 (Familienarchiv).

397
So Braunfels in seinem Antwortschreiben an Wilhelm Furtwängler betreff der Berliner Aufführung: Er lege „auf die Aufführung des Orgelkonzertes großes Gewicht“ (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 3–4).

398
Walter Braunfels an Siegmund von Hausegger, 19.10.1929 (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 3–4).

399
Wilhelm Furtwängler an Walter Braunfels, Leipzig, 28.02.1928 (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 6–9).

400
So Braunfels in seinem Schreiben an S. v. Hausegger, vom 19.10.1929 (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 3–4).

401
So die mit Kürzel A. gezeichnete Rezension in *Die Musik*, XX.7 (April 1928), S. 551.

402
W. Berten in beiden Aufsätzen über Walter Braunfels, S. 267 bzw. 443 f.

403
W. Berten in beiden Aufsätzen über Walter Braunfels, S. 267 bzw. S. 443 f.

404
Booklet 2009–2011 cpo RadioMusiken

405
A. Weber in: *Allgemeine Musikzeitung*, Berlin. 1929, Jg. 56, S. 1268 f. (irrtümlich als op. 12 ausgegeben).

406
Walter Braunfels Brief an Max Fiedler vom 02.02.1931 (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 3–4).

407
Booklet 2009–2011 cpo RadioMusiken

408
Ährenlese zur Biographie Hugo Wolfs, in: *Die Musik*, Berlin, Okt. 1925, XVIII./I., S. 43–51.

409
In: E. Desceys Wolf-Biographie, Bd. 11, S. 42.

410
Gleichfalls an Wilhelm Schmid gerichtet, Epiphania 1891; veröffentlicht in Schmids *Ährenlese* zur Biographie Hugo Wolfs.

411
Bericht in der *Kölner Musik- und Theaterzeitung*, Dez. 1921. Es sei hervorgehoben, dass W. Schmids biografische Anmerkung erst 1925 veröffentlicht wurde.

412
Walter Braunfels in einem Brief an Julius Behle, 16.02.1932 (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 3–4).

413
Vgl. entsprechenden Abschnitt über seine Konversion zum Katholizismus, s. S. 447 ff.

414
Lt. Schnackenburg sei dieser Hymnus „Der erste Schritt zur religiösen Musik in katholischem Sinne“, in: Walter Braunfels, Beitrag für den *Aufbruch*, Wien, Dez. 1932, S. 197.

415
Wie Schnackenburg gegenüber Ute Jung im Gespräch vom 26.01.1973 in Berlin berichtete.

416
In seiner Rede anlässlich des 80. Geburtstages seines Vaters (Manuskript Wolfgang Braunfels).

417
Vgl. Walter Berten, Walter Braunfels, in: *Zeitschrift für Musik*, 97. Jg., Heft 6, 1930, S. 447 f.; Hans Mersmanns Vortrag zu Braunfels' 70. Geburtstag, gehalten 1952 in der Aula der Kölner Musikhochschule (Manuskript in der Bayerischen Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 13), worin er auf die „romantische Schau“ der Vögel verwies; H. Schnackenburg, Walter Braunfels, Beitrag für den *Aufbruch*, Wien, Dez. 1932, S. 196.

418
Walter Braunfels, „Vom Libretto“, in: *Rheinische Thalia*. 1./22, Mannheim, 09.04.1922, S. 629.

419
So O. Kühn in seinem Bericht der Stuttgarter Erstaufführung für den *Schwäbischen Merkur* vom 22.12.1921.

420
In einem Brief an seine Frau während der Aufzeichnung im Frankfurter Hörfunk, Frankfurt, 13.02.1948; ähnlich formulierte er die Kriegsschuldfrage in seinem biografischen Bericht *Der Künstler und das Leben*, in: *Die Tribüne*, Köln 1947/48, H. 5, S. 11.

421
Ausg. v. 30.11.1920; erneut publiziert in: *Kölner Tageblatt* vom 10.11.1921; in: Blätter der Staatsoper Berlin, IV./4., 1921; in: *H. Unger: Musikgeschichte in Selbstzeugnissen*, München 1928, 5.439. 438 ff; in: *Die Tribüne.* Halbmonatsschrift der Städt. Bühnen/Köln, 1930/31, H. 16, S. 379 ff.; in: Programmheft des Badischen Staatstheaters Karlsruhe zur Wiederaufnahme im Jahre 1971.

422
Das Reich der Vögel, in: *Stadtanzeiger – tägl. Theater- und Konzertzeitung, Mannheim*, 09.04.1922.

423
S. Hoffeguts Gesang in der Nachtszene des II. Aktes.

424
Laut Schnackenburg sei dieser Hymnus „der erste Schritt zur religiösen Musik in katholischem Sinne“, in: W. Braunfels, Beitrag für den *Anbruch*, Wien, Dez. 1932, S.197.

425
In seinem Uraufführungs-Bericht für die *Münchener Kunstschau*, 03.12.1920; erneut abgedruckt in: *Frankfurter Zeitung*: in: *La Revue musicale*, 11./3., Paris, 01.01.1921: in: *Rheinische Thalia* – Mannheimer Theaterzeitschrift, 1. Jg. 1922, H. 32.

426
So in seinem Vorwort zum Klavierauszug (Universal Edition Wien); vgl. Hoffeguts Gesang in der Nachtszene des II. Aktes.

427
Uraufführungsbericht-Bericht in: Musikblätter des *Anbruch*, 11./20.; 2. Dezemberheft 1920, S. 655 f.

428
Betrachtungen über eine vergessene Oper, in: Programmheft zur Wiederaufnahme der Oper in Karlsruhe 1971 (Badisches Staatstheater).

429
Bericht von der Erstaufführung in Braunschweig, s. *Hannoverscher Kurier* v. 22.12.1922.

430
In: *Berliner Börsencourier* vom 16.11.1921.

431
In seinem Bericht der Kölner Erstaufführung in: *Rheinische Musik- und Theaterzeitung* vom 11.11.1921.

432
So W. Quenzer in: Bodensee-Clubhefte, Überlingen, Dez. 1952, S.23, wohl Bezug nehmend auf Alfred Einsteins Kritik für die *Münchener Kunstschau* vom 03.12.1920; erneut abgedruckt in: *Frankfurter Zeitung*; in: *La Revue musicale*, II./3., Paris, 01.01.1921; in: *Rheinische Thalia* – Mannheimer Theaterzeitschrift, 1. Jg. 1922, H.32.

433
Einleitende Worte zur Erstsendung in Frankfurt 1948 (Manuskript Walter Braunfels).

434
So definiert von Schwarz in seiner Vorschau (Febr.1947, Manuskript Michael Braunfels).

435
Walter Braunfels, Lebensabschnitte, in: *Bodensee-Zeitschrift*, Februar 1954, S. 61: Im Park von San Francesco in Florenz sei ihm die Figur der Nachtigall aufgegangen.

436
Brief an F. Haas, 14.05.1944 (FH).

437
So H. Schnackenburg, Betrachtungen über eine vergessene Oper, in: Programmheft zur Wiederaufnahme der Oper in Karlsruhe 1971 (Badisches Landestheater).

438
Laut Schnackenburg, Betrachtungen über eine vergessene Oper, in: Programmheft zur Wiederaufnahme der Oper in Karlsruhe 1971 (Badisches Landestheater).

439
In: Thema und Variationen, Frankfurt a.M., o. J., S. 306. Vgl. a. seinen Brief an Braunfels, Beverly Hills vom 16.01.1950 (abgedr. in: Bruno Walter, Briefe 1894–1962, hrsg. v. Lotte Walter-Lindt, Frankfurt a. M. 1971, S. 316).

440
Friedrich Herzfeld: Magie des Taktstocks, Berlin 1953, S. 81.

441
A. Einstein in seinem Uraufführungsbericht für die *Münchener Kunstschau*, 03.12.1920.

442
„W. Braunfels erlebte einen starken Erfolg, der auch für das Verständnis der Hörer spricht, die fühlten, daß ein ganz außerordentliches Werk hier seine Uraufführung erlebte.“ (*Musikblätter des Anbruch*, II./20.; 2. Dezemberheft 1920, S. 655 f.).

443
Alexander Berrsches Uraufführungsbericht in: *Die Musikwelt*, I./4., Hamburg, 01.01.1921.

444
32 Jahre später beglückwünscht er den 70-jährigen Komponisten mit folgenden Zeilen: „Ihr erster Hoffegut lebt noch und erlaubt sich, aus nicht ganz fernen Landen Ihnen zu Ihrem 70. Geburtstag alles Gute zu wünschen.“ (Karte an W. Braunfels, 22.12.1952, Familienarchiv).

445
A. Einstein in seinem Uraufführungsbericht für die *Münchener Kunstschau*, 03.12.1920.

446
Erzählt in: Bruno Walter: Thema und Variationen, Frankfurt a. M. o. J., S. 259.

447
Was nicht allein die Solisten, sondern auch die Vogelchöre betraf: „In München hatte man es so gemacht, daß ein Teil des Chores in Augenverbindung mit Bruno Walter hinter der Szene stand (besonders die älteren Mitglieder des Opernchores); bei einzelnen Stücken (dem Gewitter) käme ein Teil des Chores in den Orchesterraum“, schreibt Braunfels an G. Schuchter, 17.07.1947, die Möglichkeit einer Salzburger Aufführung in Betracht ziehend (GS).

448
Alfred Einstein in seinem Uraufführungsbericht für die *Münchener Kunstschau*, 03.12.1920.

449
Brief an Hans Reinhart, 01.01.1921 (Reinhart Archiv, Stadtbibliothek Winterthur).

450
Im Programmheft zur *Brambilla*, Städtische Bühnen Köln, 1954.

451
Hans Joachim Moser, Geschichte der deutschen Musik, Bd. 11, 2., Berlin 1924, S. 441, wo er von den „klug-ironischen Vögeln“ spricht.

452
Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt 1924, S. 807 ff.: „Eine starke Hoffnung in Richtung auf eine gehaltvolle, ideenreiche heitere Oper bedeutet Walter Braunfels, der neuerdings mit einem phantastisch-gelösten, doch eines ethischen Grundtons nicht entbehrenden Spiel verdiente Anerkennung fand.“

453
Anton Mayer, Die Oper, Berlin o. J., S. 379.

454
Otto Klemperer Brief an Walter Braunfels, Köln, 29.10.1921 (Familienarchiv).

455
So erklärt K. Wolff in seinem Uraufführungsbericht-Bericht des *Te Deum* für das *Kölner Tageblatt* vom 01.03.1922; vgl. a. W. Jacobs entsprechenden Bericht für *Die Musik*, XV./3., Dez. 1922, S. 228: Braunfels habe „der hiesigen Oper ein zugkräftiges Stück geschenkt.“

456
Siehe Statistik des Kölner Opernhauses 1902–1927.

457
Braunfels in einem Schreiben an Direktor Hertzka (Universal Edition,

Wien), 06.03.1931 (Duplikat Familienarchiv), in welchem er – bei Schilderung der kulturpolitischen Situation – eine Verlagsprolongation erwünscht.

458
So Braunfels in einem Schreiben an Heinsheimer (Universal Edition, Wien), Köln, 01.05.1931 (Duplikat Familienarchiv).

459
So Paul Schwers in seinem Erstaufführungsbericht für die *Allgemeine Musik-Zeitung* vom 23.12.1921, S. 950 f.

460
Schillings Brief an Braunfels, Berlin, 24.04.1921 (Familienarchiv).

461
Bis zum Engagement der Solistin Maria Ivogün.

462
In: *Neues Tagblatt*, Stuttgart v. 22.12.1921 (Nr. 594). - Auch O. Kühn lobt den „verfeinerten Stil", den „Fluß" der Partitur. Vgl. A. Eisenmann in: *Württemberger Zeitung* vom 22.12.1921 (Nr. 299) und den *Staatsanzeiger für Württemberg* vom 22.12.1921, letzterer insbesondere die lyrischen Teile als „von delikatester Art und von blühender Melodik erfüllt" empfindet.

463
So Impster in: Der Volksfreund. Aachen, 06.03.1922; vgl. W. Kemp in: *Aachener Post* gleichen Datums.

464
In: *Hamburger Nachrichten* v. 06.04.1922.

465
Bericht aus Hamburg in: *Allgemeine Musik-Zeitung* v. 12.05.1922, S. 399.

466
In: *Rheinische Thalia*. I./H. 32, Mannheim, 09.04.1922, S. 623 f.

467
So R. Steglich in: *Hannoverscher Anzeiger* v. 22.12.1922; vgl. Th. W. Werner in: *Hannoverscher Kurier* vom 22.12.1922.

468
Bruno Walter, Brief an Braunfels, München, 23.02.1921 Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 3–4.

469
E. Wellesz' Bericht zur Uraufführung in: *Musikblätter des Anbruch*, II./20.; 2. Dezemberheft 1920, S. 655 f.

470
Erwähnt in Braunfels' Brief an Schuchter, 13.03.1947 (GS). Demnach schien der Bayerische Rundfunk dem NWDR zuvorgekommen zu sein.

471
R. Friedländer-Prechtl, Brief an Braunfels, Starnberg, 28.02.1947 (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 6–9).

472
In einem Brief an seine Frau Berta, Frankfurt a. M., 13.02.1948 (Familienarchiv).

473
Brief an Walter Braunfels von Heinz Wolfgang Wolff aus Karlsruhe vom 08.12.1952 (Familienarchiv).

474
Schreiben der Generalintendanz des Badischen Staatstheaters an Ute Jung, 12.01.1972 (gez. F. Haas).

475
Badische Neuesten Nachrichten vom 27.09.1971.

476
So in einer öffentlichen Stellungnahme zu einer Rundfrage des Leipziger Tageblatts und *Handelszeitung* v. 24.12.1921, (?) betreff: „Was schreiben unsere Komponisten?"

477
Walter Braunfels an Hans Reinhart, 07.06.1922 (Reinhart-Archiv, Stadtbibliothek Winterthur).

478
In seinem Bericht der Kölner Erstaufführung für das *Kölner Tageblatt* vom 08.05.1927.

479
Angespielt wird auf die Braunfels-Vertonungen op. 6 und op. 12, op. 23 und op. 30.

480
Bericht über die Wiener Erstaufführung in: *Neues Wiener Tageblatt* v. 08(07).05.1925.

481
So E. Bienenfeld im Bericht der Wiener Erstaufführung für das *Neue Wiener Journal* vom 08.05.1925.

482
Siegmund von Hausegger, Brief an Walter Braunfels, München, 25.11.1924 (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 6–9).

483
Siehe *Das Bayrische Vaterland*, Ausg. v. 21.11.1924.

484
So der Uraufführungsbericht der *München-Augsburger Abendzeitung* vom 17.11.1924 (gez. A.N. = wohl A. Noelte). Vgl. W. Bitter in seiner Schrift: Die deutsche komische Oper der Gegenwart, Studien zu ihrer Entwicklung, Leipzig 1932, S. 75.

485
Erstaufführungsbericht aus Barmen-Elberfeld in: *Musikblätter des Anbruch*, Wien, Februar 1925, S. 89 f.

486
In: *Städtische Bühnen – Anzeiger des Opern- und Schauspielhauses Hannover*, 1925, IV. Jg. H.7. und R. Steglich in seinem Bericht der Hannoverschen Erstaufführung, in: *Hannoverscher Anzeiger* vom 15.03.1925.

487
R. Steglich in seinem Bericht der Hannoverschen Erstaufführung, in: *Hannoverscher Anzeiger* vom 15.03.1925.

488
Für E. Bienenfeld in seinem Bericht zur Wiener Erstaufführung für das *Neue Wiener Journal* vom 08.05.1925 ist das Werk von „Musikseligkeit erfüllt"; für H. Kralik „lechzen unsere Opernbühnen nach solcher Nahrung" (in: *Neues Wiener Tageblatt* vom 08(?).05.1925).

489
In: *Die Musik*, XVII./IO., Juli 1925, S. 786.

490
A. Albers Bericht der Leipziger Erstaufführung in: *Die Musik*, XVIII./6. (März 1926)., S. 466.

491
S. Hennings' Bericht für die Lübeckischen Blätter v. 16.05.1926; 68. Jg., Nr. 20, S. 32S f: „Was sich in dem Lustspiel Molinas leicht und elegant abwickelt, legt sich in der musikalischen Komödie oft wie ein Bleigewicht um die Handlung und gibt ihr durch das retardierende Moment der musikalischen Einkleidung eine Kompliziertheit und eine Schwerfälligkeit, die von dem Durchschnittshörer ein viel zu starkes Entgegenkommen erwartet." Dennoch sei das, „was uns Braunfels in dieser Musik schenkt, wirklich kostbar …"

492
In der Festschrift *25 Jahre Kölner Opernhaus*, 1927, S. 18.

493
Braunfels Einführung in der Kölnischen Zeitung v. 14.12.1927, vgl. auch Anm. 496.

494
So Braunfels in einem Brief an Josefa Elstner-Oertel vom 29.12.52 (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 3–4).

495
Seinem Schreiben an die Universal-Edition, Wien, vom 08.07.1929 beigefügt. Die Universal Edition hat daraufhin die Orchesterpartitur verlegt.

496
In: *Allgemeine deutsche Musikzeitung*, Jg. 56, Berlin 1929, S. 532.

497
Walter Braunfels an Siegmund von Hausegger, Brief vom 19.10.1929 (Duplikat Familienarchiv).

498
Triumph der Galathea, Raffael, um 1514, Villa Farnesina, Rom.

499
So Braunfels in seiner Werkbetrachtung anlässlich der Uraufführung im Kölner Opernhaus für: *Die Tribüne*, 2. Jg., 2. Januarheft (Nr. 10), S. 257 ff.; später publiziert in: *Blätter der Städtischen Oper*, Berlin, 6. Jg., H. 9, Februar 1931.

500
So schreibt Alfred Einstein in seinem Bericht der Berliner Erstaufführung vom 25.02.1931 für das *Berliner Tageblatt*, vom 26.02.1931.

501
Walter Braunfels in seiner Werkbetrachtung anlässlich der Uraufführung im Kölner Opernhaus für *Die Tribüne*, 2. Jg., 2. Januarheft (Nr.10), S.257 ff.; später publiziert in: *Blätter der Städtischen Oper*, Berlin, 6. Jg., H. 9, Februar 1931; vgl. sein Schreiben an den Intendanten der Duisburger Oper S. Schmitt vom 22.10.1928: Dieses Werk sei „ganz auf eine Verbindung von Tanz und Gesang gestellt" (Duplikat Familienarchiv).

502
A. Einstein in seinem Bericht der Berliner Erstaufführung vom 25.02.1931 für das *Berliner Tageblatt*, Abendausgabe vom 26.02.1931.

503
Braunfels in einem Brief an Hertzka, den Direktor der Universal Edition/Wien v. 29.1.1930, verfasst nach der Kölner Uraufführung (Duplikat Familienarchiv).

504
So Walter Abendroth in seinem Bericht für die *Allgemeine Musik-Zeitung*, Berlin 1930, Jg. 57, S. 134 f.

505
So W. Jacobs in seinem Bericht der Uraufführung in: *Die Musik*, XXII./6. (März 1930), siehe auch seine Notiz in der Mittagsausgabe wie auch seinen Bericht in der Abendausgabe der Kölnischen Zeitung vom 27.01.1930.

506
Walter Abendroth in seinem Bericht für die *Allgemeine Musik-Zeitung*, Berlin 1930, Jg. 57, S. 134 f.

507
Braunfels an Hertzka, Universal Edition Wien, vom 29.01.1930; vgl. a. Lemachers Uraufführungsbericht, (Manuskript im Familienarchiv), demzufolge Hofmüllers Inszenierungskunst „auf greifbare Plastik hinzielte" und die Bildvorstellung „tausenderlei optische Reize" ausstrahlte; vgl. a. W. Jacobs' Beschreibung des Bacchanale.

508
Brief v. 24.10.1930, dessen Durchschlag Braunfels zur Kenntnis gegeben wurde (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 3–4, 6–9).

509
Lt. Alfred Einsteins Aufführungsbericht der Berliner Erstaufführung im *Berliner Tageblatt*, Abendausgabe vom 26.02.1931.

510
Alfred Einstein, *Berliner Tageblatt*, Abendausgabe vom 26.02.1931.

511
So Paul Schwers in seinem Bericht für die *Allgemeine Musikzeitung*, Berlin 1931, Jg. 58, S. 168.

512
A. Einstein in seinem Bericht der Erstaufführung im *Berliner Tageblatt*, Abendausgabe, vom 26.02.1931; vgl. a. den Bericht Hugo Leichtentritts für *Die Musik*, XXIII./7. (April 1931), S. 520.

513
Braunfels in einem Schreiben an Frau M. Schwarz v. 08.03.1947 (Duplikat Familienarchiv).

514
Braunfels an Heinsheimer, Universal Edition, Wien, Schreiben vom 01.05.1931 (Duplikat Familienarchiv).

Die zweite Schaffensperiode

515
Das Judentum im Musikleben Kölns, in: *Westdeutscher Beobachter*, Nr. 273, 30.05.1941.

516
So löst er auch Berater- und Ehrenfunktionen wie beispielsweise die Ehrenstelle im Präsidium der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Wien, die die Niederlegung seines Amtes mit Bedauern zur Kenntnis nimmt (so in einem Schreiben an Braunfels, Wien, 31.05.1933, aufbewahrt im Familienarchiv).

517
In: *Zeitschrift für Musik*, 97. Jg., Heft 6, 1930, S. 439.

518
Die szenische Uraufführung fand am 25.05.2001 im Theater Regensburg statt unter dem Dirigat von Guido Johannes Rumstadt.

519
Am 27.04.2008 von der Deutschen Oper Berlin szenisch uraufgeführt, unter dem Dirigat von Ulf Schirmer und der Regie von Christoph Schlingensief.

520
So F. Haas in einer Gedenksendung des *Hessischen Rundfunks* vom 19.12.1957 anlässlich Braunfels' 75. Geburtstag; vgl. a. den Nachruf W. Schuhs auf W. Braunfels in: *Schweizerische Musikzeitung*, Zürich 1954, S. 201: „Braunfels' künstlerische Entwicklung ist in den späteren Jahren gekennzeichnet durch eine dichtere Polyphonie und eine gelockerte harmonische Schreibweise. Beides bewirkte eine Verfeinerung und Vergeistigung seiner Tonsprache, die, entsprechend der Weite seines künstlerischen Horizontes, nicht nur in den Bühnenwerken, sondern auch in den … Kantaten zutage tritt."

521
Walter Braunfels, Lebensabschnitte, in: *Bodensee-Zeitschrift*, Februar 1954, S. 61.

522
Walter Braunfels an Werner Reinhart 06.11.1933 (Reinhart-Archiv, Stadtbibliothek Winterthur).

523
Walter Braunfels an Gottfried Grote, Godesberg, 30.11.1933 (Besitz Grote, Berlin).

524
Mag er es auch gegenteilig empfinden; s. Brief an Werner Reinhart, 06.11.1933 (Reinhart-Archiv, Stadtbibliothek Winterthur).

525
Aus: Hans Pfitzners Eindrücke und Bilder meines Lebens, in: Reden, Schriften, Briefe (herausgeg. v. W. Abendroth), Berlin 1955, 5. 192.

526
20.12.1934 (Reinhart-Archiv, Stadtbibliothek Winterthur).

527
Siehe Tagebuchnotiz vom 15.01.1936 (Manuskript Familienarchiv).

528
31.03.; 04. und 18.04.1936 (Manuskript Familienarchiv).

529
Siehe Schreiben an Schuchter vom 29.12.1935 (GS) und Tagebuchnotiz vom 04.01.1936 (Familienarchiv).

530
Siehe vorgenannte Tagebuchnotiz.

531
Brief an Werner Reinhart vom 09.05.1936 (Reinhart-Archiv, Stadtbibliothek Winterthur). Gemeint ist op. 48.

532
Dies belegt ein Brief an Schuchter vom 01.03.1937 (GS).

533
Brief an Schuchter, Florenz, 08.06.1937 (GS).

534
Überlingen, 14.11.(?).1937 (GS).

535
Karte an Schuchter, 01.04.1938 (GS).

536
Brief an Schuchter, 09.05.1935, geschrieben auf der Fahrt nach München (GS).

537
Karte an Schuchter, Florenz, 31.05.1938: „Arbeiten könne er wenig" (GS).

538
Brief an Schuchter, Rosenberg, 30.07.1938 (GS).

539
Brief an Schuchter vom 20.08.1938 (GS).

540
Brief an Schuchter, Überlingen, 09.10.1938 (GS).

541
So in einem Brief an Hans Reinhart, Überlingen, 13.10.1938 (Reinhart-Archiv, Stadtbibliothek Winterthur).

542
So berichtet er Schuchter in einem Brief vom 16.11.1938 (GS).

543
Siehe seine Karte vom 14.12.1938 und seinen Brief aus Florenz vom 30.01.1939 an Schuchter (GS).

544
Dokument vom 05.12.1938 (Familienarchiv).

545
So in einem Brief an H. Schnackenburg vom 12.01.1939 (Privatbesitz Schnackenburg, Bremen).

546
Brief an Schuchter aus Florenz vom 25.07.1939 (GS).

547
Brief an Schuchter vom 05.09.1939 (GS).

548
Brief an Schuchter vom 24.02.1940 (GS).

549
Brief an Hans Reinhart in Winterthur, 10.03.1940 (Reinhart-Archiv, Stadtbibliothek Winterthur).

550
Brief an Schuchter, 20.04.1940 (GS).

551
F. Haas datiert sie zwischen 1937 – 42. Beispielsweise spielte man bei einem dieser Konzerte im Sept. 1940 Bachs Goldberg-Variationen, Beethovens 3. Klavierkonzert und Mozarts Sonate für 2 Klaviere in D-Dur.

552
Siehe seine Briefe an Schuchter vom 04.06. und Haas vom 23.04.1941 (GS bzw. FH).

553
Brief an Schuchter vom 05.09.1941 (GS).

554
Brief an Schuchter vom 22.11.1941 (GS).

555
Brief an Schuchter vom 12.01.1942 (GS).

556
Die Tanzlieder, op. 65, sind im Familienarchiv unvollendet erhalten.

557
Siehe seine Briefe an Schuchter vom 23.02.1942, 29.04.1942 und vor allem vom 15.03.1942 (GS).

558
In seinem Brief an Schuchter vom 04.09.1942 (GS).

559
So in einem Brief an H. Schnackenburg vom 29.12.1942 (HS); vgl. auch sein Schreiben an Leopold Ziegler, Überlingen, 22.02.1942, worin er seine „musikalische Verbannung" als durchaus „segenbringend" bezeichnet (Ziegler-Archiv der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe).

560
Siehe seinen Brief an Hans Reinhart vom 03.02.1943 (Stadtbibliothek Winterthur) und seine Karte an Schuchter vom 06.02.1943 (GS).

561
Überlingen, 22.03.1943 (Ziegler-Archiv der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe).

562
Lt. einem Brief an Schuchter (GS).

563
So äußert er in seinen Briefen an Schnackenburg vom 03.12.1943 (HS) und F. Haas vom 06.12.1943 (FH).

564
In seinen Briefen an Schnackenburg vom 03.12.1943 (HS) und F. Haas vom 06.12.1943 (FH).

565
Siehe seine Briefe an Schuchter v. 30.01.1944 (GS) und Haas vom 10.02.1944 und 24.02.1944 (FH).

566
In seinen Briefen an Haas vom 04./14. und 27.03.1944 (FH).

567
Briefe an Schuchter, Palmsonntag und 29.04.1944 (GS).

568
Brief an Haas, Überlingen, 14.04.1944 (FH).

569
Brief an Haas vom 05.12.1944 (FH).

570
Siehe seine Briefe an Haas vom 01.07.1944, 31.08.1944 und 05.12.1944 (FH); an Schuchter vom 13.11.1944 und 15.12.1944 (GS) und an Michael vom 26.12.1944 (MB).

571
In seinem Brief an Schuchter vom 19.02.1945; vgl. auch die Briefe vom 29.01.1945 und 07.04.1945 an Schuchter und an Haas vom 08.02.1945 (FH).

Die Zeit der Verbannung

572
Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 3–4.

573
Walter Braunfels, Lebensabschnitte, in: *Bodensee-Zeitschrift*, Februar 1954, S. 62.

574
Ebenda.

575
So H. Schnackenburg in seinem Nachruf auf W. Braunfels in: *Bremer Nachrichten* vom 23.03.1954.

576
Paul Mies zufolge hat sich Braunfels vergeblich um Anschluss an die Moderne bemüht (so gegenüber Ute Jung geäußert am 13.12.1971).

577
F. Haas, Walter Braunfels, in: Memos, 1952, S. 345.

578
So G. Schuchter in seinem Nachruf auf Braunfels (Manuskript FH).

579
„Besser verbannt als verkannt", meinte Braunfels lakonisch, mit einem Anflug von Bitterkeit, gegenüber R. Schwarz-Schilling, der es Ute Jung am 26.01.1973 erzählt hat.

580
Köln, 04.10.1945 (GS).

581
Briefe an Schuchter vom 21.10.1945, 03.01.1946 (irrtümlich überschrieben 1945) und 26.01.1946 (GS).

582
Karte an Schuchter, Köln, 03.05.1946 (GS).

583
Brief an Schuchter, Köln, 17.06.1946 (GS).

584
Gleichfalls an Schuchter, Köln, 25.10.1946 (GS).

585
Karte und Brief an Schuchter aus München bzw. Köln vom 15. und 24.01.1947 (GS).

586
Wie Schuchter in seinem Nachruf auf Braunfels berichtet (Manuskript FH??).

587
Briefe an Schuchter aus Köln u. Überlingen v. 04.03. und 04.04.1947.

588
Brief an Schuchter vom 19.10.1947 (GS).

589
Brief an Haas, Überlingen, 31.01.1948 (FH).

590
Brief an Schuchter, Überlingen, 29.05.1948 (GS).

591
Brief an Johanna Schuchter, 04.09.1948 (GS).

592
Brief an Gilbert Schuchter, geschrieben auf der Bahnfahrt nach Hamburg wegen der Probe des Streicherstücks – gemeint ist op. 68 (*Musik für Violine, Viola, 2 Hörner und Streichorchester*).

593
Weihnachtsgruß an Schuchter (wohl 1950) (GS).

594
Brief an Schuchter, 17.01.1951 (GS).

595
Brief an Schuchter, überschrieben „Johannes der Täufer", 1951 (GS).

596
Brief an Schuchter vom 18.08.1952 (GS).

597
S. Brief an Schuchter vom 18.08.1952 wie auch jenen vom 14.11. desselben Jahres (GS).

598
Brief an Michael Braunfels vom 08.10.1952 (Familienarchiv).

599
Brief an Schuchter vom 14.12.1952 (GS).

600
Brief an Schuchter v. 24.01.1953 (GS).

601
Siehe *Kölnische Rundschau* vom 14.12.1952 und *Kölner Stadt-Anzeiger* vom 17.12.1952; Bodensee-Clubhefte, Überlingen, Dez. 1952, S. 22 f., gez. Quenzer; und Neue *Zeitschrift für Musik*, Dez. 1952, S. 696.

602
Briefe an Schuchter vom 14.12.1952 und 24.01.1953.

603
Alle Briefe im Familienarchiv bzw. Staatsbibliothek München.

604
Brief an Haas, Überlingen, 13.09.1953 (FH).

605
Brief an Schuchter vom 20.12.1953 (GS).

606
Brief an Schuchter, Überlingen, 09.01.1954; vgl. a. seinen Weihnachtsgruß an Leopold Ziegler v. 24.12.1953 (Ziegler-Archiv der Bad. Landesbibliothek Karlsruhe).

607
Karte aus Badenweiler v. 04.02.1954 an F. Haas; s. a. seinen Brief an Michael v. 16.02. (MB) und seine Karte an Ellen Bosenius v. 09.02.1954 (Privatbesitz Bosenius, Köln).

608
Berta Braunfels Brief an F. Haas, Köln, 08.03.1954 (FH).

609
Gemeint ist der Arzt und Schwiegersohn Günter Dichgans.

610
Rundfunktext für den Hessischen Rundfunk zum 75. Geburtstag von W. Braunfels am 19.12.1957 (Manuskript FR).

611
Berta Braunfels Brief an F. Haas, Köln, 08.03.1954 (FH).

612
Karte seiner Gattin Bertel an F. Haas, Köln, 15.03.1954 (FH); vgl. a. E. Bosenius' Aufzeichnungen in ihrem an Ute Jung gerichteten Schreiben vom 01.04.1972.

Das Spätwerk

613
So äußerte Reinhart Schwarz-Schilling, Berlin, gegenüber Ute Jung am 26.01.1973.

614
F. Haas in seinem Braunfels-Aufsatz in: *Bodensee-Zeitschrift*, 1954, S. 54; vgl. auch sein Nachruf auf Walter Braunfels in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 22.04.1954.

615
Brief vom 29.12.1942 (HS/Bremen); s. a. Brief des letztgenannten an F. Haas vom 07.12.1942 (FH).

616
Wie er sich mündlich erinnert (in einem Telefongespräch mit Ute Jung).

617
In gen. Brief an Schnackenburg, 29.12.1942 (HS, Bremen), siehe auch Brief von Schnackenburg an F. Haas vom 07.12.1942 (FH).

618
In einem Brief an Schuchter v. 23.11.1947 (GS).

619
In: *Aachener Volkszeitung* vom 10.01.1950, Nr. 7: „Kraft und Klarheit, Weisheit und Güte strahlen aus seiner Musik und vereinen sich zum Eindruck einer ersten Schönheit."

620
Braunfels in einem Dankschreiben an Eugen Jochum, den Chefdirigenten des Bayerischen Rundfunks am 25.12.1952 (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 3–4).

621
Brief vom 18.08.1938 (Reinhart-Archiv, Stadtbibliothek Winterthur). Vgl. a. Briefe an G. Schuchter v. 30.07.1938 und 20.08.1938 (GS).

622
J. Eidens, in: *Aachener Volkszeitung* vom 12.04.1957.

623
Brief aus Überlingen v. 13.01.1944 (FH).

624
Die Osterkantate wurde am 22. Februar 2013 in der Herz-Jesu-Kirche unter Ulf Schirmer mit dem Münchner Rundfunkorchester in der Reihe *Paradisi Gloria* uraufgeführt.
Vgl. https://www.br.de/radio/br-klassik/programmkalender/sendung493276.html3 (zuletzt besucht am 10.02.2020)

625
In einem Brief an G. Schuchter, Überlingen, 02.12.1945 (GS).

626
In einem Schreiben an Schuchter, Köln, 25.10.1946.

627
So Ilka Boll in ihrem Programmbeitrag zu: *Das Stichwort der Städtischen Bühnen Essen*, 14. Jg., H. 16, Essen 1971/72.

628
F. H. in: *Abendzeitung*, München, Ausg. v. 26.04.1954.

629
Brief an Hans Reinhart vom 02.01.1939.

630
Brief an Hans Reinhart vom 03.02.1943; vgl. auch das Schreiben aus dem Jahr 1941, worin es heißt: Es „ist keine Oper oder übliches Melodram; auf jeder weltlichen Spielbühne wäre alles, was und wie es diese biblischen Gestalten sagen, peinlich."

631
Brief an Hans Reinhart vom 21.01.1953 (Stadtbibliothek Winterthur).

632
Brief an Hans Reinhart vom 21.01.1953 (Stadtbibliothek Winterthur).

633
Brief an Hans Reinhart, Überlingen, 27.07.1953 (Stadtbibliothek Winterthur).

634
Briefe an Schuchter v. 20.12.1953 und 09.01.1954 (GS).

635
Brief an Hans Reinhart vom 25.11.1953 (Stadtbibliothek Winterthur).

636
So P. Müller in: Rheinische Post. Nr. 90, 17.04.1954; vgl. die Rezension der *Kölnischen Rundschau* gleichen Datums, die „viele bildhafte Affektformeln des musikalischen Theaters" zu erkennen glaubt.

637
In *Kölnische Rundschau* vom 17.04.1954.

638
F.H. in *Abendzeitung*, München, vom 26.04.1954.

639
So Schubert im *Kölner Stadtanzeiger* v. 17.04.1954.

640
So P. Müller in Rheinische Post. Nr. 90, 17.04.1954.

641
Kölnische Rundschau vom 17.04.1954.

642
Wie die Schaffenden es sehen – Meinungsumfrage zum „Lied", in: *Zeitschrift für Musik*, 114. Jg., H. 2 (Febr. 1953), S. 73 f.

643
W. Jacobs in seinem Uraufführungs-Bericht für die *Kölnische Rundschau* vom 19.09.1947.

644
S. die gleichnamige Studie von G. Lüers, München 1926.

645
Schon bei Wilhelm von St. Thierry war Gott das „lumen illuminans" und die Seele das „lumen luminabile".

646
In: *Rheinische Zeitung* vom 20.09.1947.

647
Vgl. L. Roselius' Rezension der Uraufführung im *Weser-Kurier*, Bremen, Ausg. v. 28.05.1947.

648
Braunfels in einem Schreiben an Paul A. Merbach, Bad Gandersheim, 10.07.1946 (Duplikat Familienarchiv).

649
Braunfels in einem Brief an seinen Sohn Michael vom 22.03.1944 (MB).

650
Brief an Schnackenburg, Gründonnerstag 1944 (HS); Briefe an F. Haas vom 05.04.44 (FH), an G. Schuchter, Psalmsonntag 1944 (GS) und an Michael vom 31.03.44 (MB).

651
F. Berger in: *Kölnische Rundschau* v. 05.07.1946, Nr. 32.

652
In einem Brief an seinen Sohn Michael vom 27.04.1952 (MB) auf die Frage, welche seiner Kompositionen vom Orchester- bzw. Notenmaterial her „disponible" sei.

653
So ein Rezensent der Uraufführung (H. Puetter) in: *Frankfurter Neue Presse* v. 23.04.1947.

654
Siehe Briefe an Schuchter vom 15.03.1942, 25.10.1946 und 08.02.1947 (GS).

655
In einem Brief an Michael Braunfels, 08.10.1952 (MB).

656
Siehe Braunfels' Arbeitsberichte an Gilbert Schuchter vom 12.01.1942 und 23.02.1942 (GS).

657
Uraufführungs-Bericht des *Südkurier*s vom 12.02.1946; siehe auch die Rezensionen der *Volksstimme* vom 14.10.1946 und der *Kölnischen Rundschau* vom 08.10.1946 im Anschluss an den von Michael Braunfels im Saal der Kölner Musikhochschule gestalteten Klavierabend.

658
Michael Braunfels nennt es das Bedeutendste seiner Klaviermusik, vor allem schwärmt er für die später komponierten Variationen Nr. 7, 9, 10, 11, 13, 16, 17, wenngleich auch er die Schlussfuge für problematisch hält (so gegenüber Ute Jung in einem Schreiben vom 22.02.1979).

659
Zur Werkdeutung von Michael und Walter Braunfels meint K. Dowe in o. a. Ausgabe der *Kölnischen Rundschau*: Sie war „nicht zuletzt von jenem Glanze umstrahlt, der stets mehr oder minder der Wiedergabe eines Werkes durch seinen Schöpfer anhaftet."

660
Zu Jahresbeginn 1948 spielt sie Baumgartner mit Braunfels in Basel. Bewundernd berichtet Braunfels seinem Schüler Haas: „Man muß eben technisch schon sehr vollkommen sein, um sie so zu meistern wie er" (Brief vom 27.01.1948, FH).

661
Vgl. F. Haas in der Sendung des *Schweizerischen Rundfunks* am 18.12.1952 anlässlich des 70. Geburtstages des Komponisten (Manuskript FH).

662
F. Haas in: *Bodensee-Zeitschrift*, Februar 1954, S. 54.

663
Brief von Walter Braunfels an Schnackenburg vom Gründonnerstag 1944 (HS).

664
Die Hauptthemen der Quartettsätze sind der Oper *Verkündigung*, op. 50, entnommen: 1. Satz: das die Oper eröffnende Trompetenmotiv; 2. Satz: Zwischenspiel des III. Aktes; 3. Satz: 1. Thema des IV. Aktes; 4. Satz: 1. Thema des I. Aktes (lt. Hinweis von Michael Braunfels).

665
Brief vom 17.06.1946 aus Köln an Schuchter (GS).

666
Klaus Wagner in der Musikbeilage des *Weser-Kurier*s vom 20.07.1946.

667
G. Runge in: *Hannoversche Presse* v. 17.01.1947.

668
In seinem Bericht für die *Neue Musikzeitschrift*. München 1948, 11. Jg., S. 23.

669
In einem Brief an den Kölner R. Reinold v. 18.01.1949 (Duplikat Familienarchiv).

670
S. Bericht in der *Kölnischen Rundschau* v. 26.01.1949 anlässlich der Sendereihe „Rheinische Komponisten" vom NWDR. Es spielte das Schäffer-Quartett.

671
Vgl. Rezension vom 08.03.1949 in der *Kölnischen Rundschau*.

672
Briefe an F. Haas vom 05.12.1944, an G. Schuchter vom 15.12.1944 und an Michael Braunfels vom 26.12.1944 (FH/GS/MB).

673
Kölner Erstaufführungs-Bericht für die *Kölnische Rundschau* vom 28.11.1947 (Nr. 93), gez. W. J.

674
W. Zentner in der Rubrik „*Musikbriefe*“ *des Münchener Konzertlebens*, Nr. 6 (Mai 1947).

675
Brief v. 30.02.1951 an Götze, Bayer. Rundfunkabteilung betr. Aufführung des Quintetts ebenda am Vortag (Manuskript in der Bayerischen Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 2).

676
Heinz Pringsheim im Bericht der *Süddeutschen Zeitung* v. 06.05.1947.

677
W. Zentner in der Rubrik „*Musikbriefe*“ *des Münchener Konzertlebens*, Nr. 6 (Mai 1947).

678
Ausgabe vom 03.12.1947.

679
Brief an Emma Rudolph vom 27.05.1947 (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 3–4).

680
Nach Auskunft von Susanne Bruse am 15.07.2020.

681
Brief an Werner Reinhart vom 10.12.1932 (Stadtbibliothek Winterthur).

682
Braunfels an Werner Reinhart vom 17.12.1932 (Stadtbibliothek Winterthur).

683
Vgl. Uraufführungs-Bericht in der *Schweizer Musikzeitung*, Zürich 1934, S. 56.

684
Brief an Werner Reinhart vom 10.12.1933 (Stadtbibliothek Winterthur).

685
Wie Braunfels auf Konzeptpapier notierte (Familienarchiv). Dieses Volkslied wird auch bestimmend für die nahezu zwanzig Jahre später komponierten *Hebridentänze* (op. 70).

686
Brief an Werner Reinhart vom 09.05.1936 (Stadtbibliothek Winterthur).

687
Zürich 1937, S. 129 (gez. H. Sp.).

688
Brief an Gilbert Schuchter vom 09.12.1946 (GS).

689
In: *Kölnische Rundschau*, Nr. 79, v. 17.12.1946; vgl. *Rheinische Zeitung*, Ausg. Bonn v. 24.12.1946 (Nr. 85/86); *Freie Presse Hamburg*, 05.10.1946.

690
Rezension der *Rhein-Zeitung* v. 30.04.1947.

691
Vgl. Frithjof Haas' Erläuterungen im Programmheft der Badischen Erstaufführung in Karlsruhe am 13.03.1950.

692
Bericht über die Bremer Erstaufführung von E. Hohmann im *Weser-Kurier* vom 28.04.1950.

693
Entsprechende Rezension in den *Bremer Nachrichten* vom 28.04.1950.

694
In: *Rhein-Ruhr-Zeitung* vom 08.04.1949; vgl. Bericht in: Die Welt vom 09.04.1949: „Unverkennbar in der Nachromantik wurzelnd, erstrebt das Werk in der fortschrittlichen Harmonik und der orchestralen Verkleidung eine Verschmelzung der Elemente des gestrigen und heutigen Stils.“ (gez. E. F.)

695
In: *Stuttgarter Nachrichten* vom 12.12.1952.

696
In: *Südkurier* vom 18.12.1952.

697
E. Kast in: Neue *Zeitschrift für Musik*, Bd. 114 (1953), S. 55 f.

698
Erschienen 1912 als dritte Fassung von *La Jeune Fille Violaine* (1892 und 1900); aber erst 1948 – nach erfolgter Vertonung durch Walter Braunfels – in eine endgültige Bühnenfassung gebracht und mit einer Variante zum IV. Akt versehen. Der historische Rahmen ist 1428/29 anzusiedeln, als König Karl durch *Jeanne d'Arc* in Reims gekrönt wird.

699
Der noch als Student die Uraufführungen der *Phantastischen Erscheinungen*, des *Te Deums* und der *Vögel* erlebte und nachhaltige Eindrücke vom Braunfels der „Münchener Ära“ davontrug. (Siehe Korrespondenz Strüver – Braunfels anlässlich des 70. Geburtstages von B., Lübeck, 17.12.1952, adressiert an W. B., und Antwort Braunfels' an S., 07.01.1953 (Original bzw. Duplikat Familienarchiv).

700
Siehe Protokoll des Vortrags von Mersmann in der Kölner Musikhochschule anlässlich des Festaktes zu Braunfels' 70. Geburtstag am 19.12.1952 (Manuskript in der Bayerischen Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 13).

701
So bestätigt Hans Mersmann im Programmheft zur *Brambilla* der Kölner Bühnen, Februar 1954.

702
W. Braunfels: *Der Künstler und das Leben*, in: Mitteilungsblatt der Kölner Bühnen *Die Tribüne*, H. 5, 1947/48, S. 11 f. Vgl. auch Bertas Niederschrift über die Begegnung mit ihrem Gatten Walter Braunfels, die sie nach 1954 verfasste (Manuskript Familienarchiv): „… Er ging dem Leiden nicht aus dem Weg …, ganz unverbittert nahm er alles hin und tröstete noch viele andere.“

703
Walter Braunfels: *Der Künstler und das Leben*, in: Mitteilungsblatt der Kölner Bühnen *Die Tribüne*, H. 5, 1947/48.

704
Schnackenburg seinem Artikel: W. Braunfels, in: Rondo – Zeitschrift der internationalen Verständigung, Nr. 1, Wien 1953, S. 18 ff.

705
Walter Braunfels: Oper und Schauspiel, Manuskript 1948 (?), Manuskript in der Bayerischen Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 1.

706
Uraufführungs-Bericht in der *Rheinischen Zeitung*, April 1948.

707
Wie sie sich für Braunfels exemplarisch in Verdis *Othello* gestaltet.

708
Walter Braunfels: Oper und Schauspiel, Manuskript 1948 (?), Manuskript in der Bayerischen Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 1.

709
P. Claudel: Positions et propositions II, entnommen dem Ullstein Buch Nr. 45, Frankfurt o. J.

710
P. Claudel: Positions et propositions II, entnommen dem Ullstein Buch Nr. 45, Frankfurt o. J.

711
In seinem Artikel: W. Braunfels, in: Rondo – Zeitschrift der internationalen Verständigung, Nr. 1, Wien 1953, S.18 ff.

712
In: W. Braunfels, *Der Künstler und das Leben*, im Mitteilungsblatt der Kölner Bühnen *Die Tribüne*, H. 5, 1947/48, S. 11 f.

713
In: W. Braunfels, *Der Künstler und das Leben*, im Mitteilungsblatt der Kölner Bühnen *Die Tribüne*, H. 5, 1947/48, S. 11 f.

714
S. Uraufführungs-Bericht in: *Die Furche*, Wien 08.05.1948, gez. F. H. (= Frithjof Haas, der die Chöre zur Uraufführung einstudiert hatte?).

715
Uraufführungsbericht in der *Rheinischen Zeitung*, April 1948.

716
Walter Braunfels in seinem Artikel, in: Rondo – Zeitschrift der internationalen Verständigung, Nr. 1, Wien 1953, S. 18 ff.

717
Walter Braunfels, *Der Künstler und das Leben*, im Mitteilungsblatt der Kölner Bühnen *Die Tribüne*, H. 5, 1947/48, S. 11f.

718
Und kommentiert in einem Brief an G. Schuchter, Köln, 25.10.1946: „Daß eine Aufführung hier eine so allgemeine und tiefe Wirkung ausübt, kann einen optimistisch stimmen.“ (GS).

719
Tagebucheintrag vom 23.01.1934 (Familienarchiv).

720
Maria Klocke war eine ehemalige Schülerin von Walter Braunfels.

721
Brief an Maria Klocke vom 13.02.1934 (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 3–4).

722
Brief an Maria Klocke vom 24.02.1934 (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 3–4.)

723
Tagebucheinträge vom 25.02. und 04.03.1934 (Familienarchiv).

724
Brief an Claudel vom 20.04.1948 (Duplikat Familienarchiv). Der Aufsatz von Paul Claudel lautete: Der Schild Europas.

725
In: *World Music*, Wien 1949, Vl. I, S. 30–35.

726
Vgl. Braunfels' Brief an G. Schuchter, Ostermontag 1953 (GS).

727
So zitiert Brewster in: *World Music*, Wien 1949, VI I, S.30–35.

728
Schnackenburg an Walter Braunfels, Brief ohne Datum (Nov. 1934?) (Familienarchiv). Vgl. a. Schnackenburgs Artikel W. Braunfels, in: *Rondo – Zeitschrift für internationale Verständigung*, Nr.1, Wien 1953, S. 20.

729
E. Boncke in einem Brief an Braunfels, 13.06.1948 (Familienarchiv). Dennoch rechnet er das Werk „zu den großen Erscheinungen der Musik, die eine Katharsis des Klanggeschmackes fördern."

730
Tagebuch-Aufzeichnungen vom 27., 28, und 29.02.1936 (Familienarchiv).

731
Brief an Schuchter vom 26.01.1946 (GS).

732
Briefe an Schuchter vom 08.02. und 04.04.1947 (GS).

733
So Schnackenburg gegenüber Ute Jung im Gespräch v. 01./02.05.1972 in Bremen; vgl. Schnackenburgs Bericht W. Braunfels, in: *Rondo – Zeitschrift für internationale Verständigung*, Nr. I, Wien 1953: „Ein Repertoirestück kann die *Verkündigung* nicht sein, aber sie kann zum Festspiel werden, ähnlich wie *Parsifal, Pelleas, Palestrina* und *Mathis*."

734
Philipp Jarnach im Gespräch mit Ute Jung vom 02.05.1972 in Hamburg.

735
S. Karte an Schuchter, Köln 31.02.1948 (GS).

736
Walter Braunfels an Michael Braunfels, Brief vom 02.05.1948, Kopie im Familianarchiv.

737
Uraufführungsbericht in: *Rheinische Zeitung*, April 1948.

738
Siehe beispielsweise W. Jacobs in: *Kölnische Rundschau* vom 06.04.1948; *die Weltpresse* v. 04.05.1948 (Nr. 113); Paul Mies in: *Neue Musikzeitschrift*, München 1948, 2. Jg., S. 260 ff.; die *Rheinische Zeitung*, April 1948; Walter Berten, Walter Braunfels, in: *Zeitschrift für Musik*, 97. Jg., Heft 6, 1930; *Die Furche*, Wien vom 08.05.1948; G. Schuchter in: *Wort und Wahrheit*, Wien Juli 1948, S. 556 f.

739
Brief an Schuchter, 03.05.1948 (GS).

740
Philipp Jarnach im Gespräch mit Ute Jung am 02.05.1972 in Hamburg.

741
Laux, Karl, in: Musik in Geschichte und Gegenwart; Ute Jung-Kaiser, Walter Braunfels, in: MGG2 online, 2000

742
Siehe die neuen Forschungsergebnisse von Martin Wettges: Walter Braunfels' musikalisches Testament *L'annonce faite à Marie* (*Verkündigung*). Werkbetrachtung im Lichte der wieder aufgefundenen Korrespondenz mit Paul Claudel, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 71. Jg., H. 3 (2014), pp. 219–240.

743
Vgl. F. Haas' Sendung zu Braunfels' 70. Geburtstag, gebracht am 18.12.1952 über den Schweizerischen Rundfunk (Manuskript FH).

744
Aufnahme und inoffizielles Konzert fanden bereits am 19.01.1950 im Funksaal statt.

745
Szenische Uraufführung am 25. Mai 2001 unter Guido Maria Rumstadt im Theater Regensburg.

746
Benno von Wiese, in: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Hamburg 6/1948, S. 417 und 418.

747
In: Kindlers Literatur-Lexikon, dtv, Bd. 22, S. 9522.

748
So Frithjof Haas' Ursendungs-Bericht in: *Die Furche*, Wien, 13.05.1950.

749
F. Haas in seinem Bericht über Braunfels in: *Bodensee-Zeitschrift*, Februar 1954, S. 54.

750
In einem Brief an R. Schwarz-Schilling vom 11.02.1950 (Duplikat Familienarchiv).

751
S. Bruno Walters Autobiographie Thema und Variationen, Frankfurt a. M. o.J., S. 306: Während der Überlinger Zeit „benützte Braunfels die ihm vom Schicksal auferlegte Muße, um eine Oper nach Grillparzers Der Traum ein Leben zu schreiben, die ich noch als Leiter der Wiener Oper annehmen, aber nicht mehr zur Aufführung bringen konnte."

752
W. Braunfels an G. Schuchter, Überlingen, 09.10.1938 (GS).

753
Brief vom 16.01.1950; veröffentlicht in: Briefe Bruno Walters, Frankfurt 1971, S. 316 f.

754
So in einem Brief an G. Schuchter, Überlingen, 29.05.1948 (GS).

755
So Braunfels in einem Antwortschreiben auf Elmendorffs Anfrage, 17.04.1948 (Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579, Schachtel 3–4).

756
Rezension in: *Kunst und Wissen*, Ausg. 1950.

757
Jg. 1950, Ausg. Nr. 2.

758
Ausgabe vom 26./27.01.1950.

759
Frithjof Haas und Michael Braunfels hatten aus den umfänglichen Skizzen und der handschriftlichen Partitur das spielbare Material erstellt, so dass Manfred Honeck und das schwedische Radiosymphonieorchester in Stockholm am 31. August 2001 die *Jeanne d'Arc* konzertant uraufführen konnten. Die szenische Uraufführung inszenierte Christoph Schlingensief am 27. April 2008 an der Deutschen Oper Berlin, dirigiert von Ulf Schirmer.

760
In: *Bodensee-Zeitschrift*, Februar 1954, S. 54.

761
Brief vom 11.08.1939 an G. Schuchter (GS).

762
Privatbesitz MB.

763
Beispielsweise schreibt Karl Heinrich David in der *Schweizerischen Musikzeitung*, 1938 (Jg. 78), S. 314: „In dramaturgischer Hinsicht wird nicht immer ganz klar, wo eigentlich der Hauptakzent liegt … In den vielen Bildern herrscht da ein gewisses Nebeneinander …, sinfonisch viel zu breit …"

764
In einem Brief an G. Schuchter v. 14.11.1952 (GS); vgl. a. sein Schreiben vom 16.11.1938 betr. der *Mathis*-Aufführung.

765
Walter Braunfels in einem Brief an Werner Reinhart vom 18.03.1940 (Reinhart-Archiv, Stadtbibliothek Winterthur).

766
Aus: Kindlers Literatur-Lexikon, Stichwort: Saint Joan, S. 8377.

767
In: Willy Tappolet, Arthur Honegger, Zürich 1954, S. 140.

768
Die ZEIT, Ausgabe Hamburg vom 04.03.1954 (Nr. 9): Bericht von E. Verden.

769
In einem Brief an seinen Sohn Michael vom 29.10.1953 (MB).

770
Hans Hauptmann in seinem Uraufführungs-Bericht des braunfelsschen *Zauberlehrlings* für die *Hamburger Anzeigen und Nachrichten* v. 24.02.1954.

771
Uraufführungs-Bericht für *Das Musikleben*, Mainz 1954 (7.), S. 183 f.

772
Hans Hauptmann in seinem Uraufführungsbericht des braunfelsschen Zauberlehrlings für die *Hamburger Anzeigen und Nachrichten* vom 24.02.1954.

773
Presse-Meldung in der *Oldenburger Nordwest-Zeitung* vom 20.02.1954.

774
Uraufführungsbericht für *Das Musikleben*, Mainz 1954 (7.), S. 183.

775
Pressemeldung in der *Oldenburger Nordwest-Zeitung* vom 20.02.1954.

776
Ausg. vom 24.02.1954, gez. Jürgen Möller.

777
Rezension in der *Westdeutschen Allgemeinen* vom 02.03.1954; wortgleich übernommen im Uraufführungsbericht-Bericht für die *Neue Zeitschrift für Musik* (115. Jg.) 1954, S. 230.

778
Am 25.02.1954 machte der NWDR eine Hörerforschung. Die Ergebnisse der telefonischen Befragung von privaten Fernsehteilnehmern in Hamburg, Westdeutschland und Berlin speziell zur Sendung des Zauberlehrlings vom 22.02.1954 erbrachten einen Urteilsindex

von (+) 8, also einen optimalen Zustimmungsgrad; denn die Index-Skala reichte von (+) 10, dem maximalen Zustimmungsgrad, bis (-) 10, dem maximalen Ablehnungsgrad. – Von den Befragten beurteilten die Musik:
- 85 % positiv
- 5 % positiv mit gewissen Einschränkungen
- 10 % negativ.

779
Franz Achilles in *Nordpress*, Nr. 113.

780
Ausgabe vom 28.02.1954, unter: „Ein Ballettnarr", gez. v. d. D.

781
Hamburg, 01.03.1954, „Ein internationaler Zauberlehrling".

782
So F. Achilles in *Nordpress*, Nr. 113; Hamburger Anzeiger v. 22.02.1954; *Hamburger Echo* v. 23.02.; fff-express v. 25.02. („ein nicht zu unterschätzender Prestige-Erfolg für das deutsche Fernsehen"); *Die Welt*, Hamburg, 23.2.; *Neue Ruhr-Zeitung*, Essen, 24.02.; *Hamburger Abendblatt* 23.02.; *Ruhr-Nachrichten* v. 27./28.02.; *Braunschweiger Zeitung* v. 24.02. und viele andere.

Der Pianist

783
W. Gloeckner in: *Rheinische Musik- und Theaterzeitung* vom 31.01.1914, S. 69.

784
So G. Schuchter in seinem Nachruf auf Walter Braunfels (Archiv FH).

785
Alexander Berrsche, Kritik nach einem Klavierabend im Münchner Museum in der *Münchener Zeitung* vom 31.01.1914.

786
Kritik desselben Konzerts in: *Münchener Neueste Nachrichten*, Ausg. v. 30.01.1914.

787
A. E. in: *Münchener Kunstschau*, München, 21.04.1920.

788
Siehe folgendes Kapitel über Improvisation.

789
Siehe folgendes Kapitel über Improvisation.

790
Verbürgt von R. Louis in: *Münchener Neueste Nachrichten* vom 21.01.1907: Sie habe ihm „Gelegenheit" gegeben, „seine Geistesgegenwart zu erproben".

791
Was Paul Mies während eines Beethoven-Konzertes im Kölner Gürzenich sehr imponierte, mag er auch sein pianistisches Niveau als „durchschnittlich" empfunden haben, wie er gegenüber Ute Jung in einem Interview vom 13.12.1971 äußerte.

792
So spielt er Frithjof Haas den Anfang der Appassionata vor und bleibt hängen, ohne zu wissen, warum, woraufhin Haas erklärt: „Sie spielen ja in ges-, anstelle in f-moll" (Ute Jung erzählt am 08.10.1972 in Karlsruhe).

793
Diese Anekdote bringt das *Neue Winterthurer Tageblatt* v. 25.01.1920.

794
Wie Schwarz-Schilling/Berlin Ute Jung. berichtet. Auch die Sängerin Ellen Bosenius/Köln bestätigt dessen „unerschöpfliches Gedächtnis" in ihrem Brief an Ute Jung, Köln, 01.04.1972. Entsprechendes sagte Schnackenburg Ute Jung am 01./02.05.1972.

795
Wie F. Haas Ute Jung mitteilte.

796
Wolfgang Braunfels in seinem Nachruf auf seinen Vater (Manuskript WB).

797
Von F. Haas bestritten: Diese kurze Übezeit habe ausgereicht, um seine Technik bis ins hohe Alter zu erhalten.

798
Im Gespräch mit Ute Jung, geführt am 02.05.1972 in Bremen.

799
Im Gespräch mit Ute Jung, geführt am 02.05.1972 in Hamburg.

800
So behauptet sein Sohn Wolfgang in seinem Nachruf (Manuskript Wolfgang Braunfels).

801
In: Gedenksendung zu Walter Braunfels' 75. Geburtstag, ausgestrahlt v. *Hessischen Rundfunk* am 19.12.1957 (Vortragsmanuskript FH).

802
Wolfgang Braunfels in seinem Nachruf (Manuskript Wolfgang Braunfels); vgl. auch den Kommentar von Michael Braunfels in einem Brief an Ute Jung vom 22.02.79: „Ich spürte, daß seine Bach-Auffassung mich zwar überwältigte, doch durchaus zeit- und persönlichkeitsgebunden war …"

803
Im Gespräch mit Ute Jung am 11.11.1971.

804
So H. Mersmann im Programmheft zur *Brambilla*, Städtische Bühnen der Stadt Köln, Februar 1954.

805
Ders., s. Protokoll des Vortrags zum 70. Geburtstag, gehalten in der Aula der Musikhochschule zu Köln am 19.12.1952 (Manuskript Familienarchiv).

806
Walter Braunfels in einem Brief an Berta Braunfels, geschrieben 1907 (Familienarchiv).

807
Ausgewiesen als Mitglied der Klasse Bernhard Stavenhagen.

808
Siehe R. Louis in den *Münchener Neuesten Nachrichten*. s. a. *Bayrischer Courier* und *Münchener Zeitung* v. 16.02.1906, wo man von „energievoller und bewusst sicherer Art des musikalischen Gestaltens" spricht.

809
In: *Allgemeine Zeitung* v. 14.11.1906.

810
In: *Münchener Neueste Nachrichten* vom 18.11.1906; vgl. a. den Bericht Hahns in: *Münchner Zeitung* vom 16.11. und *Augsburger Abendzeitung* (Sammler) vom 20.11.1906.

811
Am 04.01.1907 (siehe Kritik in den *Münchener Neuesten Nachrichten* v. 09.01.); am 16.01. mit G. Roessle (siehe Kritik R. Louis' in: *Münchener Neueste Nachrichten* v. 21.01.); am 17.10. mit M. Keldorfer.

812
So Louis in den *Münchener Neuesten Nachrichten*, Nr. 505 (1907).

813
Dass er sich gleichermaßen um eine Klavierbearbeitung der Kunst der Fuge bemühte, belegt Franz von Hoesslins Essay, zitiert in: *General-Anzeiger* vom 25.03.1930 (Nr. 71).

814
In: *Augsburger Abendzeitung* v. 02.11.1907; vgl. a. Schmitz in: *Allgemeine Zeitung* v. 30.10.; Hahn in: *Münchener Zeitung* v. 6. 11. und *Neues Münchner Tagblatt* v. 4.11.1907.

815
Kritik von Louis-Glöckner in: *Münchener Neueste Nachrichten* v. 22.01.1908. Es beeindruckt vor allem die B-Dur-Sonate für Hammerklavier von Beethoven op. 106 „als die eminent persönliche, von allem geistigen Erfassen wie von rückhaltloser seelischer Hingabe singende kongeniale Reproduktion eines wahrhaft Berufenen."

816
So in: *Münchener Zeitung* v. 23.5.1908; vgl. das positive Echo in: *Münchener Neueste Nachrichten* v. 24.5., gez. R. Louis; *Münchener Zeitung* v. 23.5., gez. Hahn; *Neues Münchner Tagblatt* vom 26.5.; *Münchner Post* und *Augsburger Abendblatt* (Der Sammler), gez. Ehlers, beide gleichen Datums; *Allgemeine Zeitung* v. 06.06.1908.

817
Museumskonzert am 15.11.1908; positive Kritik von Louis in: *Münchener Neueste Nachrichten* v. 18.11. und von . Hahn in: *Münchner Zeitung* v. 20.11.1908.

818
Sonatenabend am 22.11.1908: Positive Kritik von Louis in: *Münchner Neueste Nachrichten* v. 25.11. und Hahn in: *Neues Münchener Tagblatt* v. 30.11.1908.

819
Sonatenabend am 01.12.1908. Positive Kritik von Hahn in: *Münchner Zeitung* v. 4.12.; von Louis in: *Münchener Neueste Nachrichten* v. 9.12. und von Ehlers in: *Neue Musikalische Rundschau* v. 16.12.1908.

820
Museumskonzert am 03.12.1908.

821
Konzertbericht in: *Münchener Neueste Nachrichten* vom 16.03.1910.

822
Bericht desselben Konzerts in: *Augsburger Abendanzeiger* (Sammler) vom 17.03.1910.

823
In: *Augsburger Abendzeitung* (Der Sammler) vom 03.11.1910.

824
Ausg. vom 13.11.1910 unter der Rubrik: „Lettre de Munich." Vgl. a. Louis' Bericht in: *Münchener Neueste Nachrichten* v. 03.11.1910; *Frankfurter Intelligenzblatt* v. 08.11.; *Berliner Tagblatt* v. 12.11. („Er spielte mit einer Meisterschaft, die weit über seine Jahre hinausging"); *Bayrischer Kurier* v. 09.11.1910.

825
Mit Anna van Nievelt (Alt) im Odeon

am 23.11. und Marie Möhl-Knabl (Sopran) am 27.11. und J. Kellerer (Tenor) am 07.12.1910.

826
Im Konzert mit Marie Möhl-Knabl (Sopran) am 27.11.1910.

827
Am 21.10. und 2.12.1912 in München, vgl. auch den Sonatenabend am 22.11.1908: Positive Kritik von R. Louis in: *Münchner Neueste Nachrichten* vom 25.11. und Hahn in *Neues Münchner Tagblatt* vom 30.11.1908.

828
So R. Louis in: *Münchener Neueste Nachrichten* v. 23.10.1912; vgl. a. F. Kl. in: *Münchener Post* v. 27.11. und O. in: *Bayrischer Kurier* v. 11.12.1912: „Es war Musik in einer reinen, von allem Erdhaften befreiten Schönheit, wie man sie nur in wenigen Momenten fühlen mag."

829
Münchener Abende am 19.10.1913, 16.01. und 16.03.1914 (mit Silcher). Begeisterte Reaktion in allen *Münchner Zeitung*en. U. a. kann sich P. E. von der *München-Augsburger Zeitung* (Ausg. v. 22.10.1913) „nicht erinnern, je eine wundervollere, geradewegs auf die Offenbarung des musikalischen Inhaltes ausgehende Interpretation einer Mozartschen Sonate erlebt zu haben, wie sie die beiden Künstler der Sonate in D-Dur, K.-V. 306, zuteil werden ließen."

830
Klavierabend im Theater-Saal der Königlichen Hochschule für Musik, Berlin, am 25.02.1913.

831
In: *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, Berlin, 28.2.1913; vgl. a. *Vossische Zeitung*, Berlin, 01.03.; Heinz Thiessen in: *Allgemeine Musikzeitung*, Ausg. v. 28.02.1913, demzufolge Braunfels von „echtem musikalischen Geist beseelt" ist; *Die Musik*, Berlin 1913, Nr. 12.

832
Ausg. Berlin, 28.02.1913.

833
Konzert am 17.03.1913; rezensiert in: *Gelsenkirchener Allgemeine Zeitung* v. 19.03. und *Kölnische Zeitung* v. 22.03.1913, gez. Neitzel.

834
Konzerte am 17.01.1914 mit L. Meissner (Mezzosopran) und am 28. dess. Monats (reiner Klavierabend).

835
A. Berrsche in seiner Kritik nach einem Klavierabend im Münchener Museum in der *Münchener Zeitung* vom 31.01.1914 und Kritik desselben Konzerts in: *Münchner Neueste Nachrichten*, Ausg. Vom 30.01.1914.

836
S. H. Schnicht in: *Rigasche Rundschau* v. 02.03.1914, der das Konzert vom Vortage bespricht; vgl. a. A. Staeger in: *Rigaer Tagblatt* v. 18.03.1914.

837
Volkssymphoniekonzert am 11.11.1914.

838
In: *Münchener Zeitung* v. 20.03.1919.

839
In: *Münchener Neueste Nachrichten* v. 22.11.1919; Augsburger Postzeitung v. 19.11.1919.

840
In: *München-Augsburger Abendzeitung* v. 21.11.1919

841
Brief an Braunfels, Lübeck, 15.12.1919 (Familienarchiv)

842
In: *Berner Bund* v. 15.01.1920.

843
In: *Schweizer Musikzeitung* v. 24.1.1920; vgl. a. *Neues Winterthurer Tagblatt* v. 25.11.1920.

844
Ausg. Berlin, November 1920: „Sehr selten hörte ich Bachs Toccata und Fuge in d-moll so gewaltig spielen, so klar und durchgeistigt im Aufbau! Auch Beethovens As-Dur-Sonate op. 110 konnte man sich schwerlich verinnerlichter und poetischer denken als durch ihn."

845
Brief an Braunfels, München, 06.11.1920 (Familienarchiv).

846
In Otto Kellers Geschichte der Musik, Berlin/Leipzig 1928, Bd. 11, S. 257.

847
Braunfels an H. Schnackenburg, 07.10.1940 und 29.12.1942, und an G. Schuchter, Überlingen, 21.10.1945 (HS bzw. GS).

848
Braunfels an F. Haas, 20.06.1944 (FH).

849
Gesendet am 09.07., so belegt in einem Brief an Schuchter, Köln, 17.06.1946.

850
Sinfoniekonzert am 06./07.05. (s. Brief an Haas v. 18.04.1946 (FH)).

851
In: *Rheinische Zeitung* v. 11.5.1946; s. a. *Kölnische Rundschau* v. 10.05.: „Wie ungebrochen er noch immer musiziert, wie gewissenhaft in der Behandlung der kleinsten Figur, wie vornehm, leicht und klar im Anschlag, mit wie ruhiger Genauigkeit und doch voll impulsiver Lust am Gestalten er den Werkstil des Beethovenschen Konzertes trifft, ist in höchstem Maße bewundernswert."

852
Konzert am 01.10. mit Bachs Toccata D-Dur und Beethovens Sonaten op. 31, Nr. 2 und op. 111.

853
Hamburg, 05.10.1946.

854
München, Januar 1947, Nr. 2 (Rubrik: Vom Hamburger Musikleben).

855
Siehe Braunfels' Brief an Schuchter, Köln, 24.01.1947 (GS).

856
In: *Kölnische Rundschau* v. 31.01.1947; vgl. a. *Rheinische Zeitung* v. 29.1., beide bezugnehmend auf das Abonnementskonzert am 22.01.1947.

857
Siehe Brief an Schuchter vom 25.11.1948 (GS).

858
Ausg. vom 14.12., bezugnehmend auf das Konzert am 10.12.1948.

859
Brief an Schuchter vom 07.01.1949 (GS).

860
Klavierabend in Neuß (Schreibung ab 1968 Neuss) am 24.06.1949.

861
Brief an Schuchter vom 23.03.1949, geschrieben im Zug nach Hamburg, wo sein Streicherstück (wohl op. 68) geprobt werden soll.

862
Mitteilung an Schuchter, Überlingen, Karfreitag 1950 (GS).

863
Konzert des Vereins der Musikfreunde in Koblenz; rezensiert u. a. in: *Landeszeitung* v. 30.03.1950. Die Violinsonaten spielt er auch im Januar 1951 in Rom (s. Karte an Schuchter vom 06.10.1950/GS).

864
Bericht des Konzertes am 18.07., in: *Kölnische Rundschau* vom 20.07.1950.

865
Hauskonzert bei Ellen Bosenius mit Bachs D-Dur-Toccata, Beethovens Eroica-Variationen op. 35 und Sonate op. 111 und der Orgelfuge Bach-Liszt.

Der Improvisator

866
Im Bericht „Improvisationen nach gestellten Themen" der *München-Augsburger Abendzeitung* v. 20.04.1920.

867
Im Bericht „Improvisationen nach gestellten Themen" der *München-Augsburger Abendzeitung* v. 20.04.1920.

868
In: *Münchener Kunstschau* v. 21.04.1920, gez. A. E.; vgl. a. *Münchener Post* vom 21.04.1920, die fast identisch mit vorgen. Kritik ist.

869
Im Bericht „Improvisationen nach gestellten Themen" der *München-Augsburger Abendzeitung* vom 20.04.1920.

870
Brief an Hans Reinhart, Stuttgart, 15.04.1920 (Reinhart Archiv, Stadtbibliothek Winterthur).

871
Geäußert gegenüber Ute Jung am 08.10.1972.

872
Wie er gegenüber Ute Jung im Gespräch am 1./2.1972 bestätigte; s.a. seinen Nachruf auf W. B. in: *Bremer Nachrichten* v. 23.03.1954.

873
Riemann Musik-Lexikon, Berlin 10/1922.

874
Siehe Besprechung der *Prinzessin Brambilla*.

875
Im Bericht „Improvisationen nach gestellten Themen" der *München-Augsburger Abendzeitung* vom 20.04.1920.

876
In Gesprächen mit Ute Jung.

877
In Gesprächen mit Ute Jung.

878
Im Familienarchiv.

OPUS	TITEL	JAHR DER ENTST.	BESETZUNG	VERLAG	UA
Op. 1	**Sechs Gesänge** nach Gedichten von K. Wolfskehl, W. Wenghöfer, St. George	1902 – 1904	**Singstimme und Klavier** *An den Nachtwind + Blondel*: Wolfskehl, *Die stillen Kähne:* Wenghöfer, *Aus dem Jahr der Seele:* George, *Die Tolle*: Wenghöfer, *Innere Landschaft*: Wenghöfer	Ries & Erler	13.02.1906 ausgewählte Lieder
Op. 2	**Lieder im Volkston**	1902 – 1903	Aus des Knaben Wunderhorn	Manuskript	
Op. 3	**Falada** Märchenoper nach einer Dichtung von Karl Wolfskehl	um 1905		Manuskript	24.05.1906 Teilaufführung Tonkünstlerfest Essen
Op. 4	**Sechs Gesänge** nach Dichtungen von Hölderlin, Hebbel, Hessel, Goethe und aus des Knaben Wunderhorn	1904 – 1905	**Singstimme und Klavier** *Abbitte:* Hölderlin Einziges, *Geschiedensein + An ein jung Mädchen:* Hebbel, *Der junge Knabe singt*: Hessel, *Rastlose Liebe:* Goethe, *Flußübergang:* Knaben Wunderhorn	Ries & Erler	13.02.1906 ausgewählte Lieder
Op. 5	**Bagatellen** für Klavier, 2 Hefte	1907	**Klavier**	Ries & Erler	Wohl 30.04.1908 München
Op. 6	**Der Goldene Topf,** Opernfragment nach dem Märchen von E.T.A. Hoffmann	1906		Manuskript	
Op. 7	**Fragmente eines Federspiels** nach Versen aus **Des Knaben Wunderhorn** für Singstimme und Klavier & **Neues Federspiel Op.7** von Walter und Bertel Braunfels	1904 – 1910	**Singstimme und Klavier**	Ries & Erler	1911 München
Op. 8	**Hexensabbat** für Klavier und Orchester	1906	**Klavier und Orchester** 3 3 3 2 – 4 2 3 1, Tympanon, Schlgzg, Streicher	SIMROCK Boosey	Ersteinspielung 2018 Ludwigshafen
Op. 9	(Rondo) h-moll **Scherzo** für zwei Klaviere	1905	**zwei Klaviere**	Manuskript	13.02.1906

OPUS	TITEL	JAHR DER ENTST.	BESETZUNG	VERLAG	UA
Op. 10	**Studien** für Klavier	1906 – 1908	**Klavier**	Ries & Erler	03.06.1908 München
Op. 11	Musik zu Shakespeares **Was ihr wollt**	1908	Singstimme und Klavier	Ries & Erler	30.06.1908 München
Op. 12	**Prinzessin Brambilla,** Oper nach E.T.A . Hoffmanns gleich-namiger Erzählung	Op.12a: 1906 – 1908	**Soli, Chor & Orchester** 3 Fl, 2 Ob, 1 Engl-Hrn, 1 Klar in D, 2 in B, Bassklar, 2 Fag, Kontra-Fag, 4 Hrn, 3 Trp, 3 Pos, Tuba, Pke, Schlgzg, Harfe, Streicher		Erstfassung Op.12a: 25.03.1909 Stuttgart
		Op. 12b: 1929 – 1930	**Soli, Chor & Orchester**	Universal Edition	Neufassung Op.12b: 16.09.1931 Hannover
Op. 13	**Nachklänge Beethovenscher Musik**	1910	**mittlere Stimme und Klavier**	Ries & Erler	23.01.1913 München
Op. 14	Musik zu Shakespears ***Macbeth***	1909		Manuskript	
Op. 15	**Symphonische Variationen über ein altfranzösisches Kinderlied**	1908 – 1909	**Orchester** 2-fach Holz, 4 Hrn, 2 Trp, 3 Pos, Tuba, Pken, Schlgzg, Streicher	A.J.Benjamin/ Boosey & Hawkes	21.01.1909 Lübeck
Op. 16	**Lyrischer Kreis** 7 Klavierstücke	1912	**Klavier**	Ries & Erler	30.04.1912 München
Op. 17	**Offenbarung Johannis**	1909	**Tenor, Doppelchor & Großes Orchester** 4 3 5 4, 8 5 4 1, Tympanon (2), Trommel, Harfe (2), Organ (ad libitum), Streicher	Boosey & Hawkes	02.06.1910 Zürich
Op. 18	**Ariels Gesang,** nach Shakespeares *Sturm*	1910	**Kleines Orchester** 2 2 2 2, 2 1 0 0, Tympanon, Trommel, 2 Harfen, Streicher	F. E. C. Leuckart Verlag	06.11.1910 Lübeck
Op. 19	**Drei chinesische Gesänge** nach Bethges *Chinesische Flöte*	1914	**Hohe Stimme und Orchester** 3 Fl, 2 Ob, (2. auch Engl-Hrn), 3 Klar, 2 Fag, 4 Hrn, 2 Trp, 3 Pos, Tuba, Harfe, Celesta, Pke, Schlgzg, Streicher **Kleinere Orchesterfassung:** 1 1 1 1 – 2 1 1 0 , Celesta, Pke Schlgzg, Streicher	Boosey & Hawkes	25.05.1914 Essen H. Abendroth

OPUS	TITEL	JAHR DER ENTST.	BESETZUNG	VERLAG	UA
Op. 20	**Serenade ES-Dur**	1910	**Kleines Orchester** 3 Fl, 1 Ob, Engl-Hrn, 2 Klar, 2 Fag, 4 Hrn, 2 Trp, Harfe, Streicher	Ries & Erler	09.01.1911 München Ferdinand Loewe
Op. 21	**Konzert für Klavier und Orchester**	1911	**Klavier**	F. E. C. Leuckart Verlag	20.11.1911 Berlin Hausecker
Op. 22	**Carnevals-Ouvertüre** zu E. T. A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*	1908 – 1911	**Großes Orchester** 1 kl. Fl, 2 gr. Fl, 2 Ob, Engl-Hrn, D-Klar, 2 A-Klar, Bass-Klar, 2 Fag, Kontra-Fag, 6 Hrn, 3 Trp, 3 Pos, Tuba, Pke, Schlgzg, Streicher	Ries & Erler	v. Schillings 08.02.1912 Stuttgart
Op. 23	**Ulenspiegel,** Oper in 3 Akten nach dem Roman von Charles de Coster	1910 – 1912	**Soli, Chor und Orchester** 3354, 6431, Tympanon (2), Trommel, Harfe, Streicher	Ries & Erler	04.11.1913 Stuttgart v. Schillings
Op. 24	**Kleine Stücke für Klavier** zu vier Händen	1913 (?)	**Klavier**	Edition Gravis	
Op. 25	**Phantastische Erscheinungen eines Themas von Hector Berlioz**	1914 – 1917	**Goßes Orchester** kl. Fl, 2 gr. Fl, 2 Ob, Engl-Hrn, Es-Klar, 2 B-Klar, Bass-Klar, 3 Fag, Kontra-Fag, 4Hrn, 3 Trp (3. auch Cornet á piston), 3 Pos, Tuba, Pke, Schlgzg, Harfe, Streicher	Universal Edition	19./20.01.1920 Zürich Andreae
Op. 26	**Auf ein Soldatengrab** nach der Dichtung von Hermann Hesse	1915	**Bariton und Orchester** 3 3 3 3, 4 0 3 1, Trommel, Harfe, Bass-Trp, Streicher	Universal Edition	25.11.1918 München Bruno Walter
Op. 27	**Zwei Hölderlin-Gesänge:** **An die Parzen Op. 27/1, Der Tod fürs Vaterland Op 27/2**	1926 – 1918	**Bass und Orchester**	Universal Edition	25.11.1918 München Bruno Walter
Op. 28	**Die Ammen-Uhr**	1914 – 1919	**Knabenchor und Orchester** 2 Fl, 3 Ob, 2 Klar, 3 Fag, Kontra-Fag, 4 Hrn, 3 Trp, 1 Pos, 2 Harfen, Glocke, Klavier, Streicher	Universal Edition	1919 Lübeck Hoesslin
Op. 29	**Die Goethe-Lieder**	1916 – 1917	**Frauenstimme und Klavier**	Boosey & Hawkes	20.01.1919 München (nur 2 „Klärchen-Lieder“)

OPUS	TITEL	JAHR DER ENTST.	BESETZUNG	VERLAG	UA
Op. 30	**Die Vögel,** Oper in 2 Akten nach der Komödie von Aristophanes	1913 – 1919	**Soli, Chor und Orchester** 3 Fl, 1 Ob, 1 Engl-Hrn, 2 Klar, 2 Fag, 4 Hrn, 2 Trp, 3 Pos, Tuba, Schlgzg, 2 Harfen, Celesta, Streicher	Universal Edition	30.11.1920 München Bruno Walter
Op. 31	**Vor- und Zwischenspiele** für Klavier	1918 – 1920	**Klavier**	Universal Edition	Mai 1920 München
Op. 32	**Te Deum**	1920 – 1921	**Sopran, Tenor, gemischtes Chor, großes Orchester und Orgel:** 3 fach-Holz, 4 Hrn, 3 Trp, Tuba, Pke, gr. Trommel, Harfe, Glocken, Orgel, Streicher	Universal Edition	28.02.1922 Köln Abendroth
Op. 33	**14 Präludien für Klavier**	1921	**Klavier**	Universal Edition	
Op. 34	**Don Juan,** klassisch-romantische Phantasmagorie	1922 – 1924	**Großes Orchester** 3-fach Holz u. D-Klar, Kontra-Fag, 4 3 3 1, Pke, Schlgzg, Harfe, Streicher	Universal Edition	13.11.1924 Leipzig Furtwängler
Op. 35	**Don Gil von den grünen Hosen,** musikalische Komödie in 3 Aufzügen nach T.de Molina: **Suite** *Tänze und Melodien* Op. 35/1; **Vorspiel** Op.35/2	1921 – 1923	**Soli, Chor und Orchester** 2 Fl, Engl-Hrn, 2 Klar, 2 Fag, 4 Hrn, 2 Tromp,1 Pos, Schlgzg, Cembalo (ad lb.), Streicher. Bühne: 2 Fl, 1 Klar, 1 Fag, Cemb, Mandoline, Git, Dudelsack, Castagn. Libretto: Walter Braunfels	Universal Edition	15.11.1924 München Knappertsbusch
Op. 36	**Präludium und Fuge**	1922 – 1925	**Großes Orchester** 3 Fl, 2 Ob, Engl-Hrn, D-Klar, 2 B-Klar, Bass-Klar, 2 Fag, Kontra-Fag, 4 Hrn, 3 Trp, 3 Pos, Tuba, Pke, Schlgzg, Harfe, Streicher	Universal Edition	Oktober 1925 Krefeld Siegel
Op. 37	**Große Messe**	1923 – 1926	**Solo-Quartett, Knabenchor, gem. Chor, Orgel und großes Orchester** 3 Fl, 2 Ob, Engl-Hrn, 3 Klar, Bass-Klar, 3 Fag, Kontra-Fag, 4 Hrn, 3 Trp, 3 Pos, Tuba, Pke, Schlgzg Harfe, Orgel, Streicher	Universal Edition	1927 Köln Abendroth
Op. 37b	**Kleine Messe** Kurzfassung vom Op. 37	1923 – 1926	**Solo-Quartett, Knabenchor, gem. Chor, Orgel und großes Orchester** 3 Fl, 2 Ob, Engl-Hrn, 3 Klar, Bass-Klar, 3 Fag, Kontra-Fag, 4 Hrn, 3 Trp, 3 Pos, Tuba, Pke, Schlgzg, Harfe, Orgel, Streicher	Universal Edition	1928 Solingen

OPUS	TITEL	JAHR DER ENTST.	BESETZUNG	VERLAG	UA
Op. 38	**Konzert für Orgel**	1927	**Orgel, Streichorchester, 4 Blechbläser, Knabenchor** 3 Trp, Bass-Pos, Pke, gr. Trommel, Streicher	Universal Edition	Februar 1928 Leipzig Furtwängler
Op. 39	**Der gläserneBerg,** Weihnachtsmärchen, Text: von Josefa Elsner-Örtel	1928	**Singstimme und Orchester** 1 gr. Fl, 1Ob, 2 Klar, 1 Fag, 2 Hrn, 1 Trp,1 Pos, Pke, Schlgzg, Klav, Harm, Celesta, Streicher	A.J. Benjamin / Boosey & Hawkes	1928 Krefeld
Op. 39b	**Orchestersuite** zu Op.39	1928	**Kleines Orchester** 1 gr. Fl,1 Ob, 2 Klar, 1 Fag, 2 Hrn, 1 Trp,1Pos, Pke, Schlgzg, Klav, Harm, Celesta, Streicher (86442)	Universal Edition	1929 Köln 10. Städtisches Sinfoniekonzert
Op. 40	**Galathea** Oper von Sylvia Baltus	1924 – 1929	**Soli, Chor und Orchester** 2 Fl, 1 Ob, Engl-Hrn, 2 Klar, Bass-Klar, 2 Fag, 4 Hrn, 2 Trp, 2 Pos, Pke, Schlgzg, Harfe, Celesta, Streicher Bühne: 1 Fl, 2 Ob, Engl-Hrn, 4 Hrn, Streicher	Universal Edition	26.01.1930 Köln Eugen Setzkar
Op. 41	Zwei Männerchöre: **Sonnenuntergang** Op. 41/1; **Nachtzauber** Op. 41/2	1924 – 1925, 1930	**Männerchor a cappella**	Universal Edition	
Op. 42	**Divertimento** für Radio-Orchester	1929	**Kleines Orchester** 2 2 2 2, 1 2 0 0, Tympanon, Harfe, Alto-Sax, Tenor-Sax, Streicher	Universal Edition	1929 WDR W. Braunfels
Op. 43	**Toccata, Adagio und Fuge F-Moll**	1933 – 1942	**Organ**	Ries & Erler	04.11.1946 Bonn Heinrich Boell
Op. 44	**Zwei Carossa-Lieder**	1932	**Singstimme und Klavier**	Boosey & Hawkes	
Op. 45	**Adventskantate**	1932 – 1933	**Bariton, Chor und Orchester** 2-fach Holz, Engl-Hrn, Kontra-Fag, 4 Hrn, 3 Trp, 3 Pos, Tuba, Pke, Schlgzg, Orgel, Streicher	Bärenreiter / Alkor-Edition Kassel	19.11.1947 Aachen Felix Rabe
Op. 46	**Variationen über ein altfranzösisches Kinderlied**	1919 – 1946	**Zwei Klaviere**	Edition Gravis	1946 Überlingen

OPUS	TITEL	JAHR DER ENTST.	BESETZUNG	VERLAG	UA
Op. 47	**Schottische Phantasie**	1932 – 1933	**Bratsche-Solo und Orchester** 2-fach Holz, Bass-Klar, 4 Hrn, 2 Trp, 1 Pos, Pke, Harfe, Streicher	Robert Forberg / Ricordi	06.12.1933 Winterthur Braunfels
Op. 48	**Orchestersuite E-Moll**	1933 – 1936	**Orchester** 3-fach Holz, 4 Hrn, 3 Trp, 3 Pos, Tuba, Pke, Schlgzg, Harfe, Streicher	Boosey & Hawkes	02.12.1936 Winterthur Hermann Scherchen
Op. 49	**Konzert für Violoncello und Orchester** (nur 1 Satz) (nicht vollendet)	1933	**Violoncello und Orchester**	Boosey & Hawkes / SIMROCK	
Op. 50	**Verkündung** 4-Akten-Oper mit einem Vorspiel nach dem Schauspiel von Paul Claudel	1933 – 1935	**Soli, Chor und Orchester** 3-fach Holz, 4 Hrn, 3 Trp, 3 Pos, Tuba, Pken, Schlgzg, Harfe, Celesta, Glocken, Streicher. Bühne: Hörner u. Trompeten	Edition Gravis	04.04.1948 Köln Hellmut Schnackenburg
Op. 51	**Der Traum ein Leben,** Oper in 3 Aufzügen mit einem Vor- und Nachspiel, nach dem Märchen von Franz Grillparzer	1934 – 1937	**Soli, Chor und Orchester** 3-fach Holz, 4 Hrn, 3 Trp, 3 Pos, Tuba, Pke, Schlzg, Harfe, Klav, Celesta, Streicher	Universal Edition	1950 Hess. Rundfunk UA Szenisch Regensburg 25.05.2001 Guido Maria Rumstadt
Op. 52	**Weihnachtskantate**	1934 – 1937	**Sopran, Bariton, Chor und Orchester** 2-fach Holz, Engl-Horn, Kontra-Fag, 4 Hrn, 3 Trp, 3 Pos, Tuba, Pke, Schlgzg, Streicher	Bärenreiter / Alkor-Edition Kasssel	11.01.1950 Aachen
Op. 53	**Die Gott minnende Seele** Liederkreis nach den Gedichten von Mechthild von Magdeburg	1935 – 1936	**Sopran und Kammerorchester** 1-fach Holz, Bass-Klar, 2 Hrn, 1 Trp, Harfe, ganz kleiner Streichkörper	Musikverlage Hans Gerig KG	04.09.1947 Godesberg
Op. 54	**Passionskantate**	1936 – 1943	**Bariton-Solo, Chor und Orchester** 2-fach Holz, Engl-Hrn, Kontra-Fag, 4 Hrn, 3 Trp, 3 Pos, Tuba, Pke, Schlgzg, Streicher	A.J. Benjamin / Boosey & Hawkes	10.04.1957 Aachen Felix Rehmann
Op. 54b	**Kleine Kette für Michael,** 6 Klavierstücke	1938	**Klavier**	Familienarchiv	Michael Braunfels 1952 Köln

OPUS	TITEL	JAHR DER ENTST.	BESETZUNG	VERLAG	UA
Op. 55	**(=op.54b?)**				
Op. 56	**Osterkantate**	1938 – 1944	**Sopran-Solo, Bariton-Solo, Chor und Orchester** 2-fach Holz, Engl-Hrn, Kontra-Fag, 4 Hrn, 3 Trp, 3 Pos, Tuba, Pke, Schlgzg, Streicher	A.J. Benjamin/ Boosey & Hawkes	UA 22.02.2013 München Ulf Schirmer
Op. 57	**Jeanne d'Arc –Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna,** Oper nach den Prozessakten 1431 in 3 Aufzügen und einem Vorspiel	1939 – 1943	**Soli, Chor und Orchester** 3-fach Holz, Altsaxophon, 4 Hrn, 3 Trp, 3 Pos, Tuba, Pke, Schlgzg, Harfen, Streicher. Bühne: 4 Trompeten. Libretto: W. Braunfels	Universal Edition	31.08.2001 Manfred Honeck Stockholm Szenische UA 27.04.2008 Deutsche Oper Berlin Ulf Schirmer
Op. 58	**Romantische Gesänge** nach den Gedichten von Clemens Brentano und Joseph von Eichendorff	1918 – 1942	**Sopran und Orchester** 2-fach Holz, Engl.Hrn, Bass-Klar, 4 Hrn, 2 Trp, 3 Pos, Tuba, Harfe, Pke, Streicher (Nr. 1 mit obligater Flöte)	Musikverlage Hans Gerig KG	21.05.1947 Bremen H. Schnackenburg
Op. 59	**Der Tod der Kleopatra** Konzertszene nach William Shakespeare	1944	**Sopran und Orchester** 2 Fl, 1 Ob, Engl-Hrn, Altsaxophon, 2 Klar, Bass-Klar, 2 Fag, 4 Hrn, 2 Trp, 2 Pos, Pke, Harfe, Streicher	Edition Gravis	01.07.1946 Köln Günther Wand
Op. 60	**Streichquartett A-Moll** (No. 1)	1944	**2 Violine, Bratsche, Violoncello**	Ricordi	Van Essen Quartett 1946 Köln
Op. 61	**Streichquartett F-Dur** (No. 2)	1944	**2 Violine, Bratsche, Violoncello**	Musikverlage Hans Gerig KG	1948 Köln
Op. 62	**Von der lieben Süß' und bittrer Frucht** Japanische Gesänge	1944 – 1945	**Sopran und Orchester** 2 Fl, 1 Ob, Engl-Hrn, 2 Klar, Bass-Klar, 2 Fag, 4 Hrn, 2 Trp, 3 Pos, Pke, Harfe, Schlgzg, Streicher	Boosey & Hawkes	April 1947 Frankfurt am Main Vondenhoff
Op. 63	**Streichquintett fis-Moll** (No. 1)	1944 – 1945	**2 Violine, Bratsche, 2 Violoncello**	Musikverlage Hans Gerig KG	1947 München
Op. 64	**Konzertstück für Klavier und Orchester cis-Moll**	1946	**Klavier und Orchester** 2-fach Holz, 4 Hrn, 2 Trp, Pke, Schlgzg, Streicher	Ricordi	29.09.1946 Hamburg Eugen Jochum

OPUS	TITEL	JAHR DER ENTST.	BESETZUNG	VERLAG	UA
Op. 65	**Trauer-, Tanz- und Werbelieder** für Koloratur-Sopran, Kammerchor, Kammerorchester und Cembalo	1952	**Koloratur-Sopran, Kammerchor, Kammerorchester und Cembalo**	Manuskript 1 ruhig, 2 ruhig, 3 ruhig, 4 lebhaft, 5 lebhaft, 6 ohne bezeichnung	
Op. 66	----				
Op. 67	**Streichquartett E-Moll** (No. 3)	1946 – 1947	**2 Violine, Bratsche, Violoncello**	Ricordi	1953 Winterthur Winterthurer Streichquartett
Op. 68	**Sinfonia Concertante**	1947	**Violine, Viola, 2 Hörner und Streichorchester**	Edition Gravis	April 1949 Hamburg
Op. 69	**Sinfonia Brevis**	1948	**Orchester** 2-fach Holz, 4 Hrn, 3 Pos, Trp, Pke, Schlgzg, Harfe, Streicher	A.J. Benjamin/ Boosey & Hawkes	04.04.1949 Köln
Op. 70	**Hebridentänze**	1950 – 1951	**Klavier und Orchester** 2 Fl, 1 Ob, Engl-Hrn, 2 Klar, 2 Fag, 4 Hrn, 2 Trp, Bass-Pos, Tuba, Pken, Schlgzg, Harfe, Streicher	Edition Gravis	08.12.1952 Karlsruhe
Op. 71	**Der Zauberlehring** Tanzballade für das Fernsehen	1951 – 1952	**Soli, Sprecher und Orchester** 2224 – 3221, Tympanon, Schlgzg, Streicher	Family Archive	22.02.1954 NWDR Hamburg
Op. 72	**Das Spiel von der Auferstehung des Herrn** Nach dem Alsfelder Passionspiel von Hans Reinhart	1938 – 1954	**Soli, Chor und Orchester** 2 Fl (2. auch Picc), Ob. (auch Engl-Hrn), Klar, 2 Fag, 2 Trp, Pos, Pke, Schlgzg, Glockenspiel, Orgel, Harfe, Klavier, Streichquintett	A.J. Benjamin/ Boosey & Hawkes	09.04.1954 WDR Köln
Nachgelassenes Werk Vormals Op. 44	**Tag und Nachtstücke Für Klavier und Orchester**	1932 – 1933	**Klavier und Orchester** 2 2 2 2 – 4 2 2 1, Pke, Schlgzg, Tamb., Xylophon kl. Tr., Glockensp., Becken, Harfe, Streicher	Boosey & Hawkes	13.07.2017 Recklinghausen Ruhrfestspiele Peter Ruzicka Michael Korstick
Nachgelassenes Werk	**Cellosonate Fragment** Nur ein Satz		**Cello, Klavier**	Boosey & Hawkes	12.12.2016 Synagoge Stavenhagen D. Geringas - J. Nemtsov

Bildnachweis

Alle Bilder aus dem Familienarchiv der Erbengemeinschaft Walter Braunfels,
bis auf Hellmut Schnackenburg, Foto privat

Bilder von AKG Images auf:
S. 30 AKG7880909 Felix Mottl, Fotografie,
S. 31 AKG136432 Karl Wolfskehl, Fotografie, 1905
S. 66 AKG11214 Max Schillings
S. 89 AKG10456 Max Reger, Gemälde
S. 111 AKG2044229 Franz von Hoesslin
S. 124 AKG7474173 Hans Reinhart, Fotografie
S. 166 AKG5212413 Bruno Walter, eigentl. Bruno Walter Schlesinger
S. 169 AKG3969755 Otto Klemperer, um 1930
S. 264 AKGORD153637 Szene aus dem Zauberlehrling