

„Der Rest des Jahrhunderts wurde vor allem der Ausarbeitung der drei Christus-Oratorien gewidmet – samt dem ‚Vorspiel‘ eine Tetralogie, die der nur gedachten Mysterienbühne einen gewaltigen Höhepunkt zuge- tragen hat. Naturgemäß konnte in diesem Riesenausmaß nicht alles gleich dicht gefüllt sein – es bedeutet schon hohes Lob, daß in dieser neuen Messiaade Stellen des Leerlaufs selten bleiben und packende, ja erschütternde Momente überwiegen. Großartig gekonnte Chorszenen und eindruckliche Solo-Auftritte wechseln übersichtlich, Leitmotive erklä- ren sich gegenseitig, ohne die Händel-Anteile mit Musik im Sinne Wagners zu überdecken. Man könnte ebenso von einer organischen Bach-Bruckner-Synthese sprechen. Als Gesamtleistung war dieses Werk, gerade im Zeitalter von Nietzsches Antichrist-Pochen, eine religiöse Tat und bildete hierzu ein geistesgeschichtliches Gegengewicht; für die Gesamtauführung (1912 unter Bruno Kittel in Berlin und Dresden) dankte dem Altmeister die Ehrenpromotion der Berliner Universität.“ Das Zitat ist entnommen der „Musikgeschichte in hundert Lebensbildern“, 2. Auflage 1958, von Hans-Joachim Moser. Es weist hin auf eine der eigentümlich- sten, aber auch einzigartig dastehenden Schöpfungen der Oratorienge- schichte. In einem Nachruf von Friedrich Brandes, der am 6. März 1913 in der Neuen Zeitschrift für Musik (80. Jahrgang, Heft 10) erschien, ist auf S. 139 zu lesen: „... Die gewaltigen Christus-Chöre sind Draesekes herrlich- stes Vermächtnis. – Felix Draesekes geistige Physiognomie erinnert, wie kaum noch die eines anderen Musikers, an Beethoven, mit dem er auch äußerlich das traurigste Schicksal des Musikers hat teilen müssen: daß er seit langen Jahren schwerhörig war, mag viele Eigenheiten seiner Musik mit erklären, besonders ihre reine Geistigkeit und ihr Verzicht auf sinnliche Wirkungen, sicherlich auch ihre tiefe Innerlichkeit, ihre Abge- wandtheit von Effekt und von der Mode des Tages.“

Zweierlei belegen die Zitate: 1. existiert im Bereich der Kirchenmusik ein Werk von monumentalen Ausmaßen, das der gegenwärtigen Musikwelt völlig unbekannt ist; und 2. ist der Komponist eine Persönlichkeit gewe- sen, deren Originalität und künstlerische Eigenständigkeit sich jeglicher Einordnung in irgendwelche Kategorien entzieht. Dies wird jedem sofort deutlich, der sich der Musik von Felix Draeseke nähert.

In Coburg geboren, in der Tradition des deutschen evangelischen Pfarr- hauses und am humanistischen Gymnasium seiner Vaterstadt erzogen, prägten ihn auch Eindrücke, die das herzogliche Hoftheater in dem welt- offenen Residenzstädtchen vermittelte. Am Leipziger Konservatorium von Richter, Hauptmann und Rietz gebildet, wurde für den jungen Drae- seke eine Weimarer „Lohengrin“-Aufführung unter Franz Liszt zum ent- scheidenden Erlebnis. Als eifrigster Anhänger der sog. Neudeutschen Schule trat er schriftstellerisch für Liszts sinfonische Dichtungen ein. Mit Hans von Bülow war Draeseke eng befreundet. Seine prägenden Vorbil- der Wagner und Liszt schätzten den jugendlichen Draufgänger hoch und förderten ihn entsprechend. Sein vehemente Einsatz für die neuen Ideen forderte freilich – seinem Charakter gemäß – ebenso zielstrebig die Emanzipation von den Vorbildern heraus, wie er im Interesse der Bewah- rung des erreichten Fortschritts den Konservativisten (im besten Sinne des Wortes) entgegenstand. Draesekes kräftige Erscheinung und sein kühner Sinn, Eigenschaften, die sich in seinem Werke früh spiegelten, trugen ihm bei Liszt den Beinamen „Recken“ ein. In seiner Musik finden sich denn auch später vorwiegend herbe große Züge, aber auch Milde und Weich- heit! Er nahm und benutzte die durch die Neudeutsche Bewegung in der Musik gewonnenen Ausdrucksmittel und suchte sie auf seine Weise mit den klassischen Formen zu verschmelzen. Draeseke Abtrünnigkeit vor- zuwerfen, hieße, die Dinge auf den Kopf zu stellen. Erreichtes zu konsoli- dieren und logisch fortzuführen hingegen war sein eigentliches Anliegen, was er mit einem eindrucksvollen Gesamtwerk durch alle musikalischen Gat- tungen beweisen konnte. Als Komponist großer Chorformen gehört Draeseke zu den beeindruckendsten Erscheinungen der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Mit seinem „Christus“ hinterließ er der Nachwelt ein Werk, das wie ein erratischer Block in der musikalischen Landschaft liegt – vielfach bewundert, kaum verstanden – bisher nur zweimal in vollem Umfang aufgeführt!

Zur Entstehung des Werkes schreibt der Komponist in einem Brief an einen Leipziger Kritiker vom 4. 2. 1903: „Die Idee faßte ich sicher Anfang der 60er Jahre, zu welcher Zeit ich mit meinem Schwager Schollmeyer zu- sammen das Textbuch fertigstellte. Aus dieser Zeit stammen auch einige große Themen, die ich nie aufgeschrieben, aber auch nie vergessen habe. 1864, als der später verschiedentlich umgearbeitete Text fertig, war mir klar, daß ich das Werk auf meinem damaligen Standpunkt nicht bewälti- gen konnte und sehr großen kontrapunktischen Vorarbeiten nachgehen müßte, ehe daran zu denken war.“

Bis zur Vollendung des „Christus“ vergingen drei volle Jahrzehnte. Mit der Ausarbeitung der Partitur beginnt Draeseke am Ostersonntag 1895 und vollendet in den folgenden vier Wochen den Auferstehungsteil des 3. Oratoriums „Tod und Sieg des Herrn“. Das Jahr 1896 widmet der Kom- ponist dem 2. Oratorium, 1897 nimmt er das 1. in Angriff und beendet die Arbeiten am Himmelfahrtsteil des 3. Oratoriums. Im Frühjahr 1898 steht das Vorspiel und später im Jahre der Anfang des 3. Oratoriums, dessen fehlender zweiter Abschnitt im Winter auf 1899 nachgetragen wird. Mit der Vollendung von Einleitungs- und Schlußchor sowie dem Johannes- Teil, dem Beginn des 1. Oratoriums, am 15. September 1899, liegt die Monumental-Messiaade fertig da. Nur wer einen Blick auf das Werk je geworfen hat, vermag die gewaltige schöpferische Leistung einigerma- ßen zu würdigen. Draeseke bewältigte sie in knapp 5 Jahren und war mit- terweile über 64 Jahre alt geworden. Bei der Übergabe der neun hand- schriftlichen Partituren an die Preußische Staatsbibliothek Berlin am 16. 6. 1919 soll Draesekes Witwe Wilhelm Altmann gegenüber geäußert haben: „Selten ist wohl ein solches Riesenwerk von Anfang bis Schluß mit so großer Liebe und wunderbarer Schaffensfreude geschrieben worden wie der CHRISTUS. Glücklich, wer das Entstehen miterleben durfte.“ Mit Bruno Kittel, dem Dirigenten der 1. Gesamtauführung, sprach Draeseke im November 1911 über eine „unbekannte Macht“, die ihm geholfen habe. In der Tat ist es das übereinstimmende Urteil vieler Zeitgenossen und mit dem Mysterium Vertrauten, daß dies bis ins Detail durchgearbei- tet, durchdacht und innerlich erfüllt sei, was in Anbetracht der relativ kur- zen Entstehungszeit Bewunderung abnötigt. Nach der Jahrhundertwende gab es verschiedene Teilaufführungen des „Christus“, aber erst zwölf Jahre nach der Vollendung kam es in Berlin und Dresden zu den beiden genannten denkwürdigen Gesamtauführungen, die dem greisen Kom- ponisten überwältigende Ehrungen einbrachten.

Fritz Steinbach, Kapellmeister in Meiningen, leitete am Karfreitag, dem 4. April 1900, in der Stadtpfarrkirche daselbst die Uraufführung des 3. Oratoriums „Tod und Sieg des Herrn“. In seiner Rezension in der „Deutschen Musikdirektoren-Zeitung“ vom April 1900 schreibt Cyrill Kistler: „Er hat keinen Dichter gesucht, der ‚Christus‘ verdichtet, oder wie man heute ‚geistreich‘ sagt, ‚vertieft‘, er hat die Worte der Heiligen Schrift sinnreich und der Entwicklung des Dramas naturgemäß zusammengestellt (wie Friedrich Kiel im kleinen) und in kongenialster Weise komponiert. Dadurch hat er einen ‚Christus‘ für eine Kunst hergestellt, der außer jeder Konfession steht, der zugleich der göttliche Lehrer, Erlöser, der Sohn Got- tes und der historische Christus ist. Das ist der wesentlichste Unterschied von allen anderen Werken dieses Genres. Damit hat Draeseke aber auch das oratorische Gebiet verlassen, und wir haben in seinem Werk den dra- matisierten Christus, den liebenden und geliebten Erlöser des ganzen Menschengeschlechtes. – In Meiningen hörten wir nur das letzte Orato- rium. Ein Werk von imponierender Größe in der Konzeption und im gan- zen Stil – er (Draeseke) ist ein Meister allerersten Ranges, und wenn sein ‚Christus‘ nicht von allen verstanden wurde, so schadet das weder dem Komponisten noch dem Werk. – Das Werk ist durch und durch modern und trotzdem weist die ganze Anlage auf die alten Formen zurück, und darin liegt sein musikhistorischer Wert.“

Nach einigen weiteren Teilaufführungen schrieb der Komponist selbst eine Einführung in sein Werk, die hier vollständig wiedergegeben werden soll:

„Mysterium“ nannte man im Mittelalter von der Kirche veranstaltete Darstellungen, deren Stoffe der biblischen Geschichte entnommen waren, und die insbesondere die Passion des Heilands zu sinnlicher An- schauung zu bringen trachteten.

Der Komponist hat für vorliegendes Werk diesen Titel erwählt, da es, als eine umfassende musikalische Darstellung des Lebens und Wir- kens Christi, in drei Oratorien, denen ein Vorspiel vorhergeht, abgeteilt ist und für sich als Ganzes eine eigene Benennung erfordert.

Bekanntlich ist das Oratorium fast gleichzeitig mit der Oper entstanden und hat wie diese seine Entstehung dem Streben verdankt, den Einzel- gesang im Gegensatz zur damals die Tonkunst ausschließlich beherr- schenden Vielstimmigkeit künstlerisch auszubilden und für den Aus- druck aller Gefühls- und Herzensregungen fähig zu machen. Sind wir hiervon unterrichtet, so wird es uns begreiflich erscheinen, daß für diese Kunstgattung ebenso, wie für die Oper, der dramatische Stil als der entsprechende und naturgemäße erkannt werden mußte. Auch wird das Beispiel des größten Oratorien-Komponisten, Händel, der mit voller Seele dramatischer Komponist gewesen und fast gegen seinen Willen durch die der Oper ungünstige englische Kulturentwicklung von

der Bühne in die Kirche gedrängt worden ist, darauf hinweisen, daß die als Oratorien bezeichneten Kunstwerke im wesentlichen nichts anderes sind, als Opern mit geistlichen Stoffen, also Schöpfungen, die eine dramatische Behandlung erfordern. Sie werden infolgedessen sich ihrem ganzen Wesen nach unterscheiden müssen von anders gearteten Werken, wie z. B. den Bach'schen Passionen, die in gewissen Teilen rein gottesdienstlichen Zwecken dienen und eigentlich nur in kurzen Volkschören und erregten Rezitationen vom dramatischen Stil beeinflußt sind.

Es war demnach dem Verfasser klar, als er den Plan faßte, das Leben und Wirken des Heilandes in einem alles umfassenden Kunstwerke darzubieten, daß für ein solches der dramatischen Stils zu bedienen habe und die epischen Bestandteile, die in neueren Oratorien mit dem Dramatischen vermischt worden sind, unbedingt vermeiden müsse.

Andererseits lag ihm aber vollkommen fern, an irgendwelche szenische Aufführung zu denken, und zwar vor allem, weil es seinem eigenen Gefühle durchaus widerstrebt haben würde, den Heiland auf der Bühne agierend vorzuführen. — Außerdem hätte eine solche Darstellung sich leicht aber auch von selbst verboten, indem die große Ausdehnung gewisser Chöre, auf deren Wirkung der Komponist immerhin keineswegs verzichten möchte, ein unbesiegbares Hindernis schaffen würde, da die Unmöglichkeit, so umfangreiche und zum Teil recht verwickelte und schwierige Stücke auswendig zu lernen und, in den erregten Stellen, auch durch Aktion begleitet vorzutragen, sich sofort herausgestellt hätte. Dafür boten sich hingegen durch das unbekümmerte Schalten mit Ort und Zeit, das bei einer nicht-szenischen Aufführung statthaft erschien, so viele Vorteile und gewann der Komponist durch die Mitwirkung des Chores, der in imposanter Weise besetzt, ohne Berücksichtigung theatralischer Notwendigkeiten, ausgedehnt und musikalisch zu großen und gewaltigen Wirkungen gesteigert werden konnte, ein so machtvolles Hilfsmittel, daß auch aus diesem Grunde eine nicht-szenische Darstellung wünschenswert erscheinen mußte.

Die Mitwirkung des den evangelischen Christen ans Herz gewachsenen Chorales ganz zu entbehren, wäre dem Verfasser aber doch nicht leicht gefallen, und so entschloß er sich, da ein Choralgesang in einem dramatischen Werke, das 19 Jahrhunderte vor unserer Zeit spielt, unmöglich erschien, die von ihm ausgewählten Melodien nur instrumental zu verwenden, sie neben der Handlung begleitend hergehen, manchmal auch in großen Chören dominierend durchklingen zu lassen.

Auch der Gregorianische Choral hat insbesondere in dem von Johannes dem Täufer handelnden Oratorienteil Verwendung erfahren.

Im übrigen ist der Komponist, abgesehen von zwei Hauptthemen, die sich auf die Person des Heilandes beziehen, und von denen eines ebenfalls dem Gregorianischen Choral entnommen ist, in Verwendung sog. Leitmotive sehr sparsam gewesen, indem er im wesentlichen für die jedesmalige größere musikalische Form die benötigten musikalischen Gedanken neu erfand und in derselben verarbeitete.

Dagegen ist in beabsichtigter Nachfolge des von Meister Richard Wagner gegebenen Beispiels der strenge Abschluß der einzelnen musikalischen Abschnitte vermieden worden, so daß ein solcher, wie dort beim Zuziehen des Vorhangs, sich auch hier erst am Ende eines jeden Oratorienteiles wahrnehmen läßt.

Dafür bietet aber auch ein jeder der neun Oratorienteile ein für sich abgeschlossenes Ganzes, das man allenfalls vom übrigen abgetrennt für sich allein aufführen könnte, wie andererseits die getrennte Aufführung jedes der drei vollständigen Oratorien, sowie des allerdings nur einen Oratorienteil darstellenden Vorspiels, sehr wohl möglich erscheint.

Am liebsten würde es dem Verfasser sein, wenn die Wiedergabe in einer Kirche stattfinden könnte, doch wird auch an eine solche im Konzertsaal gedacht werden können, falls andere Umstände die Benutzung der Kirche nicht erlauben sollten, und der betreffende Konzertsaal die für die Christus-Aufführung kaum zu entbehrende, eigentlich unerläßliche Orgel enthält.

Ein Abschnitt des ersten Oratoriums (Christi Weihe) wird allerdings einer kirchlichen Aufführung zu widerstreben scheinen, nämlich der die Versuchung des Heilands durch den Satan zur Darstellung bringende. Genau hat sich der Komponist die verschiedenen Möglichkeiten überlegt, die sich bei der Behandlung dieses Ereignisses darboten, und zuletzt der Ansicht sich nicht verschließen können, daß dieser Abschnitt, wenn der dramatische Charakter des Ganzen festgehalten

und möglichste Lebenswahrheit in der Wiedergabe des Textes erstrebt werden sollte, nicht anders zu behandeln sei, als dies in einer Oper geschehen würde. So läßt sich denn hier eine durchaus weltliche, sinnlich verführerische Musik vernehmen, die allerdings an und für sich in die Kirche nicht hineinpaßt, wengleich die schroffe Zurückweisung, die den verführerischen Lockungen dreimal durch den Heiland zuteil wird, genau erkennen läßt, daß diese weltliche Musik eben nur als negatives, gegnerisches Element aufgefaßt sein will, das dem anderen nach kurzem Kampfe unterliegen muß. — Gleichwohl wird der Komponist es begreifen, wenn bei einer einzelnen Aufführung dieses Oratorienteiles oder auch des ganzen Oratoriums „Christi Weihe“, von einer Wiedergabe in der Kirche abgesehen wird. Sollte es aber mit der Zeit zu einer Gesamtauführung des „Christus“ kommen, die der Komponist allerdings gern noch miterleben würde, so würden jene 20 bis 25 Minuten weltlicher Musik von dem ganzen übrigen, durchaus positiv christlichen Inhalt dermaßen zugedeckt werden, daß ihretwegen ein Verzicht auf die Kirche wohl nicht notwendig scheinen wird.

Der Text des Werkes ist ausschließlich den Worten der Heiligen Schrift entnommen und der Verfasser hat bei dieser Gelegenheit durch den bibelkundigen Herrn Pastor Adolf Schollmeyer eine sehr wirksame Hilfe erfahren, für die hier seinen verbindlichsten Dank öffentlich auszusprechen er sich gedrungen fühlt. — Einzelne Änderungen unbedeutender Art mußten, weil die Erzählungen der Bibel oft in dramatische Rede umzuwandeln waren, hier und da stattfinden; nicht in der Bibel Stehendes wird nur äußerst selten, wie z. B. zu Anfang der dritten Abteilung vom 2. Oratorium „Christus, der Prophet“, zu finden sein, in dem die drei Anreden des Heilandes hier die ganze Situation einleiten sollen. Wie schon gesagt, ist das Gesamtwerk abgeteilt in ein Vorspiel und drei Oratorien.

Das Vorspiel behandelt in nur einem Oratorienteile die Geburt Christi. Es wird eröffnet durch einen sehr ausgedehnten Eingangsschor, in dem sich Israels Erwartung des Messias ausspricht. Dann verkünden die Engel die Geburt, kommen die Hirten zur Krippe, das Kind anzubeten, ertönt der Lobgesang der Jungfrau und erscheinen die huldigenden drei Könige. Hierauf folgt die Darbringung Jesu im Tempel zu Jerusalem und schließlich die in Bethlehem ergehende Mahnung des Engels zur Flucht nach Ägypten.

Das Oratorium „Christi Weihe“ betitelt, führt in der Ersten Abteilung Johannes den Täufer vor in seiner Begegnung mit dem Volke, den Pharisäern und Jesus, der von ihm getauft wird. In der zweiten Abteilung erfahren wir, daß der Sohn Gottes, zum Erlösungs-Zwecke in die Welt hinausgesandt, vom Satan versucht wird und diesen überwindet.

Das II. Oratorium „Christus der Prophet“ zeigt uns das Wirken des Heilandes unter dem jüdischen Volke. Seine Erste Abteilung wird eröffnet durch die Hochzeit von Kana; — hierauf folgen die Seligpreisungen und andere Stücke der Bergpredigt, die Heilung des Gichtbrüchigen und die Einladung an die Mühseligen und Beladenen, seinem Schutze sich anheim zu geben. Die Zweite Abteilung beginnt mit dem Vaterunser, führt Erzählungen vom Barmherzigen Samariter vor und schließt mit der Auferweckung des Lazarus. Die Dritte wird eröffnet durch die Szene im Hause Simons, wo Jesus von Lazarus' Schwester Maria gesalbt wird; ihr schließt sich an der Einzug des Heilandes in Jerusalem, seine Wehklage über die Stadt und die Vertreibung der Krämer und Wechsler aus dem Tempel.

Das III. Oratorium „Tod und Sieg des Herrn“ führt in der ersten Abteilung vor die Fußwaschung, das Heilige Abendmahl, Jesu Reden und Anfechtung in Gethsemane, sowie den Verrat und die Gefangennahme. In der zweiten Abteilung sehen wir Jesus vor Kaiphas und vor Pilatus, nach welchen Szenen der Gang zum Kreuze, die Kreuzigung und schließlich der Tod und die ihn begleitenden Zeichen geschildert sind. Ein Chor der Wächter, durch den die Auferstehung Jesu veranschaulicht wird, eröffnet die dritte Abteilung. Ihm reihen sich an verschiedene Kundgebungen des Heilandes vor Frauen und Jüngern, sowie zuletzt seine Himmelfahrt. Ein sehr umfangreicher Chor, der auch auf das zu erwartende Weltende hinweist, schließt das Gesamtwerk ab.

Der empfindliche Mangel an weiblichen Solo-Partien, der insbesondere im II. Oratorium auffallen wird, ließ sich, wollte man die ganze Anlage des Werkes nicht vollkommen umgestalten, kaum vermeiden. Soweit es möglich war, ist durch Verwendung weiblicher Stimmen für Gesänge der Engel einige Abhilfe geschaffen worden. Da für Jesus selbst die Bariton-Stimme gewählt worden war, verschiedene andere Persönlichkeiten, wie der alte Simeon, Satan, Kaiphas, Judas aber zweifellos nach einer Baß-Stimme verlangten, ergab sich für den Komponi-

sten die Notwendigkeit, Johannes den Täufer, sowie später den Pilatus einem Tenor zu überweisen.

Bei Einzelaufführungen von Oratorienteilen oder auch ganzen Oratorien wird eine Besetzung des Chores mit 150–200 Stimmen genügen, insbesondere, wenn nicht gerade die Teile ausgewählt werden, in denen die chorischen Höhepunkte sich befinden, wie der Eingangs- und der Schlußchor des Gesamtwerkes oder der der Auferweckung des Lazarus folgende sehr ausgedehnte Tripelchor: „Wir haben geglaubt und erkannt.“ Bei einer Gesamtauführung des „Christus“ wäre aber eine wesentlich stärkere Besetzung dringend zu wünschen; auch hat den Komponisten die Erfahrung gelehrt, daß 400 Sänger an gewissen Stellen durchaus nicht zu zahlreich, sondern gerade genügend waren, die erstrebte Vollwirkung zu sichern, wenn auch nicht verschwiegen werden soll, daß mit weit mäßiger besetzten Chören sehr bedeutende Resultate erzielt worden sind.

Das Orchester setzt sich zusammen aus dem üblichen Streichquintett, zwei Harfen, einer kleinen und zwei großen Flöten, zwei Oboen, einem englischen Horn, zwei Klarinetten, zwei Fagotten und einem Kontrafagott, vier Hörnern, drei Trompeten, vier Posaunen, einem Paar Pauken und Tamtam. Hierzu treten an einigen Stellen des Werkes zwei lange Trompeten, Orgel und in der Versuchungsszene eine Kontrabaßposaune, sowie Becken und große Trommel.

Die Orgel würde schwer entbehrt werden können, da sie nicht bloß zur Verstärkung herangezogen worden ist, sondern auch hier und da durch ihre eigene Klangfarbe wirken soll. Die beiden Harfen könnten zur Not auf eine beschränkt werden, doch würde der Komponist sehr dankbar sein, wenn beide oder vielleicht noch mehrere zur Verwendung stünden. Ungern würde er auch auf das gegenwärtig übrigens sehr viel mehr wieder in Gebrauch gekommene Kontrafagott verzichten. Dieses ist an einigen Stellen mit einem gewöhnlichen Fagott zu vertauschen wie die kleine Flöte mit einer großen und das englische Horn mit einer Oboe. Die vierte Posaune (Quartventilposaune) möge, wenn irgend zugänglich, nicht durch Tuba ersetzt werden, da der Ton der letzteren sich für Kirchenmusik wenig eignet. Dagegen kann neben der in der Versuchungsszene neu zugezogenen Kontrabaßposaune (Quartventilposaune) hier sehr wohl mit einer Baßtuba vertauscht werden. Außerordentliches Gewicht legt der Komponist auf die Beschaffung der zeitweise verwendeten langen Trompeten, die bei einigen Bruchteil-Aufführungen des „Christus“ schon ihre schöne feierliche Wirkung bewährt haben, mit voller Absichtlichkeit von der Versuchungs-Szene, in der sonst alle Orchestermittel herangezogen wurden, ferngehalten sind, und bei deren Gebrauch der Komponist sich selbstverständlich auf die offenen Töne und die am meisten in Anspruch genommenen Stimmungen von „C“ und „D“ beschränkt hat.

Was endlich die Zeitmaßbestimmung anbelangt, so ist auf das Metro- nomisieren verzichtet worden, indem der Komponist dieselbe dem Dirigenten vertrauensvoll anheim gibt, zugleich sich aber die Bitte erlaubt, erwägen zu wollen, daß ein zu rasches Tempo dem Werke leicht den unverdienten Vorwurf weltlichen Stiles zuziehen könnte und eine gewisse Mäßigung in dieser Beziehung, und zwar vielleicht eine

etwas größere, als sie gerade gegenwärtig üblich ist, sich bei Aufführungen des „Christus“ recht wohl empfehlen würde.

Gewissen Anschauungen gegenüber, nach welchen der Kontrapunkt in der Kirchenmusik sehr zu beschränken, womöglich gar aus ihr zu verbannen wäre steht der Komponist auf dem alten Standpunkt, indem ihm genanntes Kunstmittel für den kirchlichen Stil absolut so nötig dünkt, wie das Brot fürs tägliche Leben. Aber lebensvoll muß der Kontrapunkt sich auch erweisen, mit dem ganzen Musikstil des Werkes zusammenstimmen; jeder Anstrich trockener Schulmäßigkeit und Eckigkeit muß aus ihm verbannt sein, er selbst sich nur zu erkennen geben als ein Hilfsmittel, das die Ideen des Komponisten zu klarer Vernehmbarkeit gelangen läßt. Forderungen, nach denen der Kontrapunkt in einer gewissen streng bestimmten Weise auszuführen wäre, ein unveränderliches Aussehen erhalten müsse und die Verehrung einer wohl konservierten alten Mumie in Anspruch zu nehmen habe, Forderungen, die auch in der letzten Vergangenheit noch erhoben worden sind, werden der belebenden Luft der Gegenwart nicht Trotz zu bieten vermögen, wie ja auch der Großmeister des Kontrapunktes, Johann Sebastian Bach, sich sehr wenig um derartige Forderungen gekümmert haben dürfte. Denn als ein Kind seiner Zeit hat er für seine Zeit und mit Zuhilfenahme aller ihrer neu entdeckten Kunstmittel unbedenklich darauf losgeschrieben, seinem eigenen Kunstgeföhle mehr vertrauend, als hergebrachten Meinungen. Wer auf ihn schaut, wird kaum fehlgehen; möge er drum wie in vergangenen auch in folgenden Zeiten unser Leitstern bleiben.“ (Felix Draeseke)

Am 21. Juni 1886 wurde in Coburg die INTERNATIONALE DRAESEKEGESELLSCHAFT gegründet. Die Initiative ging von ausübenden Musikern aus, die zusammen mit Musikwissenschaftlern neben der Musikpraxis der Gesellschaft auch die musikgeschichtliche Forschung als Arbeitsfeld eröffnen. Der vorliegende Band stellt die Fortsetzung dieser Arbeit dar, in deren bisherigem Verlauf schon drei Schriftenbände und drei Notenbände erschienen sind. Draeseke hat nicht nur ein imponierendes Œuvre hinterlassen, sondern die Musikgeschichte vom Aufbruch der Neudeutschen Schule in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts bis hin zur leidenschaftlichen Debatte um die Neue Musik des 20. Jahrhunderts mitgestaltet und als Musikkritiker und -schriftsteller engagiert kommentiert. Ziel der Gesellschaft ist es, durch künstlerische und wissenschaftliche Aktivitäten Person und Werk Felix Draesekes Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und so einen Beitrag zur Erschließung der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zu liefern.

Das Aufführungsmaterial erschien 1900 im Selbstverlag des Komponisten. Die originalen Klavierauszüge, die als Vorlage für diesen Nachdruck dienen, stellte der Herausgeber zur Verfügung. Besonderen Dank schuldet die Gesellschaft der Niederfüllbacher Stiftung Coburg und der Stadt Coburg für deren Unterstützung bei der Durchführung dieser Edition.

Speyer, im Januar 1990

Udo-R. Follert