Werk

Titel: Hermann Grabner

Autor: Baser, Friedrich

Ort: Berlin

Jahr: 1943

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_035|LOG_0107

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

turgebieten hatte er sich eingenistet, und überall müssen wir ihm begegnen mit allen uns zu Gebote stehenden Mitteln! Die wirksamsten Waffen, mit denen wir uns dagegen zur Wehr setzen, sind der gesündere und stärkere Geist und neue lebensechte Kulturformen, die aus den unversiegbaren Quellen unseres ewigen Volkstums neu erstehen werden!

Das Zukunftsbild des deutschen Tanzes können wir heute nur erahnen, nicht aber vorausbestimmen. Alle Andeutungen, die wir in dieser Richtung geben können, entsprechen mehr oder weniger unseren gegenwärtigen Wünschen, die aus dem Erlebnis des überlieferten Tanzes gewachsen sind.

Hermann Grabner

Von Friedrich Baser, Berlin

Unter den mannigfachen, die Eigenheiten unserer durch das ungeheuere Tempo der Zeitereignisse seit dem Weltkrieg bestimmten Zeit spiegelnden Tondichtern nimmt Hermann Grabner eine klar umrissene, eindeutige Stellung ein als Wahrer und Lehrer tüchtigsten handwerklichen Könnens im Geiste seines Meisters Max Reger. Für ihn spricht zugleich sein reiches Schaffen auf allen Gebieten der Musik vom schlichten Marschlied bis zur Oper und Kantate.

In Graz am 12. Mai 1886 geboren, das uns auch Otto Siegl und die Meisterdirigenten Clemens Krauß und Siegmund von Hausegger schenkte, wie auch den jüngeren Carl Böhm (* 1894), wuchs er in das reiche Musikleben der steiermärkischen Hauptstadt hinein, an dem schon sein Großvater als begeisterter Sammler und Förderer heimatlicher Volkslieder wie auch als Begründer des Grazer Männergesangvereins mitgewirkt hatte. Auch die Mutter gab ihrem Sohn als Sudetendeutsche eine früh entwickelte musikalische Ader mit; vom Konservatorium seiner Vaterstadt erhielt er die erste Formung, während er nach dem Willen des Vaters an seiner Heimatuniversität juristische Studien fortführte bis zum 1909 erreichten Dr. jur. Sein musikantischer Sinn trieb ihn zu freiwilliger Betätigung im Theaterorchester als Bratscher. Nach seinem Militärdienstjahr zog es ihn nach Leipzig zu Max Reger, um die kontrapunktischen Anlagen zu dem zu entwickeln, was seinem Schaffen als festes Fundament so bedeutende Dienste leisten sollte. Seine beiden Jahre am Leipziger Konservatorium beschloß er mit einem Streichtrio, das ihm mit einem Doppelkonzert den Arthur-Nikisch-Preis eintrug.

Reger zog ihn hierauf bei seiner Übersiedlung nach Meiningen nach und ließ ihn als Bratscher auch an den glanzvollen Konzertreisen seines Orchesters teilnehmen. Hans Pfitzner holte ihn dann als Theorielehrer an sein Straßburger Konservatorium. Mit vollem Einsatz stürzte sich der junge Steiermärker in das eigenartig und reich blühende Musikleben der Stadt mit dem stolzen Bau Erwin von Steinbachs, der Hans Pfitzner das Gepräge gab. Diese Musikpflege schien von Dauer, und so entschloß sich Grabner, hier seinen Hausstand zu gründen. Der Ausbruch des Weltkrieges rief ihn in die Heimat zurück, wo er sich zum Waffendienst in der österreichischen Armee meldete. Nach vier Jahren an der galizischen und rumänischen Front, die er zur Klärung und Vereinheitlichung der tausendfältig aufgenommenen künstlerischen Anregungen jener schier überladenen Vorkriegszeit verwandte, kehrte er nach dem Elsaß heim, um alsbald mit Hans Pfitzner und hunderttausenden Leidensgefährten durch die Franzosen des Landes verwiesen zu werden. Heidelberg nahm ihn auf, wo Philipp Wolfrum für Regers Kunst so viel tat. An der neugegründeten Musikakademie wirkte Grabner als Theorielehrer neben dem Pianisten Otto Voß und rettete sich aus ärgster Inflationsnot durch Bratscherdienste im Städtischen Orchester. Gleichzeitig lehrte er an der Mannheimer Musikhochschule.

Damals entstanden seine Orchestervariationen über ein Thema von Johann Sebastian Bach, das Weihnachtsoratorium nach den Worten seiner Verwandten Margarete Weinhandl, das (nach seiner Elberfelder Uraufführung unter Musikdirektor Hermann v. Schmeidel) auch im Heidelberger Bachverein 1923 unter Leitung von Universitätsmusikdirektor Dr. H. Poppen mit großem Erfolg aufgeführt wurde. Derselbe brachte Grabners Bach-Variationen in Heidelberg wie in Karlsruhe zu durchschlagendem Erfolg. Diese angeregten, aber auch notreichen Jahre der Inflation konnten den urwüchsigen Humor des jungen Steiermärkers keineswegs beugen, was seine Blasorchester-Suite „Perkeo" beweist, die übermütig, ja grotesk den Verkehrsvereinsrummel um den bekannten Heidelberger Hofzwerg in jenen Inflationsjahren und die eben importierten Jazzgreuel geißelt. Besonders eindrucksvoll ist die instrumental meisterlich entworfene Schilderung feuerwerksprühender Heidelberger Schloßbeleuchtung. Nach der Mannheimer Uraufführung folgte 1923 Elberfeld unter dem um Grabner verdienten GMD. Hermann von Schmeidel, bevor sie im Musikkollegium Winterthur, dann 1926 in Heidelberg erklang — zum verständnisinnigen Schmunzeln vieler Heidelberger, freilich nicht der hier Angeprangerten!

Sein kammermusikalisches Schaffen wuchs seit seinem op. 1, dem Konzert im alten Stil für drei Violinen, mächtig an; gleichzeitig entstand seine vielbenutzte „Allgemeine Musik-

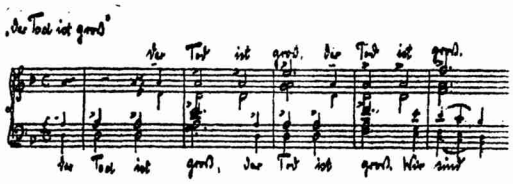
lehre", der er wohl zu danken hatte, daß er nach dem Tode des Kompositionslehrers Stephan Krehl ans Konservatorium nach Leipzig berufen wurde (1924), dessen Schüler er einst gewesen war. Hierhin brachte er seine begabtesten Heidelberger Schüler mit, u. a. auch Gerhart Frommel (Frankf./M.), denen sich bald weitere aus allen Gauen und Ländern gesellten, wie der kürzlich verstorbene Hugo Distler, Wolfgang Fortner, der Chor- und Orchesterkomponist Karl Thieme, der Däne Knudage Rijsager, der Ungar Rosza, der Isländer Lindquist, der Norweger Monrad-Johansen und der Serbe Arbatsky. 1930 übernahm Grabner noch ein Erbe Regers: er leitete den Studentenchor der Pauliner als Universitätsmusikdirektor und wurde zum Professor ernannt.

Nun konnte er — frei von aller wirtschaftlichen Not — seinem Schaffen, Lehren und praktischen Musizieren leben. Seine reiche pädagogische Erfahrung verdichtete sich in weiteren vorzüglichen Büchern über den linearen Satz, die Anleitung zur Fugenkomposition, das Lehrbuch der musikalischen Analyse und seine „Harmonielehre".

Unermüdlich türmte er Werk auf Werk: Präludium und Fuge für Streichquartett, Klavierzyklus „Das rote Wichtlein", die Kleine Abendmusik für Kammerorchester, die „Alpenländische Suite", in die heimatliche Volkstänze einer Bauernhochzeit übermütig hineinfahren, und sein ungemein reiches vokales Schaffen nach erwählten Texten von Wilhelm Raabe, Riccarda Huch, Walter Flex, Börries von Münchhausen, Hoffmann von Fallersleben u. a. bis zu seinen Liedern des neuen Reiches „Fackelträger" nach Heinrich Anacker, den „Deutschen Haussprüchen" op. 41 u. a.

Sein Humor fand nach der Perkeo - Suite köstliche Fortsetzung im Bläsersextett seiner „Wilhelm-Busch-Suite". Ein weiteres kammermusikalisches Werk von handwerklicher Sauberkeit folgte für Streichquartett: die Variationen über einen „Teutschen Tantz" von Melchior Franck und die prächtige Hausmusik „Kleine Serenade". Vom altertümlichen Fauxbourdon bis zur kunstvollen Achtstimmigkeit steigert sich sein gemischter A-cappella-Chor „Gott, aller Dinge Urspring", dem Hymnus des rheinischen Minnesängers Reinmar von Zweter in der neudeutschen Fassung Will Vespers. Seine innige Volksverbundenheit kam auch seinen zahlreichen Bearbeitungen (a cappella) heimatlicher und Vorarlberger (Bregenzer) Volkslieder zugute, denen sich aber auch vierstimmig altdeutsche Meister wie Heinrich Isaaks „Innsbruck, ich muß dich lassen", J. A. P. Schulz, Melchior Vulpius und andere gesellten. Unser neuzeitliches Arbeitslied mit seiner einfachen Rhythmik der Worte von Friedrich Griese bekam im „Gesang des Säemanns": „Immer nur denke ich dein", eine kunstvoll polyphone Grundlage, wie auch seine „Deutschen Haussprüche" die Entwicklung des Chorkomponisten bis zu seiner Chorfeier „Segen der Erde" (wiederum nach Worten Margarete Weinhandls) erkennen lassen.

Seine Satztechnik ist von der Orgel her diktiert, wie dies auch bei seinem Meister und Freund Max Reger festzustellen ist. Hier erkennen wir aber auch den umwälzenden Einfluß der Orgelbewegung, die ihn nachhaltig beeinflußte, zumal seit seiner Lehrtätigkeit für „Orgelbau" an der Hochschule in Leipzig. Hinzu kam sein angeregter Meinungsaustausch mit führenden Organisten wie Straube, Ramin, Högner u. a. sowie sein Studium alter Orgeln von Silbermann und besonders Arp Schnitger. Hierdurch wurde auch sein Streben nach linearer Klarheit auf der Basis diatonischer Thematik immer wieder neu angeregt, wie es sehr klar in folgenden drei Takten aus op. 45 ersichtlich wird:



Der deutschen Gediegenheit des Handwerklichen und seinem hohen Berufsethos entspricht die organische Ganzheit, seelische Durchleuchtung und Symbolkraft seiner Werke. Selbst die Fuge, in seinem pädagogischen Alltag ein unerläßliches Ertüchtigungsmittel für seine Schüler, gewinnt über ihre freie Verwendung in absoluter Musik hinaus symbolische Bedeutung, z. B. im A-cappella-Chor „Der Tod ist groß" bei Rilkes Worten: „. . . wenn wir uns mitten im Leben meinen (fugiert!), wagt er zu weinen (imitierende Quartsextakkordbündel) mitten in uns" (diese letzten drei Worte und ihr einkreisender Sinn finden Ausdruck in der ringschließenden Gegenbewegung der Außenstimmen).

Grabners Oper „Die Richterin" vertont mit gleicher Gediegenheit aller musikalischen Mittel und Formen in folgerichtig geschlossenen „Nummern", aber dramatischer durchgeformt als die alte „Nummernoper", das Wesentliche der gleichnamigen Meisternovelle Conrad Ferdinand Meyers, wie sie Franz Adam Beyerlein in drei dramaturgisch geschickt gebaute Aufzüge zusammenzog. Sie werden durch zwei Ouvertüren sinnvoll miteinander verbunden, aber nur durch eine streng lineare, das unbestechliche Richteramt der Titelheldin Stemma deutende Introduktion eröffnet. Rezitative leiten zu Ariosos, einer Ballade oder der Passacaglia, die Grabner als geschlossenen Ausdruck zum Seelenkampf der Stemma durchführt: „In vielen Jahren, mühevoll, Stein um Stein, baut' ich den Dom der Wahrheit und Gerechtigkeit . . .", wobei der basso ostinato ihren ruhlosen Gewissenskonflikt symbolisiert.