

Graener, Paul Hermann Franz

* 11. Januar 1872 Berlin, † 13. November 1944 Salzburg

Komponist, Dirigent, Musikpädagoge

Verfasser: Fred Büttner, 2005

Übersicht:

1. Biographie
2. Werke
 - 2.1. Werke mit Opuszahl
 - 2.2. Werke ohne Opuszahl
3. Würdigung
4. Quellenlage
5. Literatur

1. Biographie

Der Komponist und Dirigent Paul Graener stammte aus bescheidenen Verhältnissen. Nach dem Tod seiner Eltern, des Berliner Gürtlers Hermann Gräner (so lautet die ursprüngliche Schreibung des Namens, die Graener erst während seines Londoner Aufenthalts änderte) und seiner Frau Klara, geb. Kücker, wuchs er bei Verwandten auf. Die bald erkennbare Neigung zur Musik, die sich in autodidaktischen Versuchen im Klavier- und Violinspiel niederschlug, führte Graener mit neun Jahren dem Berliner Domchor zu, bevor er mit 16 Jahren, noch während der Schulzeit am Askanischen Gymnasium (1884-1890), als Musikstudent an das Veit'sche Konservatorium ging, wo er u.a. Kompositionsunterricht bei Albert Becker erhielt, der ihm bereits als Leiter des Berliner Domchors bekannt war.

Ohne Schulausbildung und Musikstudium regulär abzuschließen, wandte sich Graener im Jahre 1890 der Laufbahn des Dirigenten zu, musste aber nach einer kurzzeitigen Anstellung als Kapellmeister am Stadttheater Bremerhaven, wo er erstmals auch als Bühnenkomponist hervortrat, immer wieder als Pianist in Varietés sein Leben fristen. Ein Kaffeehausbesitzer in Zürich ermöglichte ihm 1895 eine Reise nach Wien, wo er eine Damenkapelle engagieren sollte. Diese Gelegenheit nützte der junge Musiker, um bei Johannes Brahms vorzusprechen, der ihn, nachdem er einige Kompositionen durchgesehen hatte, für „begabt, aber faul“ erklärte und mit dem dringenden Rat entließ, sich „auf die Hosen zu setzen und tüchtig zu lernen“ (Der Zwinger 2/9, 1918, 365).

Im Jahr darauf ging Graener nach London und nahm 1898 eine Stelle als Kapellmeister am Haymarket Theatre an. Zum Zeitpunkt seiner Übersiedlung war er bereits mit Maria Elisabeth Hauschild (* 11. Juni 1872 auf der Insel Fehmarn), genannt Mimi, verheiratet, die ihren Mann um zehn Jahre überleben sollte. Von drei während des Londoner Aufenthalts geborenen Kindern starb der älteste Sohn Heinz achtjährig an Hirnhautentzündung; ihm widmete der Komponist ein Streichquartett *In Memoriam*, das seiner 1910 erschienenen *Sinfonietta*, op. 27, zugrunde liegt. Auch der zweite Sohn Franz (* 4. Juni 1898 in London) und Tochter Klara (* 4. Oktober 1903 in London), genannt Claire, wurden schon früh aus dem Leben gerissen. Franz erlag im Feldlazarett 119 den Verwundungen, die er sich als Frontsoldat bei einem Patrouillengang zugezogen hatte († 18. Februar 1918). Klara ließ bei ihrem Tod zu Beginn der 30er Jahre zwei Töchter zurück, die von Paul Graener und seiner Frau adoptiert wurden.

Ein wachsendes Zugehörigkeitsgefühl zur großen deutschen Musik des 18.-19. Jahrhunderts brachte Graener nach und nach in Konflikt mit dem auf leichte, gefällige Unterhaltung ausgerichteten Spielbetrieb des Haymarket Theatre. Sein Versuch, das musikalische Niveau durch eine

entsprechende Auswahl der Stücke zu heben, stieß bei Horace Watson, dem Direktor des Hauses, auf kein Verständnis. Als der Kapellmeister während einer Abendvorstellung gegen einen Zuschauer, der das Orchester von seiner Loge aus mit Papierkügelchen bewarf, handgreiflich zu werden drohte, kam es zum offenen Bruch: Graener wurde mit sofortiger Wirkung entlassen, auch wenn seine Klage auf Schadenersatz vor Gericht erfolgreich war.

Zweifellos trugen die Londoner Erfahrungen zur Herausbildung von Graeners künstlerischer Weltanschauung bei, die ihn dem Deutschnationalen gegenüber empfänglich machte und seine aktive Rolle im Musikleben des Dritten Reichs vorbereitete. So ist es kein Zufall, dass er sich damals mit dem Roman *Der Hungerpastor* von Wilhelm Raabe beschäftigte und im selben Jahr 1906, als er seine Stelle am Haymarket Theatre aufgeben musste, die als *Hungerpastor-Trio* bekannt gewordene *Kammermusikdichtung Nr. 2*, op. 20, veröffentlichte. Aber auch sein späteres Interesse für das Libretto *Friedemann Bach* von Rudolf Lothar, nach dem gleichnamigen Roman von Albert Emil Brachvogel, dessen Vertonung ihm 1931 einen besonderen Erfolg als Opernkomponist einbrachte, ist hier bereits angelegt.

Durch Vermittlung der Gattin des englischen Dirigenten Henry J. Wood, die sich im Frühjahr 1908 unter den Zuhörern eines Londoner Graener-Konzerts befand, wurde dem Komponisten ein sechs Monate dauernder Aufenthalt in Wien ermöglicht. Die dort geschlossenen Kontakte bewogen Graener, seine Zelte in England abzurechnen und in den deutschsprachigen Raum zurückzukehren. Noch im selben Jahr erhielt er eine Anstellung als Kompositionslehrer am Neuen Wiener Konservatorium, bewarb sich 1911 jedoch mit Erfolg um den Posten des Direktors am Salzburger Mozarteum, den er im September dieses Jahres antrat. Im Februar 1914 verließ er das Mozarteum auf eigenen Wunsch und wählte als Hauptwohnsitz seine Heimatstadt Berlin.

In den Jahren des Ersten Weltkriegs, die für ihn trotz seines zunehmenden Ansehens als Lied- und Opernkomponist (*Don Juans letztes Abenteuer*, UA Leipzig 1914) finanziell schwierig waren, knüpfte Graener aber auch engere Kontakte nach München, die er für den Rest seines Lebens aufrechterhalten sollte. Ab März 1916 ist er, mit wechselnden Adressen, während der verbleibenden Kriegsjahre fast ohne Unterbrechung in München gemeldet, daneben hielt er sich in der Folgezeit immer wieder gerne an oberbayerischen Seen auf, seit Sommer 1921 besonders in Steinebach am Wörthsee, wo er ein idyllisches Landhaus erwarb. Selbst in seinem letzten Lebensjahr, als er sich durch die Zerstörung der Berliner Wohnung bei einem Bombenangriff zu einer langen, an seinen Kräften zehrenden Odyssee gezwungen sah, die ihn an frühere Wirkungsstätten und nach Metz führte, wohnte er noch einmal für mehrere Monate im Münchner Hotel *Vier Jahreszeiten*, mit dessen Besitzer er persönlich bekannt war.

Das Münchner Hoftheater, das schon Graeners erste, auf einem Dramentext von Otto Anthes aus dem Jahr 1909 basierende Oper *Don Juans letztes Abenteuer*, op. 42, im Repertoire hatte, erlebte am 5. Juni 1918, unter Anwesenheit des Komponisten, auch die Uraufführung von Graeners zweiter Oper *Theophano*, op. 48, deren Libretto wieder von Anthes stammte. Die Zuschauer reagierten begeistert, während Paul Ehlers, der Rezensent der Münchner Neuesten Nachrichten, die Meinung vertrat, *Theophano* sei nur ein effektvolles Schaustück im Sinne Meyerbeers, das sich im Äußerlichen erschöpfe, ohne zur Wärme eines „Seelendramas“ vorzudringen (MNN 71/282, 1918, 2 und 71/426, 1918, 2). Ähnlich distanzierte sich Georg Irrgang von der euphorischen Aufnahme des Stücks durch das Publikum, als er die Dresdner Erstaufführung vom 30. November 1918 für die Neue Zeitschrift für Musik besprach (NZfM 85/50f, 1918, 323).

Überhaupt war Dresden damals, neben München, die für Graener wichtigste Musikstadt Deutschlands – so wichtig, dass er sich in der ersten Jahreshälfte 1918 als „jetzt in Dresden lebenden Tonkünstler“ (NZfM 85/5f, 1918, 34) bezeichnen ließ, ehe er ab August als „ständigen Wohnsitz“ die bayerische Landeshauptstadt angab (MNN 71/433, 1918, 2). Am 28. April 1920 wurde Graeners dritte Oper, *Schirin und Gertraude*, op. 51 (auf ein Libretto von Ernst Hardt nach seiner gleichnamigen, noch vor Kriegsbeginn in Berlin gegebenen Komödie), an der Dresdner Staatsoper uraufgeführt, am 17. Januar 1927 die vierte Oper, *Hanneles Himmelfahrt*, deren Text von Georg Gräner, einem Vetter des Komponisten (* 20. November 1876 in Berlin), nach dem berühmten Schauspiel von Gerhart

Hauptmann eingerichtet worden war. (Georg Gräner veröffentlichte 1922 auch eine erste Einführung in Leben und Werk Paul Graeners.)

Im Jahre 1920 folgte Graener einem Ruf auf die prestigeträchtige, zuvor durch Max Reger bekleidete Professur für Komposition am Leipziger Konservatorium, nachdem der Komponist Friedrich Klose die Stelle abgelehnt und auch seine bisherige Lehrtätigkeit an der Akademie der Tonkunst in München aufgegeben hatte, um sich ganz seinem kompositorischen Schaffen zu widmen. Leipzig wurde nun, bis Anfang 1926, als er wieder nach München zurückkehrte, Graeners eigentliche Wahlheimat. Zu Beginn des Jahres 1925 verlieh ihm die philosophische Fakultät der Leipziger Universität den Ehrendoktor, wofür er sich mit einer der Universität gewidmeten Ouvertüre *Juventus academica*, op. 72, bedankte, die im darauf folgenden Jahr vom Gewandhausorchester unter Fritz Busch uraufgeführt wurde.

Mit der Berufung als Direktor an das Stern'sche Konservatorium beginnt 1930 abermals ein neuer Abschnitt in Graeners Leben, in dem er seine künstlerischen Aktivitäten auf Berlin, seine Geburtsstadt, konzentrierte. Bei Ende des Ersten Weltkriegs war er dort, wie Adolf Göttmann im Mai 1919, anlässlich der Berliner Uraufführung von Graeners Kantate *Wiebke Pogwisch*, op. 24, durch den Philharmonischen Chor unter Siegfried Ochs, in den Münchner Neuesten Nachrichten konstatierte, „obwohl ein Berliner Kind, fast unbekannt“ (MNN 72/171, 1919, 1). Aber schon wenig später, im Jahr 1920, verlieh ihm der preußische Kultusminister den Titel Professor, und 1922 wurde er in die Preußische Akademie der Künste aufgenommen, die ihn nunmehr, im April 1934, mit Meisterkursen für Komposition betraute.

Zu dieser bereits im Mai 1933 getroffenen Entscheidung trug wohl auch Graeners Störung eines durch den Kompositionslehrer Professor Walter Gmeindl veranstalteten Schülerkonzerts der Berliner Hochschule für Musik bei, für die ihn der Völkische Beobachter in seiner Ausgabe vom 10. Februar 1933 lobte (Völkischer Beobachter 46/41, 1933, Beilage: Berliner Beobachter, 2). Demzufolge erhob sich Graener nach dem ersten Stück und rief dem Publikum zu: „Meine Damen und Herren! Dieses klägliche Gestammel wagt man Ihnen als deutsche Kunst an einer deutschen Hochschule für Musik zu bieten. Ich protestiere dagegen als deutscher Künstler!“ Der Vorfall dürfte aber nicht nur die Übertragung von Meisterkursen an Graener durch die Preußische Akademie der Künste begünstigt haben, sondern gehört auch in das Vorfeld der Entlassung von Georg Schünemann aus dem Amt des Hochschuldirektors von Seiten der neuen Machthaber.

Die Jahre ab 1930 werden im Leben Graeners allgemein durch Aufstieg und Herrschaft des Nationalsozialismus bestimmt, dessen glänzend inszenierte Kulturpropaganda, die auch der großen deutschen Musik des 18.-19. Jahrhunderts neue Geltung verlieh, er mit Begeisterung mittrug, ohne sich der ihr zugrunde liegenden Hybris bewusst zu sein. Schon 1932 engagierte er sich in der Berliner Sektion des Kampfbundes für Deutsche Kultur (der ehemaligen Nationalsozialistischen Gesellschaft für Deutsche Kultur); aus dieser Zeit stammen seine engen Beziehungen zum späteren Staatskommissar Hans Hinkel, der damals in führender Position im Kampfbund tätig war. Nach der Machtergreifung im Jahr 1933 übernahm er eine Reihe von offiziellen Funktionen und Ehrenämtern im nationalsozialistischen Kultursystem, bis er 1935 Richard Strauss als Leiter des Berufsstandes der Deutschen Komponisten ablöste und gleichzeitig zum Vizepräsidenten der Reichsmusikkammer ernannt wurde.

In seinem Schaffen verkörpert Graener den neuen Zeitgeist vor allem durch die Gleichsetzung von deutscher und preußischer Kulturtradition, so z.B. in der erfolgreichen Orchestersuite *Die Flöte von Sanssouci*, op. 88 (erschienen 1930), und in den Variationen über das populäre Lied *Prinz Eugen, der edle Ritter*, op. 108 (erschienen 1939). Besonders deutlich werden Graeners Überzeugungen jedoch in seiner Wahl des Librettos *Friedemann Bach* von Rudolf Lothar, das bereits 1919 von Leonid Kreutzer vertont worden war, und des Schauspiels *Prinz Friedrich von Homburg* von Kleist, das er selbst zum Libretto umformte. Während ihm *Friedemann Bach*, op. 90, im Jahre 1931 seinen bedeutendsten Triumph als Opernkomponist einbrachte, erwies sich *Der Prinz von Homburg*, op. 100 (UA Berlin 1935), als Misserfolg. Auch mit der Oper *Schwanhild* auf einen Text von Otto Anthes (UA Köln 1941), die romantische Vorbilder des 19. Jahrhunderts beschwört, gelang es Graener nicht, an seinen Erfolg des *Friedemann Bach* anzuknüpfen. Ein letztes Opernprojekt, *Odysseus' Heimkehr*

(Libretto: Otto Anthes), das er – augenscheinlich auf ein für Deutschland günstiges Ende des Zweiten Weltkriegs hoffend – 1941 in Angriff nahm, blieb unvollendet.

Hoch geehrt und mit vielen Auszeichnungen bedacht, zog sich „Papa Graener“, wie er jetzt häufig genannt wurde (ZfM 104/2, 1937, 206f), in seinen letzten Lebensjahren mehr und mehr aus dem öffentlichen Kulturleben zurück. So gab er 1941 auch sein Amt als Vizepräsident der Reichsmusikkammer auf; Nachfolger wurde Werner Ekg. Ausschlaggebend für diesen Rückzug des Komponisten war vermutlich seine nachlassende Gesundheit, eine chronische Bronchitis mit Emphysem, wegen der er sich jahrelang von einem Münchner Arzt behandeln ließ. Daneben trat Graener wohl auch in innere Distanz zum nationalsozialistischen Regime, als dessen Rassepolitik immer grausamere Züge annahm, und bemühte sich darum, wenigstens im Einzelfall zu helfen. Wie es scheint, gelang es ihm auf diese Weise u.a., dass der in München ansässige „nichtarische“ Komponist Otto Mannasse im Sommer 1939 seine Wohnung, die man dem 80-Jährigen zuvor gekündigt hatte, behielt (Brief Graeners an Hinkel vom 27. Juli 1939 und Telegramm Hinkels an den Münchner Oberbürgermeister Fielner vom 28. Juli 1939, beide in: Berlin, Bundesarchiv, R/56/I, 135).

Der Verlust seiner eigenen Wohnung durch die Bombenangriffe auf Berlin brachte Graener, etwa ein Jahr vor seinem Tod, in eine trostlose Situation. Nachdem er für sechs Monate noch einmal in München untergekommen war, ging er nach Salzburg und von dort aus nach Metz. Anfang September 1944, bei der Flucht zurück nach Salzburg, kam Graener um seine letzten Habseligkeiten. Für kurze Zeit nahm ihn sein alter Freund, der Cellist Paul Grümmer (von ihm stammt auch das 1937 erschienene Werkverzeichnis), in Wien und auf dem Semmering bei sich auf, dann verschlimmerte sich sein labiler Gesundheitszustand so sehr, dass er in das Landeskrankenhaus Salzburg eingeliefert werden musste. Dort verstarb Paul Graener am 13. November 1944. Der Nachruf von Anton Würz in den Münchner Neuesten Nachrichten hob noch einmal „Graeners vielseitige und reiche künstlerische Natur“ hervor und würdigte „den bekanntesten unter den zeitgenössischen deutschen Komponisten“ als „einen Künstler, der sich mit eigener Art neben der führenden Erscheinung eines Richard Strauß zu behaupten wußte“ (MNN 97/314, 1944, 3).

2. Werke

Die Werkliste enthält alle Kompositionen, die zu Lebzeiten Graeners gedruckt wurden und für die das Veröffentlichungsjahr der Erstausgabe zweifelsfrei zu ermitteln war. Kriterium der Anordnung ist unter 2.1. die Opuszahl, unter 2.2. das Veröffentlichungsjahr der Erstausgabe und, sofern in einem Jahr mehrere Kompositionen ohne Opuszahl erschienen, die Reihenfolge der Titel nach dem deutschen Alphabet. Einen besonderen Fall bildet das Singspiel *Irene. Ein Spiel auf Capri*, dessen Libretto von Alfred Güntzel (* 5. Mai 1911 in Dresden) auf der verschollenen Komödie *Reisebegleiterin gesucht* beruhen dürfte, mit der im Sommer 1939 die Schauspielerin Maria Paudler auf Tournee ging. Von ihm hat sich lediglich ein Exemplar des Klavierauszugs erhalten, den Güntzel ohne Jahresangabe in seinem Pullacher Selbstverlag herausbrachte (D-Mbs Mus.coll. 6.111), und es bleibt fraglich, ob das Stück jemals aufgeführt wurde, zumal Güntzel seit 1940 als Soldat im Felde stand. Wenn *Irene. Ein Spiel auf Capri* trotz der Tatsache, dass sich der Klavierauszug nicht genau datieren lässt, unter 2.2. in der Werkliste erscheint, so liegt der Grund dafür im offenkundigen Zusammenhang des Stücks mit München, auf den nicht nur die Herkunft des erhaltenen Klavierauszug-Exemplars aus dem Notenarchiv des Münchner Staatstheaters am Gärtnerplatz, sondern auch die Adresse von Güntzels Selbstverlag in Pullach bei München deutet. (Im Pullacher Selbstverlag veröffentlichte Güntzel außerdem das Libretto zur heiteren Volksoper *Der Spielmann* für den ebenfalls in München ansässigen, im Februar 1944 verstorbenen Komponisten Siegfried Kallenberg.)

Es sei noch darauf hingewiesen, dass Graener bereits in jungen Jahren, bevor er nach London ging, eine größere Anzahl von Werken, hauptsächlich Lieder und Klavierstücke des leichten Genres, komponierte und z.T. mit Opuszahlen versah; einige dieser Werke wurden auch gedruckt. Obwohl sich die dort auftretenden Opuszahlen (sie erreichen bei den gedruckten Werken immerhin die Zahl 76) mit den Opuszahlen der folgenden Werkliste überschneiden, handelt es sich um verschiedene Werke, da Graener in London eine neue – und dann erst endgültige – Zählung begann.

2.1. Werke mit Opuszahl

	Werktitel	Besetzung	Ausgabe
op. 1	<i>The Faithful Sentry</i> <Singspiel in einem Akt> [S. Gordon, nach Th. Körner]	Gesangstimmen, Orchester	1899
op. 4	Vier Lieder (<i>Albumblatt</i> [K. A. Venth]; <i>Schließ' auf dein Auge</i> [J. Meyer]; <i>Roman</i> [H. Leuthold]; <i>Frohe Botschaft</i> [L. Cassan])	Gesangstimme, Klavier	1906
op. 6	Zwei Lieder (<i>Hans Anderson</i> [R. Burns]; <i>Regenlied</i> [anonym])	Gesangstimme, Klavier	1906
op. 9	<i>Minuetto – Gavotte & Pastorale</i>	Klavier oder Orchester	1905
op. 10	<i>Au Printemps – Chant du Soir – En route & Alla marcia</i>	Klavier oder Streicher	1905
op. 11	Drei Lieder (<i>Ich will meine Seele tauchen</i> [H. Heine]; <i>Wunder</i> [S. Elsa]; <i>Uralte Mär</i> [S. Elsa])	Gesangstimme, Klavier	1906
op. 12	Vier Lieder (<i>Vale carissima</i> [K. Stieler]; <i>Dämmerstunde</i> [K. Stieler]; <i>Wintergang</i> [P. Remer]; <i>Fromm</i> [G. Falke])	Gesangstimme, Klavier	1909
op. 20	<i>Kammermusikdichtung Nr. 2 (Hungerpastor-Trio)</i>	Violine, Cello, Klavier	1906
op. 21	Drei Lieder (<i>Liebe</i> [A. Ritter]; <i>Der Heidebusch voll Knospen stand</i> [anonym]; <i>Abend</i> [anonym])	Gesangstimme, Klavier	1909
op. 22	<i>Aus dem Reiche des Pan (Pan träumt im Mondlicht, Pan singt von der Sehnsucht, Pan tanzt, Pan singt das Welt-Wiegenlied)</i>	Orchester (ursprünglich Klavier)	1920
op. 24	<i>Wiebke Pogwisch (Schlacht in der Hamme 1404)</i> [D. v. Liliencron]	Gesangstimmen, Orchester	1915
op. 27	<i>Sinfonietta</i>	Streicher, Harfe	1910
op. 29	Fünf Lieder (<i>Das Ringlein brach entzwei</i> [A. Ritter]; <i>Die schwarze Laute</i> [O. J. Bierbaum]; <i>Madrigal</i> [E. Grisebach]; <i>Die alte Stadt</i> [K. Bulcke]; <i>Vom jüngsten Tage</i> [anonym])	Gesangstimme, Klavier	1911
op. 30	Drei Lieder (<i>Im Zaune klagt die Nachtigall</i> [O. E. Hartleben]; <i>Wann ich schon schwarz bin</i> [anonym]; <i>Schelmenlied</i> [A. Ritter])	Gesangstimme, Klavier	1909
op. 33	<i>Quartett über ein schwedisches Volkslied (Spinn, spinn, lieb Töchterlein)</i>	Streichquartett	1910
op. 38	<i>Das Narrengericht</i> <Singkomödie in zwei Akten> [O. Anthes]	Gesangstimmen, Orchester	1912
op. 39	<i>Symphonie Schmied Schmerz</i>	Orchester	1912
op. 40	Vier Lieder (<i>Nacht in der Heimat</i> [H. Friedrich]; <i>Selig mit blutendem Herzen</i> [R. Dehmel]; <i>Das fremde Lied</i> [A. Ritter]; <i>Lied aus Bethlehem</i> [O. J. Bierbaum])	Gesangstimme, Klavier	1916
op. 41	<i>Romantische Phantasie</i>	Orchester	1923
op. 42	<i>Don Juans letztes Abenteuer</i> <Oper in drei Akten> [O. Anthes]	Gesangstimmen, Orchester	1914
op. 43	<i>Palmström singt. Sieben Galgenlieder von Christian Morgenstern (Igel und Aegel; Das Knie; Gebet; Die weggeworfene Flinte; Der Gingganz; Himmel und Erde; Die zwei Wurzeln)</i>	Gesangstimme, Klavier	1917
op. 43b	<i>Neue Galgenlieder von Christian Morgenstern (Gespenst; Der Seufzer; Das Huhn; Der Mond; Der Zwölf-Elf; Philanthropisch; Palmström)</i>	Gesangstimme, Klavier	1922
op. 44	<i>Musik am Abend</i>	Orchester	1915

op. 45	Drei Lieder (<i>Ein Traum</i> [J. Leusser]; <i>Zweier Seelen Lied</i> [R. Dehmel]; <i>Abendgang</i> [J. Schlaf])	Gesangstimme, Klavier	1915
op. 46	Vier Lieder (<i>Um Mitternacht</i> [E. A. Herrmann]; <i>Elisabeth</i> [H. Hesse]; <i>An die Baronin Colombine</i> [R. Schaukal]; <i>Sternennacht</i> [K. E. Kurdtt])	Gesangstimme, Klavier	1915
op. 47	Drei Lieder zu altdeutschen Gedichten (<i>Altdeutscher Liebesreim</i> [anonym]; <i>Das Abendlied</i> [anonym]; <i>Im Himmelreich ein Haus steht</i> [anonym])	Gesangstimme, Klavier	1918
op. 48	<i>Theophano</i> <Oper in drei Akten> [O. Anthes]	Gesangstimmen, Orchester	1918
op. 49	<i>Fünf Lieder zu Gedichten von Börries von Münchhausen</i> (<i>Der Page sprach</i> ; <i>Die Waise</i> ; <i>Der alte Herr</i> ; <i>Frage des Toten</i> ; <i>Straßenlied</i>)	Gesangstimme, Klavier	1918
op. 50	Vier Lieder (<i>O Nacht, du tiefer Bronnen</i> [Ch. Morgenstern]; <i>Stör' nicht den Schlaf der liebsten Frau</i> [Ch. Morgenstern]; <i>Der Mond ist wie eine feurige Ros'</i> [M. Dauthendey]; <i>Am süßen lila Kleefeld</i> [M. Dauthendey])	Gesangstimme, Klavier	1919
op. 51	<i>Schirin und Gertraude</i> <Oper in vier Akten> [E. Hardt]	Gesangstimmen, Orchester	1920
op. 52	Vier Lieder (<i>An den Mond</i> [R. Dehmel]; <i>Durch Einsamkeiten, durch Waldgeheg</i> [A. Wildgans]; <i>Wir gehen am Meer, im tiefen Sand</i> [M. Dauthendey]; <i>Der Himmel öffnet die blaue Tür</i> [M. Dauthendey])	Gesangstimme, Klavier	1920
op. 53	Rhapsodie (<i>Sehnsucht an das Meer</i>) [H. Bethge]	Gesangstimme (Alt), Streichquartett, Klavier	1920
op. 54	Quartett <tonartlich frei; Beginn: h-Moll; Schluss: A-Dur>	Streichquartett	1920
op. 55	<i>Variationen über ein russisches Volkslied (Ej uchnem – Dubinuschka)</i>	Orchester	1922
op. 56	Sonate <tonartlich frei; unter Vorbehalt: c-Moll>	Violine, Klavier	1921
op. 57	Sechs Lieder (<i>Abendläuten</i> [Ch. Morgenstern]; <i>Sommernacht</i> [L. v. Strauß u. Torney]; <i>Meer</i> [G. Eberlein]; <i>Knabe Frühling</i> [L. v. Strauß u. Torney]; <i>Weißer Flieder</i> [B. v. Münchhausen]; <i>Wiegenlied</i> [V. Blüthgen])	Gesangstimme, Klavier	1921
op. 58	<i>Wilhelm-Raabe-Musik</i> . Drei Stücke	Klavier	1922
op. 59	Romanze – <i>Einsame Feldwacht</i>	Klavier	1922
op. 60	<i>Waldmusik</i>	Orchester	1923
op. 61	Trio („Trio atonal“ [Hofmeister, Handbuch der musikalischen Literatur, Bd. 16]) <tonartlich frei; unter Vorbehalt: a-Moll>	Violine, Cello, Klavier	1923
op. 63	Suite <A-Dur>	Flöte, Klavier	1924
op. 65	Quartett <a-Moll>	Streichquartett	1924
op. 66	Suite <c-Moll>	Cello, Klavier	1924
op. 67	Divertimento <D-Dur>	Orchester	1924
op. 70	<i>Sieben Lieder nach Gedichten von O. J. Bierbaum</i> (<i>Das Wunder am Baume</i> ; <i>Die Mauer entlang</i> ; <i>Dunkle, schöne Nacht</i> ; <i>Mädchenlied</i> ; <i>Weißt du noch</i> ; <i>Letzter Wunsch</i> ; <i>Sommer</i>)	Gesangstimme, Klavier	1925
op. 71	<i>Löns-Lieder</i> . 10 Lieder nach Gedichten von Hermann Löns (<i>Verloren</i> ; <i>Das bittersüße Lied</i> ; <i>Der junge König</i> ; <i>Erwartung</i> ; <i>Die Rose</i> ; <i>Männertreu</i> ; <i>Der Kuckuck</i> ; <i>Königin</i> ; <i>Verspruch</i> ; <i>Winter</i>)	Gesangstimme, Klavier	1925
op. 72	Konzert <a-Moll>	Klavier, Orchester	1925
op. 73	Ouvertüre <i>Juventus academica</i>	Orchester	1926
op. 74	<i>Gotische Suite</i>	Orchester	1927

op. 77	Drei Intermezzi	Klavier	1927
op. 78	Konzert <a-Moll; mit tonartlich freien Partien>	Cello, Orchester	1927
op. 79	<i>Nacht- und Spukgesänge. Galgenlieder nach Gedichten von Christian Morgenstern (Der Nachtschelm und das Siebenschwein; Das Hemmed; Der Rock, am Tage angehabt; Die Kugeln; Korf erfindet eine Art von Witzen; Das Mondschaft steht auf weiter Flur, Die Priesterin; Träume; Geiß und Schleiche; Die Finger)</i>	Gesangstimme, Klavier	1927
op. 80	Quartett <tonartlich frei; Beginn: f-Moll; Schluss: d-Moll>	Streichquartett	1928
op. 82	Comedietta	Orchester	1928
op. 83	<i>Wilhelm-Raabe-Lieder (Wunsch und Vorsatz; Ein Briefelein für meinen Schatz; Osterhas; Es bricht herein die dunkel' Nacht; Volkslied)</i>	Gesangstimme, Klavier	1928
op. 84	Vorspiel, Intermezzo und Arie nach Versen von Max Dauthendey (<i>Deine Augen verschweigen nichts mehr; Ach wie fröhlich und gesund mich die Liebe macht</i>)	Gesangstimme, Gambe, Flöte, Oboe, Fagott, Streicher	1932
op. 86	<i>Die Gesellenwoche (Am Sonntag da ißt der Meister Bohne)</i>	Männerchor	1930
op. 87	<i>Deutsche Kantate</i>	Männerchor	1929
op. 88	<i>Die Flöte von Sanssouci <Suite></i>	Orchester	1930
op. 89	<i>Frühlings-Suite. Drei Gesänge aus Des Knaben Wunderhorn (Frühlingszeit, Gute Nacht, Frau Nachtigall; Wenn du zu meinem Schatzel kommst)</i>	Männerchor	1930
op. 90	<i>Friedemann Bach <Oper in drei Akten> [R. Lothar]</i>	Gesangstimmen, Orchester	1931
op. 91	Vier Gesänge (<i>Im Walde</i> [A. Christen]; <i>Froher Besitz</i> [F. Ewers]; <i>Der fremde Wanderer</i> [W. v. Scholz]; <i>Avalun</i> [V. Hardung])	Männerchor	1930
op. 93	<i>Theodor-Storm-Musik (Es liegen Wald und Heide)</i>	Männerstimme (Bariton), Violine, Cello, Klavier	1932
op. 94	<i>Vier Lieder zu Gedichten von Goethe (Blumengruß; Nachtgedanken; Behandelt die Frauen mit Nachsicht; Gegenwart)</i>	Gesangstimme, Klavier	1932
op. 95	<i>Der Retter ist nicht weit <Hymnus> [F. v. Schlegel]</i>	Männerchor, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Kontrafagott, Pauken, Klavier	1932
op. 96	<i>Sinfonia breve</i>	Orchester	1932
op. 98	<i>Drei schwedische Tänze (Lapland; Oestergöth; Dalekarlien)</i>	Orchester	1932
op. 99	<i>Marienkantate</i> [Dichtungen aus verschiedenen Jahrhunderten]	Gesangstimmen, Orchester	1933
op. 100	<i>Der Prinz von Homburg <Oper in vier Akten> [P. Graener, nach H. v. Kleist]</i>	Gesangstimmen, Orchester	1934
op. 101	Sonate <tonartlich frei; Beginn: f-Moll; Schluss: As-Dur>	Cello, Klavier	1935
op. 102	Fünf Lieder (<i>Deingedenken</i> [W. Vesper]; <i>Mädchengebet</i> [R. M. Rilke]; <i>Ein Frühlingstag</i> [H. Hesse]; <i>In meiner Mutter Garten</i> [H. Claudius]; <i>Inschrift unter einem Crucifix</i> [anonym])	Gesangstimme, Klavier	1936
op. 103	<i>Drei Galgenlieder nach Gedichten von Christian Morgenstern (Die Unterhose; Galgenbruders Frühlinglied; Die beiden Esel)</i>	Gesangstimme, Klavier	1936
op. 104	Konzert <D-Dur>	Violine, Orchester	1938

op. 105	<i>Drei Männerchöre nach Texten von Hermann Löns (Das Hederitt, Husarenlied, Der Tausch)</i>	Männerchor	1937
op. 106	<i>Feierliche Stunde <Vorspiel></i>	Orchester	1938
op. 107	<i>Turmwächterlied <Variationen über das Gedicht Zum Sehen geboren aus Faust II [J. W. v. Goethe]></i>	Orchester	1938
op. 108	<i>Prinz Eugen, der edle Ritter <Variationen></i>	Orchester	1939
op. 110	<i>Wiener Sinfonie</i>	Orchester	1942
op. 111	<i>Lieder der Erinnerung (Süß duftende Lindenblüte [O. E. Hartleben]; Anna [B. v. Münchhausen]; Rosa canina [H. Claudius]; Am unteren Hafen [B. v. Münchhausen]; Gesang des Säemannes [F. Griese])</i>	Gesangstimme, Klavier	1942
op. 113	<i>Eine Singstimme und ein Cello musizieren. Drei Gedichte von Gerhart Hauptmann ('s ist so ein stiller, heil'ger Tag; Weltweh und Himmelssehnsucht; Ich kam vom Pflug der Erde)</i>	Gesangstimme, Cello	1943
op. 115	<i>Salzburger Serenaden</i>	Orchester	1943

2.2. Werke ohne Opuszahl

Werktitel	Besetzung	Ausgabe
<i>Die Flucht gen Aegypten / The Flight into Egypt <Lied> [C. Sylva / Li. Wollen]</i>	Gesangstimme, Klavier	1897
<i>Avec Plaisir <Walzer></i>	Klavier	1898
<i>Cuckoo <Walzer></i>	Klavier	1898
<i>Hungarian Air</i>	Klavier	1898
<i>My Angel <Lied> [S. Gordon]</i>	Gesangstimme, Klavier	1898
<i>The Sentry March</i>	Klavier	1898
<i>Charge of the Light Brigade <Charakterstück></i>	Klavier	1899
<i>The Manoeuvres of Jane <Marsch></i>	Klavier	1899
<i>Pierrot et Pierrette</i>	Klavier	1900
<i>P. Graener's Kindergarten Suite</i>	Klavier	1902
<i>Chansons bohémiennes (Romance; Sérénade)</i>	Klavier	1903
<i>Petite Suite italienne (Gondoliera; Chanson napolitaine; Danse des Bersaglieri)</i>	Violine, Klavier	1903
<i>Pamela <Serenade></i>	Klavier	1904
<i>Pamela at Twilight <Lied> [P. Pinkerton]</i>	Gesangstimme, Klavier	1905
<i>Sous sa Fenêtre (Novellette)</i>	Klavier	1905
<i>Beauty Retire <Lied für die Komödie A Privy Council [W. P. Drury & R. Pryce]> [W. Davenant]</i>	Gesangstimme, Klavier	1906
<i>Out upon It <Lied für die Komödie A Privy Council [W. P. Drury & R. Pryce]> [J. Suckling]</i>	Gesangstimme, Klavier	1906
<i>Impressionen (Auf den Wassern zu singen; Dämmerlicht; Frauenbildnis)</i>	Klavier	1912
<i>Trommellied des Landsturms [G. Falke]</i>	Gesangstimme, Klavier	1916
<i>Hanneles Himmelfahrt <Oper in zwei Akten> [G. Gräner, nach G. Hauptmann]</i>	Gesangstimmen, Orchester	1927
<i>Drei Lieder (Ein Abend am Rhein [K. Kollbach]; Volksweise [L. Pfau]; Wandern [J. Loewenberg]</i>	Männerchor	1930
<i>Drei Nocturnes (Klinge lieblich und sacht [anonym]; Die stille Stadt [R. Dehmel]; Närrische Träume [G. Falke])</i>	Männerchor	1930

Drei Klavierstücke (<i>Heidelandschaft, Choral im Grünen; Wolken und Wind</i>)	Klavier	1932
Drei Männerchöre nach Gedichten von Alfred Bode (<i>Spruch; Heidelberg; Pflüge, Deutscher, deine Seele</i>)	Männerchor	1935
<i>Sérénade pittoresque</i>	Streicher	1937
<i>Irene. Ein Spiel auf Capri</i> <Singspiel in einem Vorspiel und drei Akten> [A. Güntzel]	Gesangstimmen, Orchester	1940?
<i>Schwanhild</i> <Oper in drei Akten> [O. Anthes]	Gesangstimmen, Orchester	1941

3. Würdigung

Sich mit dem Komponisten Paul Graener zu beschäftigen, ist kein leichtes Unterfangen. Ähnlich wie im Fall von Richard Strauss führt Graeners Lebensweg, als er bereits auf viele fruchtbare Jahrzehnte zurückblicken konnte und allgemeines Ansehen genoss, in die dunkelste Phase deutscher Geschichte, das Dritte Reich, dessen Schatten sich über das gesamte Werk Graeners legte. Während Strauss jedoch, auf eine historische Herausforderung dieser Art keineswegs vorbereitet, dem naiven Irrglauben anhing, er dürfe zum Besten der Kunst mit den neuen Machthabern kooperieren, ohne selbst innere Bindungen an die braune Ideologie zu besitzen, verschrieb sich Graener dem Nationalsozialismus aus Überzeugung, und so mag es heute den Anschein haben, als sei mit dem Dritten Reich auch Graeners Musik untergegangen.

Angesichts dieser Situation ist davor zu warnen, einen bedeutenden Komponisten, der „hart an der Geniegrenze stand“ (Mayer 1956, 666), wegen seiner Weltanschauung aus der Geschichte der Musik zu tilgen. Überhaupt ähnelt die pauschale Verurteilung von Kunst, die im Dritten Reich erlaubt war oder gefördert wurde, wie auch die Tabuisierung ästhetischer Positionen, die sich mit ästhetischen Positionen im Dritten Reich berühren, in gefährlicher Weise der NS-Propaganda, die als entartet brandmarkte und aus dem öffentlichen Kulturleben verbannte, was nicht der eigenen Ideologie entsprach. Eine Zeit, die stolz darauf ist, im Dritten Reich verbotene Künstler zu rehabilitieren, muss auch den Mut aufbringen, sich mit dem Schaffen von Künstlern, die damals auf der anderen Seite standen, ernsthaft zu beschäftigen, anstatt ihre Existenz zu verschweigen oder ihr Werk vorschnell abzuwerten.

Bemüht, Graeners Musik in die Sphäre des Belanglosen zu verbannen, gibt sich etwa 1976 der von Musikliebhabern viel benutzte *Reclams Konzertführer*, wenn er in seiner zehnten Auflage dem Komponisten weniger als sieben Zeilen widmet. Dabei ist es symptomatisch für die jahrzehntelang andauernden Berührungängste der bundesdeutschen Gesellschaft mit der Nazi-Vergangenheit, dass die hervorragende Rolle Graeners im Dritten Reich nicht erwähnt wird, während er, der in Wahrheit von tiefem künstlerischen Ernst erfüllt war, trotzdem in das schiefe Licht eines lediglich auf äußeren Erfolg abzielenden Opportunisten gerät. So heißt es über seinen Stil mit nur knappen Worten: „Er verstand es, romantische und impressionistische Züge geschickt auf einen Nenner zu bringen“ (Renner 10/1976, 925). Immerhin wären die Begriffe „Romantik“ und „Impressionismus“ ein wertvoller Schlüssel zum Verständnis der Musik Graeners, doch wird diese Spur nicht weiter verfolgt. Stattdessen begnügt sich der Autor, wiederum offensichtlich in abschätziger Intention, mit der irreführenden Aussage, sie entspreche „den Anforderungen der gehobenen Unterhaltungsmusik“.

Die gemessen an Graeners Bedeutung für das deutsche Musikleben in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unzulässige Kürze der in *Reclams Konzertführer* gegebenen Informationen spiegelt natürlich u.a. auch seine mangelnde Präsenz im Konzertrepertoire wider. An dieser Sachlage hat sich bis heute kaum etwas geändert, obwohl seit den 70er Jahren die *Musik im NS-Staat* – so der Titel von Priebergs groß angelegter Untersuchung, die 1982 auf den Markt kam und rasch in den Rang eines Standardwerks aufstieg – neu thematisiert wurde. Da aber Priebergs Interesse nicht der Musik, sondern vielmehr den Verflechtungen von Musikleben und politisch-gesellschaftlicher Realität galt, war die nunmehr einsetzende Diskussion von vornherein nicht dazu angetan, zu einem größeren

Verständnis der im Dritten Reich aktiven Komponisten beizutragen. Auch Graener erscheint in Priebergs Buch im wesentlichen als Parteigenosse, ohne dass sein kompositorisches Schaffen näher behandelt wird (Prieberg 2000, passim).

Erst 1993 unternahm Dirk Hiddeßen mit seiner Examensarbeit über die Lieder auf Texte von Christian Morgenstern einen wichtigen Vorstoß für eine umfassende Beschäftigung mit dem *Komponisten* Paul Graener. In den letzten Jahren hat sich Knut Andreas, selbst Komponist und Dirigent des Collegium musicum Potsdam, der Erschließung von Graeners Lebenswerk angenommen (Andreas 2002; Andreas: Graener, in: MGG2) und auch die Suite *Die Flöte von Sanssouci*, op. 88, mit seinem Orchester wieder zur Aufführung gebracht. Der vorliegende BMLO-Artikel verdankt ihm entscheidende Informationen, ohne die er in dieser Form nicht hätte geschrieben werden können.

Nähert man sich dem Schaffen Graeners über seine im Dritten Reich offen zutage tretende Weltanschauung, so lässt sich konstatieren, dass bereits lange zuvor die Entscheidung für die Dichter Börries von Münchhausen und Hermann Löns im Bereich der Liedkomposition auf eine deutschnationale Grundhaltung hindeutet. Als besonders aufschlussreich darf jedoch seine Sympathie für den Romancier und Novellisten Wilhelm Raabe gelten, die sich ebenfalls in einer Liedersammlung, op. 83 (erschienen 1928), aber auch in drei *Wilhelm-Raabe-Musik* betitelten Klavierstücken, op. 58 (erschienen 1922), niederschlägt. Dass er dem antijüdischen Roman *Der Hungerpastor* von Raabe ein eigenes Werk, das *Hungerpastor-Trio*, op. 20 (erschienen 1906), widmet, scheint für Graeners Wahrnehmung der gesellschaftlichen Verhältnisse in Deutschland sowie deren Interpretation – und dies schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts – bezeichnend.

Der 1864 in Berlin veröffentlichte und für weite Strecken dort spielende Roman stellt einem anständigen und rechtschaffenen Deutschen, der sein theologisches Studium und sein späteres Pastorenamt vorbildlich ernst nimmt, einen macht- und geldgierigen Juden gegenüber, für den alles Mittel zum Zweck ist, so auch der Katholizismus, zu dem er als junger Mann übertritt. Während der Weg des Juden zuerst einmal mit geographischer Stringenz nach Paris führt, begibt sich der Deutschstämmige in die preußische Hauptstadt Berlin, das führende Zentrum der deutschen Politik und Kultur. Dort trifft er den Juden wieder, der schon bald im Leben der Deutschen, mit denen er Kontakte unterhält, gezielt und bewusst zerstörerisch wirkt. So muss auch der vom Juden als Hungerpastor verspottete Deutsche schließlich Berlin, die große Stadt, verlassen und sich als Pastor in eine bescheidene, aber ehrlich-deutsche Pfarrei auf dem Lande zurückziehen.

Mit dieser Handlungskonstellation weist der 1858 ebenfalls in Berlin erschienene Roman *Friedemann Bach* von Albert Emil Brachvogel, der dem Libretto von Graeners gleichnamiger Oper, op. 90 (UA Schwerin 1931), zugrunde liegt, bemerkenswerte Übereinstimmungen auf. Bei Brachvogel vertritt Friedemann Bach aufgrund seiner Herkunft die integrale Sphäre des deutsch-protestantischen Bürgertums, obwohl er durch zahlreiche Irrungen und Wirrungen im Lauf der Handlung immer tiefer ins Elend gerät. Der bürgerlichen Welt steht der dekadente, am Vorbild des französischen Absolutismus orientierte Dresdner Hof gegenüber, an dessen amoralischer Skrupellosigkeit die Sturm-und-Drang-Natur des jungen Künstlers scheitert. Am Ende des Romans führt ihn der Weg schließlich in die preußische Hauptstadt Berlin, in der sich Friedrich II. gerade vom Einfluss der französischen Kultur lossagt und der Humanität von Lessings *Nathan der Weise* zuwendet. Dort legt Friedemann Bach, wenige Wochen vor seinem Tod, mit der Aufführung von Szenen aus einer eigenen Oper noch einmal Zeugnis für die Größe der deutschen Musik ab – ein Ereignis, das im Roman Brachvogels als Ausklang einer sterbenden Epoche, gleichsam als Abschied von ihr, gezeichnet wird.

Obwohl der – übrigens jüdische – Librettist Rudolf Lothar das Schicksal des Bachsohns zu seiner unglücklichen Liebesgeschichte in Dresden verkürzt, bleibt die über dem Schluss des Romans liegende Abschiedsstimmung auch auf der Opernbühne erhalten. Nachdem Friedemann zwei Jahre in Kerkerhaft zugebracht hat, sieht er Antonie genau an jenem Tag wieder, als man sie auf Befehl ihres Vaters mit dem intriganten Baron von Sipmann vermählt, der das Glück der Liebenden zerstörte. Jetzt bekennt sich Antonie offen zu ihren Gefühlen, und die Oper endet, indem sie auf die Melodie eines Liebeslieds, das Friedemann für sie komponiert hat, die Worte singt: „Will uns das Leben scheiden, / Bleib ich doch ewig dein; / Einst kommt von Gott uns beiden / Doch Tau und Sonnenschein.“ Im

selben Moment ist Friedemann bereits tödlich geschwächt zusammengesunken, wie sich aus einem Bericht Lothars zur Entstehung des Librettos ergibt (Der Aufstieg. Verlagsnachrichten des Hauses Bote & Bock 2/1, 1933, 11f); dagegen fehlt im Libretto ein ausdrücklicher Hinweis auf Friedemanns Tod.

Dieser als äußerer Untergang inszenierte Triumph des menschlichen Strebens nach Höherem kündigt sich schon in Graeners erster Oper *Don Juans letztes Abenteuer*, op. 42 (UA Leipzig 1914), an, wenn sich Don Juan, dessen Liebe zu einer verlobten Frau unerwidert bleibt, selbst tötet und mit den Worten „Ich hab – sie – ja – geliebt!“ stirbt, und bestimmt fast alle weiteren Bühnenwerke Graeners. So findet auch Kaiser Alexios, der Held von Graeners zweiter Oper *Theophano*, op. 48 (UA München 1918), den inneren Frieden erst, nachdem sein religiöser Ernst an der verworfenen Sittenlosigkeit von Byzanz, das durch seine Zwillingschwester Theophano und deren Hofdame Eudokia beherrscht wird, scheitert. Besonders tragisch ist für ihn dabei, dass sein Jugendfreund und früherer Weggefährte, der Nordländer Harald, mit dem er einst ein frommes Klosterdasein führte, der Frivolität Theophanos erliegt und seinerseits den Kaiser verhöhnt; dies erinnert deutlich an die Entfremdung des Hungerpastors und seines jüdischen Jugendfreunds im Roman von Wilhelm Raabe.

Sucht man in Graeners Operschaffen nach Sujets, deren Schlussapotheose unter christlichem Vorzeichen steht, so ist neben *Theophano* vor allem an *Hanneles Himmelfahrt* (UA Dresden 1927) zu denken, wo mit Hannele erneut ein guter, frommer Mensch durch die Grausamkeit der ihn umgebenden Lebenswirklichkeit zu Tode gebracht wird. Erstmals hat der Komponist hier ein Schauspiel fast unverändert übernommen, und es drückt wohl auch eine persönliche Sehnsucht Graeners aus, wenn das ärmlichen Verhältnissen entstammende, nach dem Tod der geliebten Mutter als Halbwaise aufgewachsene Mädchen in einer seligen Fieberphantasie erlebt, wie sich ihr Vater in einen edlen Grafen verwandelt, bevor sie im Moment des eigenen Todes die himmlische Herrlichkeit und den Erlöser zu erblicken glaubt.

Im Unterschied zu solchen Sujets schlägt *Der Prinz von Homburg*, op. 100 (UA Berlin 1935), andere Töne an. Hierbei dürfte es kein Zufall sein, dass der Komponist diesmal die erneut sehr behutsame Einrichtung des Schauspiels als Libretto selbst vorgenommen hat, denn wie keine andere Oper spiegelt *Der Prinz von Homburg* die politischen Überzeugungen Graeners wider. Erzählt wird das Schicksal eines preußischen Prinzen, der sich als Heerführer im Krieg über einen Befehl des Brandenburgischen Kurfürsten Friedrich Wilhelm hinwegsetzt und von einem Kriegsgericht zum Tod verurteilt wird. Der Kurfürst ist bereit, ihn zu begnadigen, wenn er den Urteilsspruch des Gerichts für ungerechtfertigt erklärt. In dieser Lage ordnet sich der Prinz als Einzelperson dem Wohl des Staates unter und erkennt, um dessen Autorität nicht zu erschüttern, die Verurteilung zum Tod als angemessen an. Jetzt ist es dem Kurfürsten möglich, Gnade vor Recht ergehen zu lassen, und er schenkt dem Prinzen die Freiheit. Mit der Vertonung dieses Stücks legte Graener in den ersten Jahren des Dritten Reichs nicht nur ein persönliches Bekenntnis zum Machtanspruch des Regimes ab, dem sich jeder Deutsche mit unbedingtem Gehorsam, aber freiwillig, d.h. aus innerer Überzeugung, unterwerfen sollte, sondern führte dies dem Opernbesucher anhand eines Beispiels aus der preußischen Geschichte auch sinnfällig vor Augen.

Selbst wenn das am Ende des Schauspiels stehende Traumbild, in dem sich der Prinz an der Schwelle des Todes sieht, dem Komponisten abermals eine apotheotische Schluss-Sequenz ermöglicht, gehen die verklärenden Harmonien, durch die alles Irdische abgestreift und der Weg ins Jenseits beschritten wird, schließlich in einen triumphalen Marsch über, der noch einmal den kämpferischen Zug der Oper betont. Freilich dient diese endgültige Verwandlung der Musik ins Militärische, neben ihrer programmatischen Funktion, ebenso der formalen Abrundung, nachdem die Partitur schon mit einem von Schlachtenlärm und Kriegsfanfaren bestimmten Orchestervorspiel begann, das seinerseits in ein – obwohl inhaltlich und dramaturgisch abweichend disponiertes – Traumbild mündete.

Wie ein Traumbild ist gewissermaßen auch die Orchestersuite *Die Flöte von Sanssouci*, op. 88 (erschienen 1930), angelegt, die den heiteren Glanz des friderizianischen Preußen als vergangenen Höhepunkt der deutschen Kulturgeschichte heraufbeschwört. So tauchen die kontrastierenden Tänze der Komposition, Sarabande – Gavotte – Air – Rigodon, am Anfang aus einem verhaltenen

Streichersatz „con sord.“ mit einer unsichtbar („hinter dem Orchester“) platzierten Flöte auf, was den Eindruck von Ferne vermittelt, um sich am Ende wieder in die „verträumt“ überschriebene Rückkehr der Einleitung zu verlieren. Wenn jedoch die Flöte in den Schlusstakten nicht nur, wie eingangs, das Thema der Sarabande schemenhaft andeutet, sondern auch das unbeschwerte Rigodon nachklingen lässt, so verleiht das der Musik den Charakter einer Erinnerung an versunkene Tage, wodurch sie weniger einen apothetisch verklärenden als einen elegischen Tonfall annimmt.

Die stille, in sich zurückgezogene Haltung am Ende der Suite *Die Flöte von Sanssouci* darf aber gleichfalls als typisches Merkmal der Graenerschen Musik gelten. Auch die Münchner Neuesten Nachrichten heben etwa in einer Konzertkritik aus dem Jahre 1919 die „weich zerfließende, traumhafte Stimmung“ im *Quartett über ein schwedisches Volkslied*, op. 33 (erschienen 1910), hervor und verleihen dem Komponisten die Attribute „feinfühlig“ und „ganz nach innen gekehrt“ (MNN 72/90, 1919, 1). Überhaupt zeichnet die Musik Graeners, aufs Ganze gesehen, eine edle Vornehmheit aus, mit der sie beispielsweise im Gegensatz zur üppig überbordenden Musik eines Erich Wolfgang Korngold steht. In diesem Sinne äußert sich 1918 eine Kritik von Georg Irrgang über ein Dresdner Konzert, das ein Klaviertrio Korngolds (sein Opus 1) und eines von Graener (das *Hungerpastor-Trio*, op. 20) zu Gehör brachte, obwohl der unterschiedliche Charakter der Stücke dort mit dem unterschiedlichen Lebensalter der beiden Komponisten begründet wird: Während in der Musik des 13-jährigen Korngold „noch alles in Gärung“ sei, berühre Graeners Trio, ungeachtet seiner „melodischen Fülle“, durch Schlichtheit und „Klarheit des Stils“ (NZfM 85/14f, 1918, 88). Mit solchen oder ähnlichen Ausdrücken wird die Musik Graeners auch häufig von anderen Rezensenten beschrieben, z.B. von Adolf Diesterweg, der das Streichquartett op. 54 (erschienen 1920) „ernst“ und „gehaltvoll“ nennt (ZfM 92/1, 1925, 23).

Diese Grundeinstellung der Graenerschen Musik verbindet sich mit einer deutlichen Affinität zum Neoklassizismus, die sich in Werken wie *Die Flöte von Sanssouci* und *Friedemann Bach* niederschlägt – jedoch einem Neoklassizismus, der nicht, wie in der Wiener Schule Arnold Schönbergs, einer neuen, das tonale Prinzip verleugnenden Musik formalen Halt geben soll, sondern in dem sich, als Gegengewicht zu modernen oder modernistischen Strömungen seit Beginn des 20. Jahrhunderts, ein starkes Bedürfnis nach Wahrung und Verteidigung des im Lauf der Musikgeschichte Erreichten (und eigentlich schon wieder Vergangenen) ausdrückt. Zugleich liegt in Graeners Rückwendung zum Alten, besonders dem 18. Jahrhundert (sei es im eigenen Komponieren oder in der Auswahl der dirigierten Werke), eine Sehnsucht nach Heimat, die für sein leidenschaftliches Bekenntnis zur großen deutschen Musik des 18.-19. Jahrhunderts, aber auch für seine Anfälligkeit gegenüber der NS-Kulturpropaganda verantwortlich ist.

Graeners Hang zu einem schlichten und ausgewogenen Stil beinhaltet daneben die Seite des Volkstümlichen, die z.B. im Einbau von Liedmelodien in *Hanneles Himmelfahrt* (Choral *Ach bleib mit deiner Gnade* und Wiegenlied *Schlaf, Kindchen, schlaf*) oder *Friedemann Bach* (*Kein Hälmlin wächst auf Erden* und *Willst du dein Herz mir schenken*) zum Vorschein kommt. Besonders wird das reiche Kunstliedschaffen Graeners vom Ideal einer volkstümlichen Einfachheit geprägt, auf deren Boden sich, mit Hilfe der spätromantischen Tonsprache, oftmals eine überaus innige Expressivität entfaltet. Ganz in diesem Sinne lobt die Vossische Zeitung 1925 die *Zehn Löns-Lieder*, op. 71, als „nach Form, Fassung und Inhalt wirkliche Lieder, strophisch, knapp, klar, melodisch“, deren Musik „aus volkstümlichem Grunde [...] zu lauschigen Kunstgebilden von würzigem, bittersüßem Inhalt“ heranwache (Vossische Zeitung 267, 1925, Beilage: Musik-Blatt 45).

Dessen ungeachtet bescheinigt die Kritik dem Komponisten wiederholt auch die Fähigkeit zu opernmäßiger Dramatik. So verdankt im Jahr 1926 die komische Oper *Schirin und Gertraude*, op. 51 (UA Dresden 1920), ihre „ehrenvolle Aufnahme“ in Zürich, nach Auskunft der Zeitschrift für Musik, nicht zuletzt der „Schlagkraft der musikalischen Effekte“ (ZfM 93/9, 1926, 514), und selbst außerhalb der Operngattung fällt manchem Rezensenten vor allem anderen der theatermäßige Zug von Graeners Musik auf. Als zu Beginn des Jahres 1919 die Münchner Neuesten Nachrichten über die Münchner Erstaufführung der d-Moll-Symphonie *Schmied Schmerz*, op. 39 (erschienen 1912), zu berichten haben, hält der Konzertkritiker fest: „Auch dieses Werk weist stark auf das Theater hin und ist sehr häufig mehr dramatische Geste als symphonische Musik“ (MNN 72/22, 1919, 1).

Obwohl Publikum wie Kritik in Graener den „packend gestaltenden und die Mittel moderner musikdramatischer Ausdruckskunst überlegen beherrschenden“ Opernkomponisten schätzte (MNN 97/314, 1944, 3), erheben sich mitunter Stimmen, die dem Einfluss des französischen Impressionismus in Graeners Stil eine schwächende Wirkung auf die musikalische Dramatik seiner Bühnenwerke zuschreiben. So äußert sich Paul Ehlers in der Uraufführungskritik zur zweiten Oper Graeners, *Theophano*, zurückhaltend, wenn er den „Hauptwert der Musik“ im „Klangkoloristischen“ sieht und hinzufügt, die „Farben“ seien es, „womit sie den Hörer am meisten fessele“, bevor es weiter heißt, dem Komponisten fehle „zum großen Gestalter [...] die übermenschliche geistige Statur des Genies“ (MNN 71/282, 1918, 2). Im Unterschied dazu wird von anderen Autoren bereits die erste Oper Graeners, *Don Juans letztes Abenteuer*, als „eins der feinsten und gehaltreichsten Kunstwerke des modernen Impressionismus“ und „ein Glanzpunkt impressionistischer Kunst in Deutschland“ gefeiert (Gräner 1922, 35), und diesem euphorischen Urteil schließt sich später auch Fritz Stege an, wenn er in Graeners Schaffen von „einer erstaunlichen Vervollkommnung im Stil des Impressionismus mit seinen Ganztonverbindungen, seiner schillernden Orchesterpalette“ spricht und *Don Juans letztes Abenteuer* als „Höhepunkt dieser Periode“ bezeichnet (München-Augsburger Abendzeitung 7, 1932, 12).

Betrachtet man sämtliche Facetten der Graenerschen Musik im Zusammenhang, so wird ein stilistischer Reichtum erkennbar, der einem Gratulanten zum 60. Geburtstag das Geständnis entlockte, es sei „nicht immer leicht, bei dieser Wandlungsfähigkeit und hinter dieser, bis zur Virtuosität ausgebildeten Fertigkeit des Ausdrucks auch die Elemente eines eigenen Stils und die Wesenszüge einer eigenen musikalischen Persönlichkeit zu entdecken“ (Münchener Post 46/7, 1932, 4). In der Tat reichen Graeners Ausdrucksmöglichkeiten von romantischer Glut bis zu klassizistischer Kühle, von sakraler Feierlichkeit bis zu schlichter Volksnähe, und so gelingt es ihm schließlich sogar, die feine Ironie der *Galgenlieder* von Morgenstern adäquat in Musik zu übertragen (op. 43 und weitere Sammlungen). Angesichts einer derartigen Fülle unterstreicht auch Anton Würz in seinem Nachruf von 1944 noch einmal Graeners „starke schöpferische Begabung, sein fein und hoch entwickeltes Können und seine keineswegs nur zum Dramatischen, sondern ebenso sehr zum Lyrischen, zart Malerischen und versonnen Poetischen geneigte Natur“ (MNN 97/314, 1944, 3).

4. Quellenlage

Obwohl Paul Graener zu Lebzeiten großes Ansehen genoss und sich sein Werdegang im zeitgenössischen Schrifttum, besonders in Fachorganen und in der Tagespresse, hinreichend widerspiegelt, haben sich unmittelbare Dokumente nur in verhältnismäßig geringer Menge erhalten, nachdem die persönliche Habe des Komponisten durch die Zerstörung seines Berliner Wohnsitzes im Zweiten Weltkrieg fast vollständig vernichtet worden ist. So gibt es im Fall Graeners auch keinen Nachlass, und es wäre Aufgabe einer Graener-Forschung, die verstreuten Quellen zu sammeln und auf diese Weise systematisch zugänglich zu machen. Bekannt ist, dass Briefe von der Hand des Komponisten u.a. in Berlin (Bundesarchiv und Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz) und München (Bayerische Staatsbibliothek) aufbewahrt werden. Daneben ist seine Tätigkeit für Institutionen wie das Mozarteum weitgehend über die zugehörigen Archive zu erschließen.

Graeners musikalische Werke liegen im wesentlichen in Form von Editionen aus dem Zeitraum 1897-1943 vor; spätere Druckausgaben bleiben auf Einzelfälle beschränkt. Den umfangreichsten Bestand bietet die Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, gefolgt von der British Library London, der Bibliothek der Universität Mozarteum Salzburg und der Bayerischen Staatsbibliothek München. Ein Faksimile des Autographs zu *Galgenbruders Lied an Sophie, die Henkersmaid* erschien 1924 im Verlag Breitkopf & Härtel. Sonst sind Autographen kaum nachweisbar. Lediglich das originale Manuskript zum *Trommelied des Landsturms* ist heute im Besitz der British Library (GB-Lbl HirschIV.1445), und jenes zu den *Galgenliedern*, op. 43, mit einer humorigen Widmung Graeners an seinen „lieben v. Korf“ befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek (D-Mbs Mus.ms. 6518), wo auch das historische Aufführungsmaterial des Münchner Hof- und Nationaltheaters zu den Opern *Don Juans letztes Abenteuer*, *Theophano*, *Schirin* und *Gertraude* und *Hanneles Himmelfahrt* lagert.

5. Literatur

Die Literaturliste enthält vor allem relevante Titel ab 1945. Arbeiten, in denen Graener erwähnt oder einbezogen wird, ohne ihn zum zentralen Gegenstand zu machen, sind dabei aus Gründen der Übersichtlichkeit nicht aufgenommen, mit Ausnahme der im Artikel genannten Bücher *Musik im NS-Staat* von Fred K. Prieberg und *Reclams Konzertführer*. Auch an älterer Literatur erscheinen nur die im Artikel genannten Veröffentlichungen von Georg Gräner und Paul Grümmer; weitere Hinweise auf ältere Literatur finden sich in den relevanten Titeln ab 1945.

Andreas, Knut: Graener, Paul. In: MGG2 7, 2002, 1455-1457.

Andreas, Knut: Paul Graener (1872-1944). Leben und Werk. Unveröff. Examensarbeit der Univ. Potsdam 2002.

Butler, Hugh, Colles, H. C.: Graener, Paul. In: Grove Dictionary 3, 5/1954, 741f.

Gräner, Georg: Paul Graener (Die Musik. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen 20). Leipzig 1922.

Grümmer, Paul: Paul Graener geb. 11. Januar 1872 Berlin. Verzeichnis seiner Werke, o.O., o.J. [1937].

Hiddeßen, Dirk: Paul Graener. Ein deutscher Komponist und seine Morgensternvertonungen. Unveröff. Examensarbeit der Musikhochschule Trossingen 1993.

Levi, Erik: Graener, Paul. In: New Grove Dictionary 10, 2/2001, 261f.

Levi, Erik: Graener, Paul. In: New Grove Dictionary of Opera 2, 1992, 506.

Loomis, George W.: Graener, Paul. In: New Grove Dictionary 7, 1980, 609f.

Mayer, Ludwig K.: Graener, Paul. In: MGG1 5, 1956, 663-666.

Prieberg, Fred K.: Musik im NS-Staat, Köln 2000 (1982).

Renner, Hans, Schweizer, Klaus (Hg.): Reclams Konzertführer. Orchestermusik, Stuttgart 10/1976.

Weickert, Christian: Graener, Paul. In: Neue Deutsche Biographie 6, 1964, 715.