

Heinrich Aerni

Zwischen USA und Deutschem Reich

Hermann Hans Wetzler (1870–1943)

Dirigent und Komponist

Schweizer Beiträge zur Musikforschung

Herausgegeben von
Anselm Gerhard,
Hans-Joachim Hinrichsen,
Laurenz Lütteken und
Cristina Urchueguía

Band 22

Heinrich Aerni

Zwischen USA und Deutschem Reich

Hermann Hans Wetzler (1870–1943)

Dirigent und Komponist



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Schriftenreihe der Stiftung Franz Xaver Schnyder von Wartensee
Band 66

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2015 Stiftung Franz Xaver Schnyder von Wartensee (Zentralbibliothek Zürich)
In Kooperation mit Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: CHRISTOWZIK + SCHEUCH DESIGN, Kassel
Umschlagbild: Hermann Hans Wetzler, 1895, fotografiert von Alfred Stieglitz,
mit hs. Signatur Stieglitz: »Alfred Stieglitz. | '95.«; © Georgia O'Keefe Museum /
2015, ProLitteris, Zürich; Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Hermann Hans
Wetzler, Signatur: Mus NL 145: Hfa 1
Satz: EDV + Grafik, Kaufungen
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2358-3

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	9
Einleitung	12
Editorische Notiz	17
I. Stationen	18
1. USA I	18
2. Deutschland I	21
3. USA II: Self made conductor	32
Erste Erfahrungen	32
Der Weg zum Orchester	38
Debüt	44
Der zweite Anlauf	50
Strauss	54
Pläne	65
4. Deutschland II: »Stadttheatermisere«	66
Hamburg	66
Elberfeld	73
Riga	74
Halle: Historische Aufführungspraxis	86
Lübeck: »Wie es euch gefällt«	94
Köln: Festwiese	112
Frei: »Visionen«	126
»Assisi«	128
»Die baskische Venus«	130
5. Schweiz	142
Thomas Mann	146
Magnificat	152
Neue Musik	153
6. USA III	155

7.	Überleitung	160
	Gesellschaft	160
	Geld	165
	Alltag	167
II.	Wetzler als Dirigent	170
1.	Prägung	170
2.	Karrieren	173
3.	Interpretation	178
	Texte	182
	Partituren	184
4.	Stil	185
III.	Wetzler als Komponist	192
1.	Frühe Werke: Prägung	193
	Lehrer, Vorbilder, Bilder	193
	»Engelskonzert«	198
	Bach: Bearbeitung	200
2.	Lieder: Tradition	204
	»The Fairye Queene«	205
	Fünf Gedichte von Robert Burns / Zwei Gedichte von Michelangelo	208
3.	»Wie es euch gefällt«: Komposition	211
	»Visionen«	218
	»Assisi«	222
4.	»Die baskische Venus«: Dramatik	225
	Repertoire	226
	Stoff	228
	Kategorien	230
5.	Magnificat: Spiritualität	243
6.	String Quartet	248
	Hindemith	249
7.	»American Rhapsody«: Identität	250

Anhang	253
1. Zeittafel	253
2. Werkverzeichnis	255
Dramatische Musik	256
Chor	257
Sologesang	260
Orchester	266
Kammermusik	268
Klavier	270
Bearbeitungen	272
Editionen	273
3. Schriftenverzeichnis	274
Veröffentlichte Texte	274
Vorträge	276
Unveröffentlichte Texte	277
4. Repertoire	279
Dramatische Musik	279
Chor	284
Sologesang	284
Orchester	326
Konzertante Musik	334
Kammermusik	338
Orgel	343
Klavier	345
5. Aufführungen von Wetzlers Werken	349
Dramatische Musik	349
Chor	350
Sologesang	351
Orchester	366
Kammermusik	373
Klavier	373
Orgel	374
Bearbeitungen	374
6. Ausgewählte Notenbeispiele	376
7. Ausgewählte Texte	455
8. Quellen- und Literaturverzeichnis	458
Abbildungsverzeichnis	463
Personenregister	464

Vorwort

Am 24. Dezember 1903 fand an der Metropolitan Opera in New York unter der Leitung von Alfred Hertz die legendäre erste szenische Aufführung von Richard Wagners *Parsifal* außerhalb Bayreuths statt:¹

»In den Logen des ersten und zweiten Ranges wimmelte es von bekannten Leuten. Da waren John Pierpont Morgan² mit seinen Töchtern Anne und Ursula, Stanford White³, der Hof-Architekt der Dollarkönige, Cornelius Vanderbilt⁴ und Frau, Harold Bauer⁵, der Klaviervirtuose, Frau Gadski⁶, die deutsche Primadonna von der Oper, der deutsche Generalkonsul Dr. Bünz⁷, Marcella Sembrich⁸ von der Oper und ihr Mann Dr. Stengel⁹, der Tenorist Andreas Dippel¹⁰ nebst Frau von der Oper, John Jakob Astor¹¹ nebst Mama, Frau Conried, die Gattin des Direktors¹², die in ihrer Loge als Gäste Frau J. W. Roosevelt¹³ und Tochter hatte, Verwandte des Präsidenten¹⁴. Wo anders sah ich William Rockefeller¹⁵, den Bruder des Petroleumkönigs¹⁶, nebst Frau, die jüngeren Whitneys aus der Familie des Straßenbahnkönigs¹⁷, Kapellmeister Walter Damrosch¹⁸,

1 Die Aufführung erfolgte gegen den Willen Cosima Wagners, da nach den Bestimmungen ihres Vaters das Werk ausschließlich in Bayreuth gespielt werden sollte. Der Dirigent Felix Mottl, der in der Spielzeit 1903/04 an der Metropolitan Opera wirkte, stand auf der Seite Cosima Wagners und verzichtete auf die Leitung, worauf der 31-jährige Alfred Hertz das Werk dirigierte. Als Konsequenz blieb es diesem verwehrt, jemals wieder in Deutschland als Dirigent aufzutreten.

2 John Pierpont Morgan (1837–1913), amerikanischer Bankier.

3 Stanford White (1853–1906), amerikanischer Architekt.

4 Cornelius Vanderbilt (1873–1942), amerikanischer Offizier und Ingenieur.

5 Harold Bauer (1873–1951), amerikanischer Pianist englischer Abstammung.

6 Johanna Gadski (1872–1932), deutsche Sopranistin, zwischen 1900 und 1917 hauptsächlich an der Metropolitan Opera in New York tätig.

7 Carl Gottlieb Bünz (1843–1918), deutscher Diplomat.

8 Marcella Sembrich (1858–1935), geb. Prakseda Marcelina Kochánska, zwischen 1898 und 1909 hauptsächlich an der Metropolitan Opera in New York tätig.

9 Wilhelm Stengel (1846–1917), deutscher Pianist.

10 Andreas Dippel (1866–1932), deutscher Tenor, trat zwischen 1890 und 1908 an der Metropolitan Opera in New York auf.

11 John Jacob Astor (1864–1912), Erbauer des späteren Waldorf-Astoria-Hotels in New York.

12 Heinrich Conried (1855–1909), geb. Heinrich Cohn, österreichischer Impresario, von 1903 bis 1907 Direktor der Metropolitan Opera in New York.

13 Laura Henriette d'Oremieux Roosevelt (1858–1945), Ehefrau von James West Roosevelt (1858–1896), Physiker.

14 Theodore Roosevelt (1858–1919), amerikanischer Politiker (Republikaner), von 1901 bis 1909 Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika; Cousin von James West Roosevelt.

15 William Rockefeller (1841–1922), amerikanischer Unternehmer.

16 John Davison Rockefeller (1839–1937), amerikanischer Unternehmer.

17 William Collins Whitney (1841–1904), amerikanischer Politiker (Demokrat) und Unternehmer.

18 Walter Johannes Damrosch (1862–1950), amerikanischer Dirigent deutscher Herkunft, von 1885 bis 1928 Dirigent der New York Symphony Society.

den Sohn des großen verstorbenen Wagner-Apostels in New-York, des Dr. Leopold Damrosch¹⁹, den Zuckerkönig Havemeyer²⁰ mit der überaus süßen Zuckerkönigin, Emil Boas²¹ von der Hamburger Dampfer-Linie, Felix Mottl und seinen Kollegen Kogel²² aus Frankfurt a. M., der als gastirender Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft in New-York ist, sowie H. H. Wetzler, den jüngsten der New-Yorker Orchester-Dirigenten.«²³

Woody Allens Filmfigur Leonard Zelig gleich, taucht Wetzler inmitten der Berühmtheiten auf, die das *Gilded Age* verkörperten. Bereits ein knappes Jahr zuvor hatte ihn derselbe Journalist in den deutschsprachigen *Mississippi-Blättern* vorgestellt:

»Es ist wirklich die höchste Zeit, daß ich Ihnen von Hermann Hans Wetzler berichte. Wetzler ist unser neuester Konzert-Dirigent. Wie er das geworden ist, hat entschieden etwas Originelles. Eines Morgens erwachten wir und Herr Wetzler war da. [...] Sechs Symphonie-Konzerte in Carnegie-Hall, New Yorks vornehmstem Konzert-Saal, kündigte Herr Wetzler an, mit Solisten allererster Klasse. Man war sprachlos. ›Saperlipopette!‹ wie der Franzose zu sagen pflegt – wie hatte Wetzler das fertig gebracht? ›Who the devil is Wetzler anyhow?‹ fragte Einer den Andern.«²⁴

Als gut 100 Jahre später die Kisten mit Wetzlers Nachlass in der Zentralbibliothek Zürich angeliefert wurden, war sein Name vergessen. Dass in den verstaubten und von Schädlingsfraß befallenen Brief- und Dokumentenmappen bedeutendes musikhistorisches Quellenmaterial vor sich hin schlummerte, wurde klar, als beim ersten Sichten Briefe und Postkarten von musikalischen Größen wie Richard Strauss und Arthur Nikisch zum Vorschein kamen.

1870 in Frankfurt am Main geboren, war Wetzler in den USA aufgewachsen. Nach dem Studium am Dr. Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main, neben anderen bei Clara Schumann, wirkte Wetzler als vielseitiger Musiker in New York, wo er um die Jahrhundertwende ein eigenes Orchester gründete. Es folgte ab 1905 eine Karriere als Theaterkapellmeister und Komponist in Deutschland und später in der Schweiz. Nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs kehrte Wetzler nach New York zurück, wo er 1943 starb.

Wetzlers Nachlass hatte im Haus seiner letzten Lebensgefährtin Doris Oehmigen in Ascona gelagert. Es ist der Umsicht der Familie der Großnichte Ursula Siegfried-Nägeli zu verdanken, dass der Nachlass vor der Vernichtung bewahrt wurde. Im Mai 2006 fand die Sammlung dank der Vermittlung von Peter Siegfried über Umwege ihren Weg in die Zentralbibliothek Zürich.

Besondere Erwähnung verdienen die gut zwei Laufmeter Briefe und Rezensionen, die Doris Oehmigen im Lauf der 1980er Jahre in scheinbar zufälliger Auswahl dem Kirchenmusiker Prof. Hans Lonnendonker in Saarbrücken übergeben hatte. Diese Sammlung kam im Herbst 2009 bei Aufräumarbeiten in der Hochschule für Musik Saar in Saarbrücken

19 Leopold Damrosch (1832–1885), amerikanischer Dirigent deutscher Herkunft, Gründer der New York Symphony Society (1878).

20 Henry Osborne Havemeyer (1847–1907), amerikanischer Unternehmer, Gründer der *American Sugar Refining Company* (1891).

21 Emil Leopold Boas (1854–1912), amerikanischer Reeder und Philantrop deutscher Herkunft.

22 Gustav Friedrich Kogel (1849–1921), deutscher Dirigent.

23 Henry F. Urban, *Münchener Neueste Nachrichten*, Nr. 7, 6.1.1904, zitiert nach CH-Zz Mus NL 145: E 1904 a: 14.

24 Henry F. Urban, *Mississippi-Blätter* (St. Louis, Mo.), 25.1.1903, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/04: 32.

zum Vorschein. Im Sommer 2010 konnte sie nach Zürich überführt und in den Nachlass integriert werden.

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine erweiterte Fassung der Dissertation *Musikalischer Alltag. Hermann Hans Wetzler (1870–1943). Dirigent und Komponist*, die im Frühjahrssemester 2012 von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich angenommen worden ist. Dank gilt dabei folgenden Personen und Institutionen, die zum Gelingen beigetragen haben: Dr. Eva Hanke, die bereits bei der Sichtung des Materials die Idee aufbrachte, über Wetzler zu arbeiten; Dr. Urs Fischer, Leiter der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich, dessen Anstoß entscheidend war, diese Quellenarbeit in Angriff zu nehmen; Ursula Siegfried-Nägeli, Großnichte Doris Oehmigens, die als Kind Wetzler noch gekannt hatte und so das Projekt mit wertvoller *Oral history* zu bereichern wusste; den Teilnehmern des Graduiertenkurses, der vom 8. bis 11. Februar 2011 in Blonay stattfand, besonders Prof. Dr. Britta Sweers (Bern) und Prof. Dr. Cristina Urchueguía (Bern) für ihren substantiellen Zuspruch; Angehörigen und ehemaligen Angehörigen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Zürich, namentlich Prof. Dr. Melanie Wald-Fuhrmann (Frankfurt am Main) und Prof. Dr. Ivana Rentsch (Hamburg), Susanne Keller und Margrit Straub; Dr. Peter Cahn (Frankfurt am Main); Martin Sander vom Landesarchiv Saarbrücken, der die Verbindung zur Zentralbibliothek Zürich herstellte, nachdem der Kanzler der Hochschule für Musik Saar, Wolfgang Bogler, den Teilnachlass nach der Auffindung in den Kellerräumen der Hochschule buchstäblich in letzter Sekunde vor der Vernichtung hatte retten können – in unbürokratischer Weise gewährte dieser die Überführung der Materialien nach Zürich; Frau Prof. Hans Lonnendonker, die restliche Wetzler-Dokumente aus dem Besitz ihres Mannes zur Verfügung stellte, und dem Sohn Bernd Lonnendonker, der die Vorbereitungen des Dokumententransfers in Saarbrücken tatkräftig unterstützte; den Mitarbeiterinnen der Musik- und Theaterabteilung der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main und ihrer Leiterin, Dr. Ann Kersting-Meuleman; Pater Lukas Helg OSB von der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln für das Gastrecht; für wertvolle Hinweise Prof. Dr. Klaus W. Niemöller, Matthias Wießner, Dr. Thekla Kluttig, Lehel Donáth, Dr. Peter Keller und Dr. Walter Keller; dem Digitalisierungszentrum der Zentralbibliothek Zürich: Hanspeter Blatter, Daniel Veseljak, Peter Meier, Urs Rimann, Nicolai Hoppe, Thomas Greussing und dem Leiter Peter Moerkerk; den Fernleihe-Abteilungen der ETH-Bibliothek Zürich und der Zentralbibliothek Zürich, besonders Margrit Schütz; der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich für die Benutzung der Infrastruktur; lic. phil. Lucas Bennett, Dr. iur. Felix Frey RA und Andrea Merkel für die Lektüre, Marcel Saurer für die Ausdauer beim Notensatz; Diana Rothaug vom Bärenreiter-Verlag, Christina Eiling für Layout sowie für Mentoring, und für Coaching Gizella Erdős. Für die finanzielle Unterstützung danke ich der Hans Schaeuble Stiftung (Zürich), für die vollständige Übernahme der Produktionskosten der Stiftung Franz Xaver Schnyder von Wartensee (Zürich), namentlich lic. iur. Christoph Meyer RA für die Unterstützung in Verlagsfragen. Dank gilt weiter den Herausgebern der »Schweizer Beiträge zur Musikforschung« für die Übernahme in ihre Reihe. Für die Einwilligung, das Korreferat zu übernehmen, danke ich Prof. Dr. Laurenz Lütteken, dessen inspirierendes Wirken diese Arbeit mitgeprägt hat. Zum Schluss bleibt es mir, meinem Doktorvater Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen Dank auszusprechen für das anhaltende Interesse, die schier unbegrenzte Zeit und den stets angemessenen Rat, mit dem er die Arbeit begleitet hat.

Einleitung

Die Darstellung des künstlerischen Lebenswerks Hermann Hans Wetzlers ist nicht denkbar ohne eine Rückschau auf die Geschichte der musikalischen Biographik. Bis vor kurzem galt das Genre als problematisch. Zu sehr hatten sich die Errungenschaften der strukturellen und der sozialen Geschichtsschreibung als geistiges Allgemeingut festgesetzt, gewaltig und anhaltend war die Gegenreaktion auf das Erbe der Musikerbiographien, die eigentlich schon seit Beginn der musikwissenschaftlichen Disziplin im Zwielficht gestanden hatten. Der 1885 von Guido Adler zugewiesene Platz der »Biographistik« als »Hilfswissenschaft« innerhalb der »Historischen Musikwissenschaft« sollte nicht mehr verlassen werden²⁵, selbst die substantiellsten Versuche, von Hermann Abert 1920²⁶ und von Walther Vetter 1959²⁷, die Gattung auf theoretischer Ebene zu fundieren und in gewisser Weise zu rehabilitieren, änderten nichts daran. Es wurde in erster Linie Kompositionsgeschichte betrieben, in der Gewissheit, »daß biographische Momente zwar in die Entstehung, die Genesis eines Werkes eingreifen, aber über dessen Sinn und ästhetische Geltung nichts besagen.«²⁸ Die Fokussierung auf das autonome Kunstwerk und die daraus resultierende Trennung zwischen »Leben« und »Werk« stellte bis in die 1980er Jahre den Normalfall dar. Bemerkenswert klein, verglichen mit der Geschichtswissenschaft, blieb das Interesse innerhalb der Musikwissenschaft an der Problematik der Biographik. Einen Übergang zu den Entwicklungen der letzten 20 Jahre bildet rückblickend Hermann Danusers Vermittlungsversuch zwischen Biographik und Hermeneutik von 1990, in dem er neue Anwendungsbereiche formuliert, ohne allerdings die Biographik aus ihrem Hilfsstatus zu entlassen.²⁹

Die entscheidenden Impulse kamen indessen von außerhalb. Während im anglophonen Raum auch im wissenschaftlichen Rahmen ungebrochen Künstlerbiographien verfasst wurden, in die ab den 1990er Jahren die Wirkung der struktur- und sozialgeschichtlichen Welle der 1970er Jahre einzufließen begann, führte diese im deutschen Sprachraum verstärkt zu einer Neubesinnung. So war etwa das Modell der Komponisten-Monographien der vom Laaber-Verlag initiierten Reihe »Große Komponisten und ihre Zeit« seit ihrem Beginn 1982 ohne erzählte Biographie angelegt. Stattdessen folgten auf eine stichwortartig verfasste Lebenschronik disparat angelegte Kapitel zu verschiedensten Bereichen, von kompositions-

25 Vgl. Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 10 und S. 16–17.

26 Vgl. Hermann Abert, *Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 2 (1920), S. 417–433.

27 Vgl. Walther Vetter, *Gedanken zur musikalischen Biographie*, in: *Die Musikforschung* 12 (1959), S. 132–142.

28 Carl Dahlhaus, *Wozu noch Biographien?*, in: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 1975, S. 82.

29 Vgl. Hermann Danuser, *Biographik und musikalische Hermeneutik. Zum Verhältnis zweier Disziplinen der Musikwissenschaft*, in: Josef Kuckertz / Helga de La Motte-Haber / Christian Martin Schmidt / Wilhelm Seidel (Hrsg.), *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, Laaber 1990, S. 596.

bis hin zu sozialgeschichtlichen Fragestellungen. Verschiedenes ist seither hinzugekommen, etwa die »quantitative Methode«³⁰ der Soziologie oder Rudolf Vierhaus' »lebensweltlicher« Ansatz, »strukturanalytische Methoden der Sozialwissenschaft mit phänomenologischen Methoden der Kulturwissenschaften [zu] verbinden«³¹, den Laurenz Lütteken 2000 auf die Musikwissenschaft übertrug und gerade auch hinsichtlich der Werkanalyse den Versuch postulierte, »kompositorische und im weitesten Sinne soziale Wirklichkeiten in Relation zu bringen«.³²

Eine erweiterte Sicht ist auch bei Wetzler als vielseitige, aber weitgehend unerforschte Musikerpersönlichkeit angebracht. Sie vermag in doppelter Hinsicht Aspekte des musikalischen Alltags zu erschließen. Zum Einen ermöglicht die spezifische Quellenlage die streckenweise dichte Beschreibung desselben. Im Gegensatz zur »Alltagsgeschichte«, die ursprünglich der Erforschung der unteren Gesellschaftsschichten zgedacht war, kommen hier allerdings Berufe zur Sprache, die gemeinhin als eminent ehrenvoll erachtet werden: Kapellmeister und Komponist. Zum Anderen weist der Begriff des »musikalischen Alltags« auf die relative Unbekanntheit Wetzlers hin. Wenn auch vorübergehend in Kontakt mit ersten Bühnen, blieb er doch letztlich als Dirigent neben den großen Namen einer von vielen. Mehr noch trifft dies für den Komponisten Wetzler zu, dessen Musik neben den wenigen Werken der Zehner- und Zwanzigerjahre, welche die Zeit überdauert haben, so etwas wie den musikalischen Alltag darstellte.

Wenn es also gilt, Wetzler als »Individuum, das die Charakteristika einer Gruppe, eines sozialen Raumes, einer Epoche verkörpert«³³, zu erforschen, so geschieht dies in drei Schritten. Das erste Kapitel beschreibt Wetzlers musikalischen Werdegang entlang den »Stationen« seines Wirkens. Aufgrund der Dichte der im Nachlass enthaltenen Brief- und Rezensionensammlung ergibt sich der Zwang zu einer starken Selektion aus der Datenfülle. Schwerpunkte bilden Wetzlers Tätigkeit als Musiker und deren öffentliche Rezeption, daneben seine Berichte von den verschiedenen »Stationen« und insbesondere von Zusammenkünften und Unterhaltungen mit namhaften Zeitgenossen. Festgehalten sind diese Berichte in den Briefen Wetzlers an seine Frau und später seine zweite Lebensgefährtin, von denen er aus verschiedenen biographischen Gründen öfter getrennt lebte, sowie an eine Cousine in Chicago, an die er periodisch tagebuchartige Zusammenfassungen des Erlebten sandte. Die damit verbundene Form der quellennahen Beschreibung, die den Umgang mit musikalischen Begebenheiten mit entsprechender historischer Distanz und *Couleur locale* vermittelt, stellt freilich nur einen ersten Schritt dar in der Untersuchung dieser Verflechtungen. Systematischen Fragestellungen, die sich daraus ergeben, wird gesondert nachgegangen, so am Ende des ersten Kapitels zu Alltag, Geld und Gesinnung, ausführlicher in den nachfolgenden Kapiteln zu Wetzlers Rolle als Dirigent und als Komponist.

30 Vgl. dazu Bernhard Schrammek, *Zwischen Kirche und Karneval. Biographie, soziales Umfeld und Werk des römischen Kapellmeisters Virgilio Mazzocchi (1597–1646)*, Kassel 2001 (= *Musiksoziologie* 9), S. 15.

31 Rudolf Vierhaus, *Die Rekonstruktion historischer Lebenswelten. Probleme moderner Geschichtsschreibung*, in: Hartmut Lehmann (Hrsg.), *Wege zu einer neuen Kulturgeschichte*, Göttingen 1995 (= *Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft* 1), S. 14.

32 Laurenz Lütteken, *Wie »autonom« kann Musikgeschichte sein? Mögliche Perspektiven eines methodischen Wandels*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 38.

33 Hans Erich Bödeker, *Biographie. Annäherung an den gegenwärtigen Forschungs- und Diskussionsstand*, in: ders. (Hrsg.), *Biographie schreiben*, Göttingen 2003 (= *Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft* 18), S. 57.

Das Kapitel *Wetzler als Dirigent* beleuchtet die Ausbildung und die Karrieremöglichkeiten, die sich Wetzler als jungem Musiker anboten, seine Auffassung von Interpretation um die Jahrhundertwende und schließlich seinen Dirigierstil, die Schlagtechnik, die von der Presse mehrfach dokumentiert wurde. Dieses Kapitel betritt insofern Neuland, als sich neben der intensiven Beschäftigung mit der Geschichte und Theorie der musikalischen Interpretation bis heute kein eigener Zweig herausgebildet hat, der sich mit dem Beruf des Dirigenten beschäftigt. Begriffe wie »Dirigentenforschung« etwa oder »Dirigierforschung« existieren nicht, wengleich in jüngerer Zeit Arbeiten zu einzelnen Dirigentenpersönlichkeiten erschienen sind, die wissenschaftlichen Ansprüchen genügen, wie etwa die Biographien von Christopher Fifield zu Hans Richter von 1993³⁴ oder von Richard Osborne zu Herbert von Karajan von 1998³⁵. Der britischen »biographisch-narrativen Praxis« entsprechend kommen diese ohne spezifische Fragestellungen zum künstlerischen Handwerk des Kapellmeisters aus.³⁶ Einen frühen Meilenstein bildet in dieser Hinsicht Hans-Joachim Hinrichsens umfassende Untersuchung zum Wirken und Denken Hans von Bülow von 1999.³⁷ Häufig wird dem Problem der Neuartigkeit begegnet, indem die Untersuchungen in Form von Sammelbänden verfasst werden, wie etwa zu Karajan³⁸ oder kürzlich zu Weingartner³⁹. Einen großen Platz nehmen immer noch Lebensbeschreibungen zu Dirigentenpersönlichkeiten ein wie diejenigen von Frithjof Haas zu Hermann Levi⁴⁰, Hans von Bülow⁴¹ und Felix Mottl⁴². Daraus spricht die hohe Fachkompetenz des Dirigenten Haas, die allerdings von innen her auf das Handwerk und seine Bedingungen gerichtet ist. Seltener indessen sind Untersuchungen, die sich einerseits mit dem absoluten Kern dieses Handwerks, mit der Schlagtechnik und der Körperlichkeit allgemein auseinandersetzen, andererseits aber auch mit den beruflichen Rahmenbedingungen, die oft als selbstverständlich vorausgesetzt werden und sich so der Reflexion entziehen.

Mit dem nachgestellten Kapitel »Wetzler als Komponist« schließlich ergibt sich die in der Biographik zur klassischen Form geronnene Anordnung »Leben und Werk«. Im Gegensatz dazu stehen aber hier nicht die Werke im Vordergrund, sondern entsprechend der Kapitelüberschrift die Frage, in welchem Selbstverständnis Wetzler diese komponiert hat. Insofern trägt das Kapitel mentalitätsgeschichtliche Züge. Entlang verschiedener Werkgruppen wird die Funktion untersucht, die jeweils dem »Komponieren« als künstlerische Handlung zukam. Im selben Maß, in dem Wetzlers musikalische Haltung in Texten, Korrespondenz und

34 Christopher Fifield, *True artist and true friend. A biography of Hans Richter*, Oxford 1993.

35 Richard Osborne, *Herbert von Karajan. A life in music*, London 1998

36 Vgl. dazu Michael Jonas, *Britische Biographik*, in: Christian Klein (Hrsg.), *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, Stuttgart 2009, S. 295.

37 Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart 1999 (= *Beibefte zum Archiv für Musikwissenschaft* 46).

38 Lars E. Laubhold / Jürg Stenzl (Hrsg.), *Herbert von Karajan (1908–1989). Der Dirigent im Lichte einer Geschichte der musikalischen Interpretationen*, Salzburg 2008.

39 Simon Obert / Matthias Schmidt (Hrsg.), *Im Mass der Moderne. Felix Weingartner – Dirigent, Komponist, Autor, Reisender*, Basel 2009.

40 Frithjof Haas, *Zwischen Brahms und Wagner. Der Dirigent Hermann Levi*, Zürich 1995.

41 Frithjof Haas, *Hans von Bülow. Leben und Wirken. Wegbereiter für Wagner, Liszt und Brahms*, Wilhelmshaven 2002.

42 Frithjof Haas, *Der Magier am Dirigentenpult. Felix Mottl*, Karlsruhe 2006.

Werken sichtbar gemacht wird, erscheint kontrastierend dazu deren Rezeption in der zeitgenössischen Presse. Charakterisierende Begriffe bilden den Leitfaden von der Ausbildung über verschiedene Stadien des eher marginalen, situationsbezogenen Schaffens bis zur öffentlichen Anerkennung als Komponist, der sich infolge veränderter Bedingungen mehrfach gezwungen sah, diese Identität neu zu schaffen.

Die Quellenlage zu Wetzler ist überschaubar. Der größte Teil seines Nachlasses befindet sich in der Zentralbibliothek Zürich. Darin ist bis auf wenige Ausnahmen Wetzlers kompositorisches Werk enthalten, etwa drei Viertel davon als Autograph: Eine Oper, eine Bühnenmusik, acht Orchesterwerke, ein Violinkonzert, zwei Streichquartette, einige kleinere Werke für Klavier, ferner 18 Lieder und Liedgruppen, ebenso viele meist kleinere Chorkompositionen sowie Bearbeitungen vor allem Bach'scher Werke. An Schriften hinterließ Wetzler neben zwei in Fragmenten erhaltenen Vortragsreihen einen Sammelband, der einige seiner gut ein Dutzend meist kürzeren Texte enthält. Die rund 10'000 Briefe sowie 6'000 Programme und Rezensionen dokumentieren beinahe Wetzlers volle Lebensspanne, selbst die Dokumente aus den letzten Lebensjahren in New York sind erhalten. Hinzu kommen eine umfangreiche Fotosammlung sowie amtliche und persönliche Dokumente. Das wichtigste Corpus außerhalb der Zentralbibliothek Zürich bildet die etwa zu vier Fünfteln erhaltene Sammlung von Wetzlers Dirigierpartituren und Klavierauszügen. Oehmigen hatte diese nach Wetzlers Ableben dem Collegio Papio in Ascona geschenkt, einem Ableger des Benediktinerklosters Einsiedeln. Die Noten wurden später nach Einsiedeln überführt, wo sie heute noch lagern.

Tonaufnahmen mit Werken oder unter der Mitwirkung Wetzlers sind keine überliefert, obwohl in der Korrespondenz verschiedentlich Pläne dazu genannt sind. Einziges Zeugnis bilden vier Acetat-Platten mit Probeaufnahmen von Frédéric Chopins Etüde op. 10,1 mit Wetzler am Klavier, entstanden Mitte der Dreißigerjahre in der Schweiz.⁴³

Die relative Bekanntheit Wetzlers in Deutschland bis in die 1930er Jahre hinein spiegelt sich in den zeitgenössischen Lexikon-Einträgen, allen voran dem Riemann-Lexikon von 1929.⁴⁴ Die Zäsur durch die nationalsozialistische Herrschaft überlebte Wetzlers Name teilweise, die zwölfte Riemann-Auflage (1961) nennt ihn⁴⁵, danach erscheint er im deutschsprachigen Raum erst wieder 2007 in der *MGG*⁴⁶. Ungebrochen verlief die Beachtung in England, Karl Geiringers Artikel in der vierten Auflage des *Grove* von 1940 ist äußerst kenntnisreich⁴⁷ und bildet die Grundlage für alle nachfolgenden Fassungen.

Die einzige musikwissenschaftliche Untersuchung mit Einbezug Wetzlers ist Peter Cahns Monographie zum Frankfurter Hoch'schen Konservatorium von 1979⁴⁸, allerdings beschränkt sie sich mangels Quellen auf dessen Namensnennung. Hans Lonnendonker (Saarbrücken) verfasste wohl in den Achtziger- oder Neunzigerjahren einen Text zu Wetzler,

43 CH-Zz, Mus NL 145: K 1–4.

44 *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin 1929, S. 2019f.

45 [Artikel] *Wetzler, Hermann Hans*, in: *Riemann Musik Lexikon*, 12. Auflage, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Personenteil, Bd. 2, Mainz 1961, S. 918–919.

46 Eva Martina Hanke, [Artikel] *Wetzler, Hermann (Hans)*, in: *MGG 2*, Personenteil, Band 17, Kassel 2007, Sp. 841–842.

47 Karl Geiringer, [Artikel] *Wetzler, Hermann Hans*, in: *Grove's dictionary of music and musicians*, hrsg. von Henry Cope Colles, Ergänzungsband, London 1940, S. 672–673.

48 Peter Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979.

der unveröffentlicht geblieben ist.⁴⁹ Die Richard-Strauss-Literatur verzeichnet, wenn auch nur knapp, Wetzlers Mitwirkung bei Strauss' USA-Premiere. Die Thomas-Mann-Literatur kennt Wetzler neben Adorno als mögliches Vorbild für Wendell Kretzschmar in *Doktor Faustus*.⁵⁰ Die Kurt Weill-Forschung weiß von den Bemühungen des 19-jährigen Weill um Kompositionsunterricht bei Wetzler in Köln.⁵¹ In Nina Okrassas Peter-Raabe-Monographie von 2004 taucht Wetzler in Zusammenhang mit seiner jüdischen Herkunft auf.⁵² Der Wissensstand bezüglich Wetzler allgemein beschränkt sich auf Karl Geiringers inzwischen stark geschrumpften New-Grove-Artikel von 1980/2001. Durch das Internet hat nun seit Eintreffen des Nachlasses 2006 in der Zentralbibliothek Zürich eine verstärkte Verbreitung eingesetzt. Am Anfang stand hier das Nachlassverzeichnis, das seit 2008 online einsehbar ist.⁵³

Ganz unabhängig von der nun öffentlichen Zugänglichkeit des Nachlasses veröffentlichte das deutsche Label CPO 2009 zwei Orchesterwerke Wetzlers, eingespielt durch die Robert-Schumann-Philharmonie Chemnitz unter Frank Behrmann.⁵⁴ Es handelt sich dabei um die ersten veröffentlichten Aufnahmen Wetzlerscher Werke überhaupt.⁵⁵ Vorangegangen war die öffentliche Aufführung von *Visionen* op. 13 im Juni 2008 in Chemnitz, wahrscheinlich die erste posthume Aufführung eines Orchesterwerks Wetzlers.

49 Ein gut 40-seitiges, von Prof. Hans Lonnendonker verfasstes Typoskript zu Wetzler befindet sich im Besitz der Familie Lonnendonker.

50 Vgl. Thomas Schneider, *Das literarische Porträt. Quellen, Vorbilder und Modelle in Thomas Manns ›Doktor Faustus‹*, Berlin 2005 (= *Literaturwissenschaft* 1), S. 143.

51 Vgl. David Drew, *Kurt Weill. A handbook*, London 1987, S. 55.

52 Vgl. Nina Okrassa, *Peter Raabe. Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872–1945)*, Köln 2004, S. 290.

53 <http://www.zb.uzh.ch/spezialsammlungen/musikabteilung/nachlaesse/einzelne-nachlaesse/003789/index.html.de> (20.12.2012).

54 Hermann Hans Wetzler, *Visionen op. 12; Assisi. Legende für Orchester op. 13*, Georgsmarienhütte: CPO 2009 (cpo777 412-2).

55 Kurz zuvor entstand in der Zentralbibliothek Zürich anlässlich eines öffentlichen Konzerts eine Aufnahme von *Fünf Gedichte von Robert Burns* op. 8 und *Zwei Gedichte von Michelangelo* op. 9.

Strauss

Noch bevor das fünfte Konzert über die Bühne gehen konnte, erreichte Wetzler Anfang Februar 1903 eine Anfrage, die die Planung der nächsten Spielzeit in einem völlig neuen Licht erscheinen ließ. Der Londoner Konzertagent Hugo Görlitz plante für Richard Strauss und dessen Frau für das Frühjahr 1904 eine Konzertreise nach Amerika und wandte sich an Wetzler, dessen Orchester ihm dafür geeignet erschien.²⁰⁵ Wetzler traf daraufhin Strauss persönlich an einem Strauss-Festival, das im Mai und Juni 1903 in London stattfand. Hier wurden erste gemeinsame Pläne für ein New Yorker Strauss-Festival geschmiedet. Im Anschluss daran lud Strauss Wetzler für den Sommer zu sich nach Marquartstein ein:

»Lieber Herr College!

Für Ihren so sehr liebenswürdigen Brief meinen verbindlichsten Dank. Auch ich erinnere mich dankbar der mit Ihnen in London verbrachten Stunden u. freue mich, Ihre u. Ihrer lieben Frau sympatische Bekanntschaft in der neuen Welt zu einer dauernden Freundschaft auszubauen. Vielleicht sehe ich Sie eher in Marquartstein (vom 15. Juli ab). Jedenfalls kann ich Ihnen heute schon sagen, daß ich mit 25. *Februar* für's I. *Concert* in *New York* (auch meine Frau mit Orchesterliedern) einverstanden bin u. am 12. Februar von Europa abzureisen gedenke. Wir freuen uns beide nun schon beinahe auf Amerika, meine Frau übt sich auf kleinen Segelschiffen bereits tüchtig in der Seekrankheit.

Herzliche Grüsse Ihnen beiden von meiner Frau u. Ihrem aufrichtig ergebenen
Richard Strauss«²⁰⁶

Vom 19. Juli bis Ende August weilten Wetzler und seine Frau für mehrere Wochen als Strauss' Gäste in Marquartstein, im Haus von dessen Schwiegervater, Generalmajor Adolf de Ahna.

Am 24. Februar kam das Ehepaar Strauss zusammen mit dem Manager Hugo Görlitz in New York an. Am Hafen warteten der Konzertagent Henry Wolfsohn, Charles F. Tretbar und Ernest Urchs von der Firma Steinway & Sons, Wetzler sowie Vertreter des *New York Liederkrantz* und der *Arion Society*.²⁰⁷ Vorgesehen waren vier Konzerte in Verbindung mit Wetzlers Orchester in der Carnegie Hall, das erste davon als fünftes und letztes der Wetzler Symphony Concerts, dazu ein weiteres in Brooklyn. Strauss absolvierte daneben bis Ende April zwischen Providence, Washington, D.C. und Minneapolis 28 weitere Auftritte. Sein USA-Debüt indessen sollte mit Wetzlers Orchester erfolgen; dasjenige von Pauline Strauss-de Ahna hatte Wetzler Wolfsohn zugestanden in den vorangehenden Verhandlungen, in denen sich Veranstalter und Agenten Termine und Aufführungsrechte regelrecht abjagten.²⁰⁸ Wetzler hatte in diesem Spiel einen schweren Stand, da er zwar ein dichtes Netz von Helfern und Financiers hinter sich wusste, aber keinen Manager, der ihm diese organisatorischen Dinge abnahm. So konnte er nur zusehen, wie der geschäftstüchtige Strauss und umtriebige New Yorker Agenten wie Wolfsohn ihre Geschäfte ohne ihn abwickelten:

205 Vgl. Hugo Görlitz an Wetzler, London, 3.2.1903 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1903: 102).

206 Richard Strauss an Wetzler, [Sandown, Isle of Wight], 30. Juni 1903 (CH-Zz, Mus NL 145: Bes 39).

207 Vgl. *New York Evening Telegram*, New York, N.Y., 24.2.1904, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1904c.

208 Vgl. Wetzler an Hugo Görlitz, [nach dem 21.5.1903], Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1899/1904: 2: 59). Wolfsohn trat sowohl als Veranstalter von Konzerten mit dem Wetzler Symphony Orchestra als auch von Recitals nur mit Strauss und dessen Frau in Erscheinung.



Abbildung 11: Von rechts: Richard Strauss, Hermann Hans Wetzler, Pauline Strauss-de Ahna und deren Eltern Marie und Adolf de Ahna; im Vordergrund Lini Wetzler mit Strauss' Sohn Franz; Marquartstein, Juli/August 1903

»Sie fragen mich leider Dinge, die ich brieflich mit Herrn Wolfsohn längst erledigt habe. Meine Frau kann frühestens am 29. Februar in Brooklyn zuerst auftreten: wahrscheinlich erst 1. März. [...], ich kann gar nicht ermessen, wie ihr die Reise bekommen wird (sie war unlängst von England herüber sehr seekrank) u. sie muß doch gut ausgeruht u. voll u. ganz bei Kraft sein, wenn sie zum ersten Mal in Amerika auftritt. So leid es ihr also thut, sie kann am 27. Febr. bei Ihnen nicht singen. Alles Übrige hat Wolfsohn, auch die genaue Orchesterbesetzung der *Domestica*.«²⁰⁹

Als Höhepunkt des Strauss-Festivals, an dem ausschließlich Werke von Richard Strauss vorgesehen waren, sollte im dritten der ursprünglich vier geplanten Konzerte vom 9. März die *Symphonia Domestica* uraufgeführt werden.²¹⁰ Weil das Orchestermaterial verspätet eintraf und Strauss vor lauter Engagements in anderen Städten nicht zum Proben kam, wurde die Uraufführung erst auf den 16. März und schließlich auf ein neu angesetztes Konzert am 21. März verschoben. Mit dem zusätzlichen Engagement durch das Brooklyn Institute of Arts and Sciences ergaben sich vorerst sechs gemeinsame Konzerte:²¹¹

209 Richard Strauss an Wetzler, Charlottenburg, 15.1.1904 (CH-Zz, Mus NL 145: Bes 42).

210 Am 12. Januar 1904 hatte Strauss noch an Wetzler geschrieben, er »stecke mitten in den Korrekturbogen der *Domestica*«. Richard Strauss an Wetzler, Charlottenburg, 15.1.1904 (CH-Zz, Mus NL 145: Bes 42).

211 Vgl. entspr. Programmzettel, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/05: 85 und 101; E 1904 d: 27 und 44. Das Konzertprogramm vom 29.2.1904 unterscheidet sich leicht vom Ablauf in Franz Trenners Strauss-Chronik, vgl. Franz Trenner, *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*, hrsg. von Florian Trenner, Wien 2003, S. 249.




Abbildung 12: Prospekte zu Strauss' Konzerten mit dem »Wetzler Symphony Orchestra«, wie es nun genannt wurde.

Tabelle 6: Die sechs Konzerte des Strauss-Festivals

I	27.2.1904		
	Carnegie Hall	Also sprach Zarathustra op. 30	Hermann Hans Wetzler (Ltg.)
		Die Ulme zu Hirsau op. 43,3	David Bispham (Bar), Harold O. Smith (Kl)
		Nachtgang op. 29,3	
		Lied des Steinklopfers op. 49,4	
		Ein Heldenleben op. 40	Richard Strauss (Ltg.)
II	29.2.1904		
	Baptist Temple, Brooklyn	Don Juan op. 21	Hermann Hans Wetzler (Ltg.)
		Einkehr op. 47,4	Pauline Strauss-de Ahna (S), Richard Strauss (Kl)
		Morgen op. 27,4	
		Ständchen op. 17,2	

	Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28	Richard Strauss (Ltg.)
	Allerseelen op. 10,8	Pauline Strauss-de Ahna (S),
	Traum durch die Dämmerung op. 29,1	Richard Strauss (Kl)
	Heimliche Aufforderung, op. 27,3	
	Tod und Verklärung op. 24	Richard Strauss (Ltg.)
III	3.3.1904	
Carnegie Hall	Don Juan op. 21	Hermann Hans Wetzler (Ltg.)
	Don Quixote op. 35	Pablo Casals (Vc), Richard Strauss (Ltg.)
	Das Rosenband op. 36,1 (Orchesterfassung)	Pauline Strauss-de Ahna (S), Richard Strauss (Ltg.)
	Liebeshymnus op. 32,3 (Orchesterfassung)	
	Morgen op. 27,4 (Orchesterfassung)	
	Cäcilie op. 27,2 (Orchesterfassung)	
	Tod und Verklärung op. 24	Richard Strauss (Ltg.)
IV	9.3.1904	
Carnegie Hall	Don Quixote op. 35	Pablo Casals (Vc), Richard Strauss (Ltg.)
	Meinem Kinde, op. 37,3 (Orchesterfassung)	Pauline Strauss-de Ahna (S), Richard Strauss (Ltg.)
	Wiegenlied op. 41,1 (Orchesterfassung)	
	Muttertändelei op. 43,2 (Orchesterfassung)	
	Liebesszene aus »Feuersnot« op. 50	Richard Strauss (Ltg.)
	Allerseelen op. 10,8	Pauline Strauss-de Ahna (S),
	Befreit op. 39,4	Richard Strauss (Kl)
	O süßer Mai op. 32,4	
	Kling! op. 48,3	
	Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28	Richard Strauss (Ltg.)
V	16.3.1904	
Carnegie Hall	Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28	Richard Strauss (Ltg.)
	Don Quixote op. 35	Pablo Casals (Vc), Richard Strauss (Ltg.)
	[Lieder]	Pauline Strauss-de Ahna (S)
	Ein Heldenleben op. 40	Richard Strauss (Ltg.)
VI	21.3.1904	
Carnegie Hall	Also sprach Zarathustra op. 30	Richard Strauss (Ltg.)
	Symphonia domestica op. 53 (UA)	
	Don Juan op. 21	

Bis 43 Beil 7



II

Don Juan
~~Lied~~
Eulenspiegel
Lied
Tad und Vertlarung

{ allwissender
Morgen
Hautchen
allwissender
Fraum d. Söng
Heinrichs Aufführung

III

Don Quixote.
Lied
Domestic

IV

1. Zora Plante
Lied
Don Quixote

Domestic

Abbildung 13: Programmwurf (Handschrift Wetzlers) mit Präzisierungen für das zweite Konzert durch Strauss

Pauline Strauss' erster Auftritt erfolgte also doch mit Wetzlers Orchester, am 29. Februar 1904 in Brooklyn, obgleich erst das von Henry Wolfsohn veranstaltete Rezital vom 1. März in der Carnegie Hall als »First appearance in America« angekündigt wurde.²¹² In den ersten drei Konzerten durfte Wetzler noch je eine Tondichtung selbst dirigieren, danach unterlag das Programm auf Drängen von Charles F. Tretbar von Steinway & Sons aus Gründen der Publizität ganz der Leitung des »Meisters«. Dabei ist nicht einmal anzunehmen, dass Strauss unzufrieden war mit Wetzlers Leistung; eine im Anschluss verfasste Empfehlung an den Vorsitzenden des Berliner Philharmonischen Orchesters klingt jedenfalls recht überzeugt:

»Erlauben Sie mir, Ihnen in Herrn H. H. Wetzler einen sehr begabten Dirigenten u. vorzüglichen Musiker wärmstens zu empfehlen. Herr Wetzler, der nebenbei bemerkt auch ein ebenso vorzüglicher Geiger, Pianist u. Organist (auch Komponist von Begabung u. Können) ist, hat mir hier mit dem von ihm gegründeten Orchester meine Werke vorzüglich einstudiert, Zarathustra u. Don Juan von mir selbst im Konzert u. zwar ganz *ausgezeichnet* dirigiert; ich habe niemals eine so gute Zarathustra aufführung unter einem anderen Dirigenten gehört. Mit Herrn Wetzler würden Sie Ihrem Orchester einen ganz famosen Chef gewinnen.«²¹³

Dennoch, der Anfang hatte sich als schwierig erwiesen. Im Wissen darum, dass seine Orchesterwerke bis dahin unbekannte technische Anforderungen an die Orchester stellten, hatte Strauss schon weit im voraus einen Probenplan gefordert, der auf den ersten Blick die von Wetzler gesetzte Marke übertreffen sollte. Die vielerorts überlieferte Zahl von 15 Proben bezog sich ursprünglich auf die *Symphonia Domestica*, reduzierte sich jedoch auf acht, da zwei Drittel davon Registerproben waren.²¹⁴ Insgesamt leitete Strauss zwölf Proben, sieben davon für die *Symphonia Domestica*,²¹⁵ von Wetzler dürften noch einige wenige dazugekommen sein: »Strauss war fast immer auf der Reise, und so musste ich die ersten Proben leiten; folglich hörte ich das Werk früher, als er selbst.«²¹⁶ Im Vorfeld war mit den Musikern ein Vertrag über 15 Proben abgeschlossen worden, was sich angesichts der technischen Schwierigkeiten als zu wenig erweisen sollte.

An sich galt das Orchester der Philharmonic Society, das wie erwähnt einen großen Teil des Wetzler Symphony Orchestra darstellte, bereits um 1900 als den europäischen Spitzenorchestern zumindest ebenbürtig, wenn auch die Orchester von Boston, Chicago und Pittsburgh den besseren Ruf genossen. Das Niveau der zusätzlich engagierten Musiker muss aber merklich tiefer gewesen sein, die Presse sprach von einem aus »ziemlich heterogenen

212 Konzertprogramm vom 1. März 1904, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/05: 102. Es ist unklar, weshalb das Carnegie-Rezital vom 1.3.1904 das Prädikat »First appearance in America« tragen durfte, obschon Strauss-de Ahna bereits tags zuvor in Brooklyn mit Klavierliedern aufgetreten war. Möglicherweise handelte es sich hierbei um eine Privatveranstaltung des *Brooklyn Institute of Arts and Sciences*, die als solche nicht zählte. Tatsache ist, dass das Konzert verhältnismäßig spät, am 22.12.1903, vom 3.3.1904 auf den 29.2.1904 vorverschoben worden war, da die *Brooklyn Academy of Music* am 30.11.1903 abgebrannt war und die Verlegung in den Ersatzort, den *Baptist Temple*, die Verschiebung auf den 29.2. notwendig gemacht hatte.

213 Richard Strauss an Müller, New York, N.Y., 16.4.1904 (CH-Zz, Mus NL 145: Bes 54).

214 »Fifteen rehearsals, five with full orchestra and ten with the strings, woodwinds and brass instruments«. *New York Tribune*, 21.3.1904, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1904 d: 40.

215 5 Orchester- und 2 Registerproben. Vgl. Trenner, *Richard Strauss*, S. 248–250.

216 Wetzler an Hans Bassermann, New York, N.Y., 10.12.1918, Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1901/04: 18).

Elementen zusammengesetzten Orchester, das nicht einmal eine permanente Organisation ist.«²¹⁷ Die Leistung der grösstenteils deutschen Musiker war zudem Schwankungen unterworfen, da sie sich durch die amerikanischen Anstellungsverhältnisse gezwungen sahen, nachts Geld dazuzuverdienen: »The men play at dances every night until 5, and then appear at the rehearsals in the morning, yawning and apathetic – without the slightest interest in their work.«²¹⁸ Ein drastisches Bild zeichnete der New Yorker *Independent* im Vorfeld der Strauss-Konzerte, mit dem genial einfachen Begriff der »[poor] attack« als wichtigstes Qualitätsmerkmal eines Orchesters:

»A fair example of the work of the Philharmonic under ordinary conditions is exhibited by the Wetzler Orchestra. The personelle is practically the same; it is a miniature ›Philharmonic‹. Its performance is to be deplored for the poor attack, for the lack of spirit, for the raucousness of the brass; for the unreliability and falsity of the wood-wind and the coarse, thick tone of the strings. Wetzler secures results as much the better as the talent exceeds that of Walter Damrosch. The cause of his failure lies in the system and its effect on the attitude and proficiency of the players under him. The situation may best be comprehended by a visit to one of his rehearsal. There this serious and able musician commands little respect or authority, and the atmosphere is as earnestly artistic as that of a sophomore eating club at college. The other orchestras of New York tell the same tale, only in rougher language.«²¹⁹

Aus all diesen Gründen sah sich Wetzler veranlasst, in einem Brief an das Orchester jedem einzelnen nochmals in das Gewissen zu reden:

»Es ist wohl nicht nötig, Sie auf die historische Bedeutung dieser Konzerte für das amerikanische Musikleben aufmerksam zu machen. Auch sind Sie sich gewiss bewusst, welchen Vorzug es für uns Mitwirkende bedeutet, bei einer solchen Gelegenheit unter der persönlichen Leitung des grossen Meisters an der Aufführung seiner Epoche machenden Werke teilzunehmen. Ich hoffe zuversichtlich, dass jeder der geehrten Herren meines Orchesters seinen persönlichen Stolz darzusetzen wird, sein Teil zu vollendeten Aufführungen, des Meisters würdig, beizutragen. Um dieser Aufgabe gerecht zu werden, müssen wir alle Kräfte aufbieten, da die Schwierigkeiten der Strauss'schen Werke nicht zu unterschätzen sind. Die schwierigen Passagen in allen Instrumenten liegen meistens sehr exponiert. Es ist daher unerlässlich, dass jeder der Mitwirkenden seine Stimmen zu Hause gründlich einstudiert, so dass er dieselben vollkommen und sicher beherrscht und jederzeit klar und deutlich zum Ausdruck zu bringen vermag. [...] Nicht allein New York, sondern die ganze musikalische Welt wird unsere Leistungen mit grosser Spannung verfolgen.«²²⁰

Am ersten Konzert ging alles gut. Der allererste Auftritt des Festivals hatte Wetzler mit der *Zarathustra*-Aufführung, die Strauss in seiner Empfehlung erwähnte, einiges Lob eingebracht: »He has done nothing better this winter«²²¹, wenngleich er immer noch mit den selben Themen zu kämpfen schien: »It is a pity that he cannot conduct with less physical

217 *New-Yorker Staats-Zeitung*, 6.3.1904, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1904 d: 18.

218 Wetzler an George W. Vanderbilt, New York, N.Y., 19.12.1902, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1899/1904: 2: 115–118).

219 *Independent* (New York, N.Y.), 11.2.1904, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1904 b: 23.

220 Offener Brief Wetzlers »an die geehrten Mitglieder des Wetzler Symphonie Orchesters«, New York, N.Y., 18.1.1904, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/05: 87.

221 *Chronicle* (San Francisco, Cal.), 13.3.1904, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1904 d: 33.