

Richard Dehmel – Hermann Zilcher – *Fitzebutze*: Quellenstudien zu einem „Traumspiel“ für Kinder

Hans Oppenheim (1892–1965), Dirigent, Pianist und Freund Hermann Zilchers (1881–1948), beginnt die erste Biografie des Komponisten 1921 mit dem Topos: „Es ist leichter, von Hermann Zilcher etwas aufzuführen, als über ihn etwas zu sagen.“¹ Hundert Jahre später, so scheint es, ist diese Behauptung noch immer gültig, doch aus anderen Gründen: Der Komponist und Musikpädagoge ist heute über seinen wichtigsten Wirkungsort Würzburg hinaus weitgehend vergessen, der Großteil an Literatur vergangener Jahrzehnte kann heutigen wissenschaftlichen Standards nicht genügen und jene jüngsten Erkenntnisse der Forschung, die dies tun, betreffen hauptsächlich seine Würzburger Phase ab 1920 und die „heiklen Jahre“ im Nationalsozialismus.² Bislang ist jedoch der Großteil an Quellen und Dokumenten von und zu Zilcher der Jahre 1900 bis 1920 nicht ausreichend oder gar nicht erschlossen. Der vorliegende Aufsatz möchte dazu beitragen, diese Lücke zu schließen und Einblicke in Entstehungshintergrund und Rezeption von Zilchers erstem Bühnenwerk verschaffen: seine Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Richard Dehmel (1863–1920) zum „Traumspiel“ *Fitzebutze* von 1904 bis ca. 1914. Für diese biografische Quellenstudie wurden der Briefwechsel Zilchers mit Dehmel aus dem Dehmel-Archiv (DA) sowie weitere begleitende Dokumente aus dem Hermann-Zilcher-Archiv (HZA) herangezogen.

¹ Hans Oppenheim, *Hermann Zilcher* (Zeitgenössische Komponisten, Bd. 5), München 1921, S. 7.

² Hier ist vor allem die Forschung Christoph Henzels zu nennen, darunter „Hermann Zilchers heikle Jahre“, in: Henzel und Stefan Zeller (Hrsg.), *Der Würzburger Tonkünstlerverband. Geschichte – Gegenwart – Zukunft. Festschrift zum 100jährigen Bestehen*, Würzburg 2011, S. 138–157; „... fühlen, was deutsche Musik ist ...“. *Das Staatskonservatorium in Würzburg 1930–1950*, Würzburg 2016; und „Keine Wege aus der Provinz. Gedanken zur Biografie Hermann Zilchers“, in: *Musik in Bayern* 87 (2022), S. 78–95. Christian Lemmerich lieferte für den von Henzel herausgegebenen Sammelband *Provinz? Würzburger Musikkultur in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 2013, den Beitrag: „Wirklich gute starke deutsche Musik“. Hermann Zilchers Musikpflege 1920–1945“, S. 139–154. Die einzige umfangreiche Studie aus der jüngeren Forschung zu Zilchers Leben und Werk ist der von Barbara Hass herausgegebene Sammelband *Hermann Zilcher* (Komponisten in Bayern, Bd. 38), Tutzing 1999.

An dieser Stelle sei dem HZA für die freundliche Genehmigung der Abbildungen und Zitation des Materials gedankt. Nach aktuellem Stand gilt Zilchers Autograph der Partitur von *Fitzebutze* leider als verschollen. Allein der Klavierauszug liegt in wenigen Exemplaren gedruckt bei Schott vor und liefert demnach einen Ausgangspunkt für den musikalischen Nachvollzug des Werks, zumal er auch die umfangreichen Regieanweisungen Dehmels enthält.³

Dehmel und Zilcher: Ungleiche Kooperationspartner

Richard Dehmel zählt zu denjenigen Schriftstellern der deutschen Literaturgeschichte, die einmal höchst bedeutend waren, deren heutige Bekanntheit aber in keinem Verhältnis zur einstigen steht.⁴ Wie die zahlreichen Briefe des DA zeigen, befand sich Dehmel im Mittelpunkt eines weit verzweigten Netzwerkes von Kunstschaffenden der Jahrhundertwende.⁵ Doch war sein Werk nicht nur in Literatenkreisen, sondern auch in der Musikwelt bestens bekannt, was seine vielen Kontakte zu Musikern, Komponisten und Dirigenten belegen.⁶ „Musiker von höchstem Rang“ – worunter seine zweite Ehefrau Ida Dehmel neben Max Reger (1873–1916) und Richard Strauss (1864–1949) auch Hermann Zilcher zählte⁷ – verkehrten in seinem Haus. Um 1900 gehören Dehmels Gedichte zu den meistvertonten seiner Zeit.⁸

Während sich Dehmel in den Jahren nach 1900 auf der Höhe seines öffentlichen Ansehens befand, traf auf Hermann Zilcher eher das Gegenteil zu: Seine Karriere stand 1900 erst am Anfang. Nach dem erfolgreichen Abschluss seines Studiums am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. 1901 zog er mit seiner Frau nach Berlin, um sich als Pianist und Komponist einen Namen zu machen.⁹ Erste Erfolge hatte er als Begleiter von Solisten, was die öffentliche

³ Hermann Zilcher, *Fitzebutze. Traumspiel in 5 Aufzügen von Richard Dehmel. Musik von Hermann Zilcher* [= Klavierauszug], Mainz 1906.

⁴ Vgl. Sabine Henning et al. (Hrsg.), *WRWlt – o Urakkord. Die Welten des Richard Dehmel. Ausstellung in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky* (bibliothemata, Bd. 14), Herzberg 1995, S. 291–293.

⁵ Vgl. Paul J. Schindler, *Richard Dehmel. Dichtungen – Briefe – Dokumente*, Hamburg 1963, S. 292f. Siehe hierzu auch die Grafik auf der Website des Forschungsprojektes Dehmel-Digital: <<https://dehmel-digital.de/network>> (zuletzt aufgerufen am 26.6.2024).

⁶ Vgl. Albrecht Dümling, „Visionärer Ausdruck des Zeitgeists in der Lyrik – Richard Dehmel und die Musik“, in: Carolin Vogel (Hrsg.), „Schöne wilde Welt“. *Richard Dehmel in den Künsten*, Göttingen 2020, S. 51–55.

⁷ Vgl. ebd., S. 60.

⁸ Vgl. ebd., S. 45.

⁹ Vgl. Wilhelm Altmann, „Hermann Zilcher“, in: *Monographien moderner Musiker*, Bd. 2: 20 *Biographien zeitgenössischer Tonsetzer*, Leipzig 1907, S. 260f.



Abb. 1: Hermann und Margarete Zilcher im Jahr 1907 (Privatbesitz Helga Zilcher; mit freundlicher Genehmigung).

Wahrnehmung von ihm maßgeblich beeinflusste.¹⁰ Seine kompositorischen Ambitionen blieben in Berlin jedoch zunächst unbekannt. Am 19. März 1904 konnte Zilcher erstmals ein Konzert mit nur eigenen Werken im Beethovensaal in Berlin geben.¹¹ Nach einer Amerika-Tournee von Januar bis Mai 1905 mit dem Violinisten und Wunderkind Franz von Vecsey (1893–1935) erging noch im selben Jahr an ihn der Ruf als Dozent für Klavier an seine frühere Ausbildungsstätte, das Hochsche Konservatorium.¹² Die Aufnahme in den Sammelband *Monographien moderner Musiker* von 1907 – unter anderem neben Humperdinck, Mahler, Pfitzner, Reger und Strauss – belegt zudem einen gewissen Bekanntheitsgrad, den sich der junge Komponist zu diesem Zeitpunkt erarbeitet hatte. Wilhelm Altmann

¹⁰ Vgl. Michael Klubertanz, „Zilcher, Hermann (Karl Joseph)“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neu bearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 17, Kassel u. a. 1997, Sp. 1480.

¹¹ Vgl. Hermann Zilcher an Engelbert Humperdinck, 16.3.1904, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Nachlaß Humperdinck A I b 5979.

¹² Vgl. Oppenheim, *Hermann Zilcher*, S. 14f.

formuliert hier als erster Leitlinien und Topoi, die Zilchers Musik der nächsten Jahrzehnte und nahezu sämtliche Texte über ihn prägen werden: Konservatismus und Individualismus.¹³ Sein Aufsatz endet mit der erwartungsvollen Ankündigung, dass Zilcher demnächst auch als Musikdramatiker in Erscheinung treten wird: „Seitdem diese Zeilen geschrieben sind, hat Zilcher das Traumspiel ‚Fitzebutze‘ von Rich. Dehmel komponiert: Der Klavierauszug ist bereits im Stich.“¹⁴ Ein erstes musikdramatisches Werk und die Zusammenarbeit mit einem gefeierten Schriftsteller wie im Falle von *Fitzebutze* waren ein solcher Schritt in Richtung einer gelingenden Komponistenkarriere.

In ihrer Analyse des umfangreichen Vokalwerk Zilchers legt Helga-Maria Palm-Beulich dar, dass Zilcher eine hohe Begabung für den Umgang mit Texten besaß. Einen besonderen Stellenwert in seinem Œuvre hat die Gattung des Kunstlieds, der er mehrere Zyklen widmete.¹⁵ In den Jahren nach 1910 waren es vor allem Dehmels Verse, die er vertonte, darunter sein *Dehmel-Zyklus* op. 25, die Ballade *Von Feld zu Feld* op. 29 und *Drei Gedichte von Richard Dehmel für eine Singstimme und Klavier* op. 41. Auch wenn das Kunstlied einen großen Stellenwert in Zilchers kompositorischem Schaffen einnimmt, wäre eine Deutung seiner Leistungen in der Textvertonung, die sich nur auf dieses Feld beschränkt, zu einseitig. In der Tat urteilt Palm-Beulich, ohne *Fitzebutze* überhaupt zu erwähnen, über Zilchers „einzige“ Oper *Doktor Eisenbart* op. 45 (1921):

„Daß sie an *kontrapunktischer Überladung* leide, wie Friedrich Herzfeld in seinem ‚Lexikon der Musik‘ meint, trifft wohl nicht zu. Man vermißt aber die musikalisch-dramatischen Zuspitzungen, – und das besonders bei einer Handlung, die nicht unbedingt auf reges Interesse beim Publikum stoßen konnte. Zilcher war einfach kein Musikdramatiker.“¹⁶

Diesem Urteil soll die vorliegende Studie zu seinem Bühnen-Erstling *Fitzebutze* als Einwand begegnen. Möglicherweise befand sich *Fitzebutze* deshalb nicht als musikdramatisches Werk auf dem Radar von Forschenden, da die Gattungszugehörigkeit des fünftaktigen und abendfüllenden „Traumspiels“ unklar ist. Diese Bezeichnung ergibt sich formal durch die drei Binnenakte, die als Traumgeschehen gekennzeichnet werden, sowie durch die sehr lockere narrative Stringenz. Die Handlung setzt im ersten Akt ein, als die Geschwister Heinz und Detta am Weih-

¹³ Vgl. Altmann, „Hermann Zilcher“, S. 262f.

¹⁴ Ebd., S. 266.

¹⁵ Vgl. Helga-Maria Palm-Beulich, „Zum Vokalwerk Hermann Zilchers“, in: Alexander Suder (Hrsg.), *Hermann Zilcher* (Komponisten in Bayern, Bd. 38), Tutzing 1999, S. 72–75.

¹⁶ Ebd., S. 102f.



Abb. 2: Einband des Fitzebutze-Kinderbuchs in Zilchers Privatbesitz mit Widmung Dehmels (HZA op. 19). In der Mitte sitzt der Hampelmann (alias mexikanischer Gott) Fitzebutze (mit freundlicher Genehmigung).

nachtsabend mithilfe des „Traumgeists“ Husch vor dem zum Leben erwachten bösen Hampelmann Fitzebutze in ein magisches Reich fliehen (2. Akt: „Zauberwald“, 3. Akt: „Mexiko“, 4. Akt: „Märchengarten“). Tänze, Kinderspiele und Schneeballschlachten reihen sich wie in der kindlichen Fantasie mehr assoziativ als narrativ zwingend aneinander. Zudem ist der böse mexikanische Gott alias Hampelmann Fitzebutze eine stumme Rolle, die sich durch genau vorgegebene Mimik und Gestik auszeichnet.¹⁷ Zilcher spricht vom Werk daher auch als „Pantomime“¹⁸ und führt zur Neuartigkeit des Werks aus:

„Das Werk enthält verschiedene, damals ganz neuartige Tanz- und Bewegungsideen, – die Musik verlangt oft frei- bis- strengst-rhythmische Bewegungen auf der Bühne, – die Szenerie stellt allerdings dankbare, aber kühne Anforderungen [...]“¹⁹

Darüber hinaus zeigen Zilchers Schauspielmusiken zu Shakespeares *Wie es euch gefällt* op. 33 (1917) und zum *Wintermärchen* op. 39 (1918), die unter dem Münchner Regisseur Otto Falckenberg (1873–1947) entstanden,²⁰ dass er auch später durchaus musikdramatische Ambitionen besaß und den Kontakt mit Bühnenschaffenden suchte. Ein nachhaltiger Erfolg von *Fitzebutze* 1907 hätte ihm mehr Geltung im Metier der Bühne verschafft.

Fitzebutze ist – gemessen an den hohen Erwartungen, Investitionen und Hoffnungen – zudem ein anschauliches Beispiel für das Scheitern eines großen Projekts. Dieser Umstand macht die Korrespondenz umso interessanter. Gerade weil die Arbeit am Werk und dessen Weg auf die Bühne die Autoren stets vor Herausforderungen stellten, werden diese Aspekte diskutiert. Dadurch wird überhaupt ersichtlich, mit welchen Hürden sich Textdichter und Komponist auseinandersetzen mussten. Unter Heranziehung des Briefwechsels werden daher einige der zentralen Besonderheiten des *Fitzebutze*-Projektes besprochen, die Einblicke in eine ungleiche, doch interessante Kooperation geben.

Eine streitbare Textvorlage

In der von Ernst Kreidolf (1863–1956) illustrierten Lyriksammlung *Fitzebutze. Allerhand Schnickschnack für Kinder* erreichen die kinderlyrischen Bestrebungen

¹⁷ Vgl. Richard Dehmel, *Fitzebutze. Traumspiel in 5 Aufzügen. Von Richard Dehmel. Originalmanuskript*, [ohne Datum], HZA op. 19.

¹⁸ Unter anderem in: Zilcher an Clemens von Franckenstein, 12.12.1915, HZA dko444.

¹⁹ Hermann Zilcher, *Wie ich wurde* [Typoskript], [datiert auf 1942], HZA dko614, S. 21.

²⁰ Vgl. Klubertanz, „Zilcher, Hermann“, Sp. 1480.

des Ehepaars Paula und Richard Dehmel ihren Höhepunkt. Das Buch enthält insgesamt 25 Gedichte, darunter bereits veröffentlichte, überarbeitete und gänzlich neue. Erste Entwürfe zur Lyriksammlung lassen sich auf das Jahr 1894 datieren, doch erschien das Werk erst 1900 beim Insel-Verlag mit einer Auflagenhöhe von 5000 Exemplaren.²¹ Während Dehmel als Lyriker große Erfolge erzielte und kontrovers diskutiert wurde, erhielten seine progressiven kinderliterarischen Werke deutlich weniger Aufmerksamkeit und selten Zuspruch. *Fitzebutze* war mit seiner anti-autoritären Haltung literarisches Neuland. Kindliches Fantasieren und „falsche“ Kindersprache werden unkorrigiert abgedruckt, so z. B. im ersten Gedicht des Bandes: „Lieber böner Hampelmann! / fing die kleine Detta an; / ich bin dhoß und Du bist tlein, / willst du Fitzebutze sein? / Tomm!“²² Damit lässt sich das Werk in die zweite Phase der Jugendschriftenbewegung einordnen, die analog zur Reformpädagogik eine „Dichtung vom Kinde aus“ forderte.²³ Eltern und Kinder waren jedoch insofern ihrer Zeit verhaftet, als sie das Buch mit seinen neuen ästhetischen Ansätzen als Provokation empfanden und ablehnten.²⁴ Zudem muss festgehalten werden, dass die radikal-naive Kinderlyrik wohl mit Dehmels sonstiger Rezeption als gedankenschwerer Liebeslyriker kollidierte. Schon 1896 mit der Lyriksammlung *Weib und Welt*, die eine religiös-sittlich motivierte Anklage wegen des Erotik mit Marienverehrung verbindenden Gedichts „Venus consolatric“ nach sich zog, erlangte Dehmel den Ruf eines Skandaldichters.²⁵ Aufgrund des ausbleibenden Erfolgs seiner Kinderlyrik schrieb Dehmel an den Schriftsteller Paul Scheerbart (1863–1915) bereits 1905 resigniert: „Bei mir hat’s wirklich ausgekindert“,²⁶ was insofern überrascht, da genau in diese Zeit die soeben aufgenommene Arbeit an der Bühnenfassung mit Zilcher fällt. Diese Ausgangslage verdeutlicht jedoch, warum sich Dehmel zumindest mit der Bühnenfassung vom *Fitzebutze*-Stoff einen Durchbruch in den Theatern und Opernhäusern erhoffte.

²¹ Vgl. Roland Stark, „*Fitzebutze*“. 100 Jahre modernes Kinderbuch. Eine Ausstellung des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar, Marbach 2000, S. 110f.

²² Paula und Richard Dehmel, *Fitzebutze. Allerhand Schnickschnack für Kinder*, Berlin 1900, S. 5.

²³ Vgl. Helga Karrenbrock, *Märchenkinder – Zeitgenossen. Untersuchungen zur Kinderliteratur der Weimarer Republik*, Stuttgart 1995, S. 23–27.

²⁴ Vgl. Roland Stark, „Kinder sind furchtbare Feinschmecker“ – Richard Dehmel und das Kinderbuch“, in: „*Schöne wilde Welt*“. *Richard Dehmel in den Künsten*, hrsg. von Carolin Vogel, Göttingen 2020, S. 133–136.

²⁵ Vgl. Carolin Vogel (Hrsg.), „*Zwei Menschen*“ – *Richard und Ida Dehmel. Texte, Bilder, Dokumente*, Göttingen 2021, S. 93f.

²⁶ Richard Dehmel an Paul Scheerbart, 22.6.1905, DA: Br: BKB IV: Bl. 91.

Dieser sollte jedoch nie stattfinden. Die Bedeutung von *Fitzebutze* als Meilenstein der Kinder- und Jugendliteratur wurde erst in den 1950er-Jahren entdeckt.²⁷

Eine komplexe Vorgeschichte

Bevor Zilcher mit der Vertonung von Dehmels *Fitzebutze*-Bühnenfassung überhaupt begann, konnte das Vorhaben bereits eine bewegte, ca. dreijährige Vorgeschichte aufweisen. Sie beginnt mit dem Komponisten Bernhard Köhler und dem Musikkritiker Willy Seibert, die 1901 in Köln eine unautorisierte Bühnenfassung des 1900 erschienenen Kinderbuchs – hier bereits unter der Gattungsbezeichnung „Traumspiel“²⁸ – aufführten. Nachdem Dehmel auf diese aufmerksam geworden war, kontaktierte er Seibert und verlangte eine neue Fassung, diesmal unter seiner Aufsicht. Missverständnisse, langwierige Vertragsverhandlungen und sogar offen geäußertes, fehlender Wille zur Arbeit sorgten für eine fordernde, insgesamt aber ergebnislose Zusammenarbeit.²⁹ Immerhin verfasste Dehmel dabei eine eigene Bühnenfassung und festigte die Absicht, sie zur Aufführung zu bringen. Nach dem Abbruch dieser Kooperation im Juni 1904 machte sich Dehmel umgehend auf die Suche nach einem neuen Vertoner für sein Bühnenwerk. Er bot dem Komponisten und später bedeutenden Mahler-Dirigenten Oskar Fried (1871–1941) die Zusammenarbeit an, worauf dieser jedoch ablehnend antwortete und ihn an Engelbert Humperdinck (1854–1921) verwies.³⁰ Auch Humperdinck verneinte, lud jedoch zu einem Treffen ein,³¹ bei welchem er Dehmel wahrscheinlich auf Hermann Zilcher aufmerksam machte, den er bereits seit dessen Kindertagen persönlich kannte. Tatsächlich lebte der Komponist in Frankfurt zufällig im selben Haus wie die Familie Zilcher während seiner Arbeit an *Hänsel und Gretel*, die der junge Hermann einer in der Zilcher-Literatur allgegenwärtigen Anekdote zufolge aufmerksam mitverfolgte.³²

²⁷ So z. B. durch den Schriftsteller James Krüss in: *So viele Tage wie das Jahr hat. 365 Geschichten für Kinder und Kenner*, Gütersloh 1959, S. 297 [zit. nach Stark, „Feinschmecker“, S. 147].

²⁸ Paul Hiller, „Fitzebutze“, *Neue Zeitschrift für Musik* 69 (1902), S. 8.

²⁹ Die Vorgeschichte der Bühnenfassung von *Fitzebutze* wird in ca. 80 digitalisierten Briefen von Dehmel an Bernhard Köhler und Willy Seibert (Briefkopien) nachvollziehbar. Die Briefe von Köhler und Seibert an Dehmel sowie Dehmels Briefkopien befinden sich unter verschiedenen Signaturen im DA der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.

³⁰ Vgl. Korrespondenz Dehmel–Fried im Zeitraum Juni bis September 1904, DA: Br: F: 211–214, sowie Br: BKB III: Bl. 327–328.

³¹ Vgl. Korrespondenz Dehmel–Humperdinck im Zeitraum September bis Oktober 1904, DA: Br: H: 800–801, sowie Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Nachlaß Humperdinck, A I b 1161–1163.

³² Vgl. unter anderem Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck. Das Leben meines Vaters*, Frankfurt a. M. 1965, S. 202–205.

Zilcher nahm Dehmels Angebot an und somit begannen Zusammenarbeit und Briefwechsel, der insgesamt 134 Briefe umfasst, mit Zilchers Schreiben an Dehmel vom 19. Oktober 1904 eingeläutet wurde und mit Dehmels Tod im Jahr 1920 endete. Inhaltlich behandelt die Korrespondenz hauptsächlich das Projekt *Fitzebutze*, doch werden später auch andere Werke wie der *Dehmel-Zyklus* besprochen. Frequenz und Quantität der Briefe haben ihren Höhepunkt zwischen 1905 bis 1907, eben jenen Jahren der Produktion und Aufführung *Fitzebutzes*.³³

Divergierende Vorstellungen und Korrekturen

Dehmel verfasste die Bühnenfassung des Kinderbuchs während der oben beschriebenen Vorgeschichte im April 1904. Eine Besonderheit des Dramentextmanuskriptes, das Zilcher von Dehmel erhielt, sind seine auf der rechten Seite notierten, umfangreichen Bemerkungen, welche die Brücke vom Text zur Musik schlagen und somit ein spannendes Dokument für die Interdisziplinarität von Dichtung und Komposition darstellen. In seinen *Erinnerungen an Dehmel* von 1924 schreibt Zilcher hierzu:

„Mit das Interessanteste aber waren die Bemerkungen, die Dehmel zu seinem Regietext geschrieben hatte, welche fast alle sich darauf bezogen, wie *er* sich die Musik dazu komponiert denken würde. Insofern sind sie auch von allgemeinem Interesse, als sie oft in originellster Weise dartun, wie der Dichter die Musik fühlt.“³⁴

Die Bemerkungen sind neben technischen Verweisen auf parallele Stellen im Werk oftmals Kommentare zur vorgestellten musikalischen Faktur:

„Das Zerplatzen der Blasen kann wohl im Orchester malerisch angedeutet werden, muß aber in rhythmischer Wiederholung geschehen. Ich denke mir immer ein paar feine schillernde Violin-Töne, die das Aufsteigen der Blasen charakterisieren und dann in einen ganz schwachen Knall (Pauke oder Harfe) enden; also etwa tili-tili-plunk.“³⁵

³³ Die Korrespondenz Dehmel–Zilcher befindet sich im HZA und DA. Zilchers Originalbriefe haben die Signatur DA: Br: Z: 21–81. Die Briefkopien und Abschriften von Dehmelbriefen sind dort unter verschiedenen Signaturen (gezählt nach Seiten aus Dehmels Briefkopierbuch „BKB“) zu finden.

³⁴ Hermann Zilcher, „Erinnerungen an Richard Dehmel“, in: *Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1924/25*, hrsg. von Gustav Bosse, Regensburg 1924, S. 108.

³⁵ Richard Dehmel, *Fitzebutze. Traumspiel in 5 Aufzügen* [Originalmanuskript an Zilcher], undatiert, HZA op. 19, S. 3.

Diese Metaphern sind die Transferleistung eines Dichters, der nicht auf eine schematische Trennung der Zuständigkeiten besteht und hohes Interesse an der musikalischen Ausgestaltung seiner Verse bezeugt. Eine solche übergangene Trennung der traditionellen Zuständigkeiten führte jedoch auch zu Unstimmigkeiten. Aus dem Briefwechsel geht hervor, dass die umfangreiche Altlast der oben angedeuteten Vorgeschichte und diese Asymmetrie der Kooperation, in der Dehmel sehr konkrete Vorstellungen besaß, Zilcher durchaus praktische Probleme bereiteten. Schon in seinem ersten Brief der Korrespondenz gibt Zilcher zu bedenken, dass ihm „manches der Bleistiftbemerkungen durch das Bereits-Komponiertsein des Fitzebutze diktiert zu sein“ schien und besteht darauf, das Werk nur mit „Ur-Eigenem Blut“³⁶ komponieren zu können. Zudem widmen sich bis ins Jahr der Uraufführung 1907 hinein zahlreiche Briefe Dehmels der ständigen Korrektur seiner Verse, obwohl Zilcher die Partitur im Mai 1905 schon abgeschlossen hatte.³⁷ Dieser Perfektionismus Dehmels verursachte erheblichen und anhaltenden Mehraufwand, den Zilcher trotz Einwände stets leistete.³⁸

Eine missglückte Premiere

Nachdem das Werk aufführungsreif vorlag, begann mit der Suche nach einem Ort der Uraufführung die nächste Hürde, die sich bald als langer und nervenzehrender Prozess herausstellte. Es ist erstaunlich, welche Personen und Orte anfangs für die Uraufführung angedacht waren. Sie lassen ein beachtliches Selbstbewusstsein und die Erwartung der Autoren an ihr Werk erkennen, die wohl über den realen Möglichkeiten angesetzt waren und daher allmählich sanken. Für die Uraufführung kontaktierten die Autoren unter anderem Gustav Mahler an der Wiener Hofoper, Ernst von Schuch an der Dresdener Semperoper, Max Reinhardt am Deutschen Theater Berlin und Hans Gregor an der dort neu gegründeten Komischen Oper. Einerseits versammeln sich also in der Korrespondenz zahlreiche Namen zentraler Figuren der (musik)dramatischen Öffentlichkeit um 1900, andererseits bleiben all diese Anfragen ohne Ergebnis.

Die Uraufführung fand letztlich am Mannheimer Nationaltheater am 23. November 1907 unter der Regie Carl Hagemanns (1871–1945) und Hermann Kutschbachs (1875–1938) musikalischer Leitung statt, der sich lediglich drei weitere Aufführungen angeschlossen haben,³⁹ bevor das Werk wegen Misserfolgs abgesetzt wurde. Zilchers Ehefrau Margarete berichtet in einem Brief an Ida Deh-

³⁶ Zilcher an Dehmel, 17.10.1904, DA: Br: Z: 21.

³⁷ Die Datierung geht aus Zilcher an Dehmel, 19.5.1905, DA: Br: Z: 28, hervor.

³⁸ Vgl. Zilcher an Dehmel, 3.4.1906, DA: Br: Z: 35.

³⁹ Vgl. K. Eschmann, „[Rezension Fitzebutze]“, *Die Musik* 7 (1907/08), S. 363f.

mel von heftiger Kritik an Hagemann sowie von „Demonstrationen contra Intendant und Fitzebutze“.⁴⁰

Stimmen aus der Presse würdigen meist den Achtungserfolg, kritisieren jedoch zugleich zahlreiche Aspekte. Die häufigsten Kritikpunkte sind die zu hohen Anforderungen an die jungen Rezipierenden, Unklarheit bezüglich der Gattung des Traumspiels, die zu seriöse Musik und schließlich auch die Qualität von Dehmels Versen. Des Weiteren reagierte das Publikum auf die Novität mit der Suche nach Vergleichswerken. In diesem Fall war dies das übermächtige Monopol der Kinderoper *Hänsel und Gretel* von Humperdinck, das Rezensenten als Referenzpunkt diente, stets zum Nachteil des gewagteren und moderneren *Fitzebutze*.⁴¹

Der Rezensent der *Allgemeine Zeitung* aus München schreibt:

„Wer Dehmels gedankenschwere, grüblerische Dichtungen kennt, weiß, daß dem Generalissimus unserer Neutöner der Kindermärchenton nicht liegt. [...] Man hat die Empfindung, der Verfasser habe zuerst ein Ballett, eine Pantomime schreiben wollen, habe sich aber dann eines Besseren und seines schlechteren Fitzebutze-Kinderbuches besonnen, das er, Arm in Arm mit seiner Frau Paula einmal hat erscheinen lassen. Die vom Dichter vorgeschriebene ‚stärkste Lachmusik‘, die Musik zum ‚fäusteschüttelnden Wuttanz‘ und den anderen Herrlichkeiten hat H. Zilcher, ein offenkundig in Rich. Wagners Spuren sich gut zurechtfindender, talentierter Frankfurter Tonsetzer geschrieben. Es ist eine kontrapunktisch interessante, für ein Kindermärchen aber viel zu anspruchsvoll sich gebende Musik [...]. Eine vox populi meinte beim Verlassen des Theaters: Für die Kleinen zu genial, für die Großen zu dämlich! Das dürfte stimmen.“⁴²

Zilcher zufolge war die Schuld am Misserfolg an anderen Stellen zu finden. In einem Brief an Engelbert Humperdinck von 1909 klagt er über eine voreingenommene Presse und eine missglückte Aufführung, da die Beteiligten die dramaturgischen Details des Librettos nicht verstanden bzw. gar nicht erst an den Proben teilgenommen hatten.⁴³ Noch 1942 berichtet er übereinstimmend in seiner Autobiografie:

⁴⁰ Margarete Zilcher an Ida Dehmel, 3.12.1907, DA: Br: Z: 82.

⁴¹ Vgl. hierzu BSB Ana 458 L 30 [= Kritiken von Werken Zilchers und Aufführungen seiner Werke, von Konzerten unter Mitwirkung Zilchers und von Vorträgen Zilchers. Bühnenwerke. *Fitzebutze* op. 19 (48 Stück)].

⁴² „[Rezension *Fitzebutze*]“, *Allgemeine Zeitung München*, 26.11.1907, Nr. 548, S. 4.

⁴³ Vgl. Zilcher an Engelbert Humperdinck, 12.4.1909, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Nachlaß Humperdinck, A I b 5983.

„Der Erfolg war beim Publikum sehr groß, aber aus allerlei persönlichen und politischen Gründen (die mit Dehmel zusammenhängen) gab es einen großen Presseskandal, mit Drohungen („Eingesandt“) von 200 Abonnenten, nie mehr das Theater zu betreten, wenn ‚Fitzebutze‘ noch ein einziges Mal aufgeführt worden würde. – Der so lebendige mexikanische Gott alias Hampelmann wurde abgesetzt. – [...] Eine Hauptfigur in dem Stück, ein Traumgott („Husch“) genannt, – und da in dem Stück auch gesungen wurde – mit wichtiger Tenorrolle betraut, erschien nicht in den ersten Bühnenproben, weil man ja dem berühmten Tenor der Bühne nicht zumuten könne, wegen der paar Liedln zu kommen!“ Nun war aber das Pantomimische so wichtig, – dieser Traumgott war mit seiner Zauberblume doch der richtige *deus ex machina*!, ohne ihn war eigentlich jede Probe sinnlos, der Gang der Handlung nicht zu verstehen.“⁴⁴

Vergebliche Wiederbelebungsversuche eines gescheiterten Projekts

Aus vielen Dokumenten geht hervor, dass Zilcher trotz oder gerade wegen des Misserfolgs noch lange Zeit auf eine „Wiederauferstehung“ seines Werkes hoffte. *Fitzebutzes* Premiere war eine herbe Ernüchterung und ein harter Rückschlag für seine musikdramatischen Ambitionen. Warum es zum Scheitern von *Fitzebutze* kam, wird aus der Summe der vorangehenden Beobachtungen ersichtlich: Schon die Kinderlyrikfassung hatte wegen ihrer streitbaren Progressivität wenig Erfolg, was Dehmels Bühnenfassung nicht entschärfen konnte. Stattdessen lassen sich strukturelle Schwächen anbringen, z. B. die zu „moderne“ Konzeption als Pantomime zwischen den Gattungen Ballett, Theater und Oper. Dehmel und Zilcher stellten einerseits wohl zu hohe Anforderungen an das junge Zielpublikum und konnten andererseits Erwachsene nicht überzeugen, die Dehmel bisher vor allem als tief sinnigen Lyriker wahrnahmen. Ferner gelang keine deutliche Distanzierung von dem Monopol *Hänsel und Gretels*, sodass wegen der inhaltlichen und kontextuellen Ähnlichkeiten stets zum Nachteil *Fitzebutzes* verglichen wurde. Zudem könnten nicht nur die zu hohen Erwartungen an die Rezipienten, sondern auch jene an Orte und Akteure des damaligen Musikwesens ein Hindernis gewesen sein. Ausbleibende Neuauflagen können sicherlich auch auf für das Werk unglückliche Umstände zurückgeführt werden, die nicht zwingend mit dessen Qualität zusammenhängen, wie den Ausbruch des Ersten Weltkriegs mit Dehmels freiwilliger Teilnahme und seinem Tod 1920.

⁴⁴ Hermann Zilcher, *Wie ich wurde* [Typoskript], [datiert auf 1942], HZA dko614, S. 21f.

Während Zilcher 1909 noch optimistisch an Humperdinck schreibt: „er wird schon mal wieder aufleben, der Fitzbutze, – bockbeinig, wie die Komponisten sind, halte ich doch fest an ihm, & bin geduldig“,⁴⁵ äußert er sich in den „Erinnerungen“ mehr als zehn Jahre später bezüglich einer Wiederaufnahme deutlich skeptischer:

„Ob nun die Zeit kommen wird, wo man sein [CS: Dehmels] Behagen, seine ‚Freude am Spaß‘ verstehen wird? Ob der liebe, böse ‚Fitzbutze‘ einmal richtig auferstehen wird? Ob wohl bald *der Tänzer* kommt, der diesen Dehmel entdeckt und tanzt!? Für viele kleine und große Kinder wäre damit ein *neuer Dehmel* erstanden, und alle Stilisten, Maler, Reformbühnler, Maschinendirektoren und alle rhythmischen Gymnastiker beiderlei Geschlechts hätten ein ungeahntes, großes Feld, das ihnen Dehmel schon vor fast 20 Jahren bebaut und bereitet hat! –“⁴⁶

Dass ein Erfolg *Fitzbutzes* noch lange Zilchers Anliegen war, zeigen zwei Dokumente im HZA: ein Brief Zilchers an den Generalintendanten der Bayerischen Hofoper Clemens von Franckenstein (1875–1942) aus dem Jahr 1915⁴⁷ sowie ein Brief des Dramaturgen am Sächsischen Staatstheater Hans Tessmer von 1925.⁴⁸ Im ersten Brief bemüht sich Zilcher um eine Wiederaufnahme *Fitzbutzes* in München, beim zweiten handelt es sich um eine Reaktion auf die publizierten *Erinnerungen an Dehmel* und Interesse am Werk. Sowohl das Fehlen von bestätigenden Dokumenten als auch Zilchers dahingehender pessimistischer Bericht in den „Erinnerungen“ lassen jedoch darauf schließen, dass es außer der Mannheimer Aufführung keine weiteren gegeben hat. Sie brachte nicht den erhofften Erfolg, sodass das Werk Manuskript blieb, weil Schott mit dem Druck der Partitur bis nach der Uraufführung warten wollte.⁴⁹

Sofern eine Behauptung aus Oppenheims anfangs zitierter Biografie zutrifft, hatte das Projekt trotz des Misserfolgs unmittelbaren Einfluss auf Zilchers Werdegang: „Es erfolgte nun die Mannheimer Uraufführung des ‚Fitzbutze‘, die immerhin die augenblickliche Wirkung hatte, daß Felix Mottl Zilcher als Lehrer an die Akademie der Tonkunst nach München berief.“⁵⁰ In Zilchers mehrfach genanntem Brief an Humperdinck von 1909 erwähnt er zwar Mottls Schreiben

⁴⁵ Zilcher an Humperdinck, 12.4.1909.

⁴⁶ Zilcher, „Erinnerungen an Richard Dehmel“, S. 113.

⁴⁷ Zilcher an Clemens von Franckenstein, 12.12.1915, HZA dko444.

⁴⁸ Hans Tessmer an Zilcher, 12.3.1925, HZA dko396.

⁴⁹ Vgl. Zilcher an Dehmel, 24.11.1906, DA: Br: Z: 40.

⁵⁰ Oppenheim, *Hermann Zilcher*, S. 16.

und den Ruf nach München, jedoch ohne diese direkte Kausalität offenzulegen. Ob also *Fitzebutze* der Auslöser war, ist nicht eindeutig belegt.⁵¹ An der Münchener Akademie hatte Zilcher von 1908 bis 1920 eine Klavier- und später auch eine Kompositionsprofessur inne, bevor er 1920 die Position als Direktor des Bayerischen Staatskonservatoriums in seiner neuen Wahlheimat Würzburg antrat.⁵²

Abstract

Zwischen 1904 und 1920 arbeiteten der berühmte Lyriker Richard Dehmel und der aufstrebende Komponist Hermann Zilcher gemeinsam an ihrem „Traumspiel“ *Fitzebutze*, das 1907 seine Uraufführung erlebte. Die ungleichen Partner erhofften sich viel vom Werk: Für Dehmel sollte seine Kinderlyrik den ersehnten Erfolg auf der Bühne bringen und für Zilcher den Beginn einer musikdramatischen Karriere bedeuten. Ihre umfangreiche Briefkorrespondenz offenbart stattdessen ein Projekt, das von vielfältigen Hindernissen geprägt war. Der vorliegende Beitrag befasst sich erstmals gleichgewichtend mit der Kooperation beider Künstler und ihrem gemeinsamen Werk unter Heranziehung des Briefwechsels und zahlreicher weiterer Quellen aus dem Hermann-Zilcher-Archiv. Mit dieser Studie zu *Fitzebutze* wird zudem ein Beispiel aus Zilchers nahezu unerforschtem Frühwerk beleuchtet.

⁵¹ Vgl. Zilcher an Humperdinck, 12.4.1909.

⁵² Vgl. Klubertanz, „Zilcher, Hermann“, Sp. 1480.