

**CD-Booklet zu "Felix Woysch. Symphony no. 2, Hamlet overture“, Georgsmarienhütte 2012 (cpo 777 744-2).**

Während sich die Gattungsgeschichte der Symphonie im 19. Jahrhundert durch immer neue Entwicklungsschübe von Schubert über Schumann und Mendelssohn, die Programmsymphoniker um Liszt und Strauss bis hin zu Brahms, Bruckner und sogar Mahler im deutschsprachigen Raum als äußerst bewegt und deshalb lebendig darstellt, fußt sie doch auf einem gemeinsamen Fundament, das durch die Symphonik Beethovens geschaffen wurde. Mit dem Ableben Brahms' und Bruckners, spätestens aber mit dem Tode Mahlers bröckelte dieses gemeinsame Fundament, und die Symphonie geriet als Gattung vorrangig in Mitteleuropa und Frankreich in eine Krise, die zu einer Aufspaltung und schließlich zu einer Auflösung der Gattungstradition führen sollte. Doch auch wenn Brahms seine fünfte Symphonie nicht mehr komponiert hatte und Bruckners neunte Symphonie unvollendet blieb, brach die Tradition der klassisch-romantischen Symphonie nach ihnen nicht ab, sondern setzte sich als eine der Hauptströmungen innerhalb des Aufspaltungs- und Krisenprozesses der Gattungstradition weiter fort. Neben einer Vielzahl von Epigonen, die zu komponieren versuchten wie die von ihnen bewunderten Vorbilder, ohne indes kompositionstechnisch, geistig oder auch von ihrer Intuition her dieser Aufgabe gewachsen zu sein, brachte diese konservative Richtung auch einige bedeutende Talente hervor, denen es gelang, die klassisch-romantische Tradition auf eine persönliche Art und Weise vorsichtig weiterzuentwickeln und damit die Gattungsgeschichte um einige Nuancen zu bereichern. Zu ihnen gehören neben Franz Schmidt Komponisten wie Richard Wetz, Alexander von Zemlinsky, Wilhelm Berger, Felix von Weingartner, Paul Juon, Hans Huber und schließlich der norddeutsche Komponist Felix Woysch (1860-1944). Vom Konzertbetrieb vernachlässigt, vom Rundfunk und den Medien häufig ignoriert, von der Musikwissenschaft übergangen, von Musikverlagen nicht veröffentlicht, dem Publikum unbekannt, wurden diese Komponisten häufig unmittelbar nach ihrem Tode schnell und gründlich vergessen, ein Schicksal, das auch Felix Woysch ereilte. Die fehlende Bereitschaft der auf kompositorische Innovationen hin ausgerichteten Musikwissenschaft, sich mit diesen Komponisten zu beschäftigen, hat dazu geführt, dass bis heute eine Bewertung und musikgeschichtliche Würdigung auch Felix Woyschs aussteht.

Der Komponist entstammte einem alten südböhmischen, ab etwa 1500 aber in Troppau (heute Opava) ansässigen Adelsgeschlecht. Dennoch war dem Jungen eine begüterte, finanziell abgesicherte Kindheit sowie eine solide schulische und musikalische Ausbildung nicht vergönnt, da sein Vater bereits sechs Jahre nach seiner Geburt starb und offensichtlich eine Unterstützung von Seiten der Familie des Vaters ausblieb. So erfuhr auch das sich schon frühzeitig zeigende musikalische Talent Felix Woyschs durch einen vermutlich dilettantisch erteilten und dazu häufig unterbrochenen Unterricht im Violin- und Klavierspiel eine völlig unzureichende Förderung. Nachdem die kleine Familie über Dresden nach Hamburg und schließlich nach Altona gezogen war – zu dieser Zeit eine eigenständige und die größte schleswig-holsteinische Stadt, heute ein Bezirk Hamburgs – wurde Woyschs musikalisches Talent auf dem Jahrmarkt entdeckt, wo er mit einer Reihe anderer Künstler als „Kunstpfeifer“ auftrat. Der junge Hamburger Chordirigent und Musiklehrer Heinrich Chevaller (1848-1908) war von diesen Darbietungen so begeistert, dass er dem Kind kostenlosen Unterricht in Theorie und Klavierspiel anbot und ihn an Choraufführungen und Kirchenmusiken teilnehmen ließ.

Als Komponist war Woysch jedoch im Wesentlichen Autodidakt, auch wenn er diese Bezeichnung in einem Brief an den Brahms-Freund Bernhard Scholz (1835-1916) ironisch in Frage stellt:

“Und doch habe ich nicht schlechte Lehrmeister gehabt, Namen von gutem Klang: Kontrapunkt habe ich bei Palestrina, Gabrieli, Lotti, Lassus, Sweelinck, Schütz, Haßler und Eccard studiert und gar oft zu Füßen des großen Sebastian [Bach] still gesessen; Komposition lehrten mich Beethoven, Mozart und Haydn; auch Schubert und Schumann, sowie den Meistern der neueren Zeit, Brahms und Wagner, habe ich viel zu danken; Instrumentieren habe ich bei Berlioz gelernt und auch sonst hier und da hingehört, wo was Rechtschaffenes zu lernen war, und doch habe ich immer noch nicht meinen größten Lehrmeister genannt, obwohl ich ihm bis ans Lebensende dankbar und treu bleiben will: das liebe alte deutsche Volkslied! [...] Und nun frage ich: Bin ich ein Autodidakt zu nennen – habe ich nicht viele und tüchtige Lehrmeister gehabt?“

Schnell arbeitete sich Woysch durch die Leitung verschiedener kleinerer Chöre in der Hierarchie des Altonaer Musiklebens empor, bis seine Karriere 1895 durch die Übernahme der Leitung des bedeutendsten und größten Chores Altonas, der noch heute bestehenden Altonaer Singakademie, einen ersten Höhepunkt erreichte. Gleichzeitig war er als Organist sowie als Leiter des „Altonaer Kirchenchors“ tätig, mit dem er an verschiedenen Altonaer Kirchen wöchentlich sogenannte „Motetten“ bei freiem Eintritt veranstaltete. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er etwa 45 Werke mit Opuszahlen veröffentlicht, darunter vor allem Genrestücke wie Lieder, Klavierstücke und kürzere Chorwerke a cappella, vorrangig für gemischten und Männerchor, aber auch für Frauenchor. Daneben waren drei Opern entstanden.

Nach der Übernahme der künstlerischen Leitung der Altonaer Singakademie ist ein Wandel in der kompositorischen Entwicklung festzustellen: Der an Grieg, Schumann, Mendelssohn und auch Brahms gemahnende Genrecharakter seiner Werke tritt zurück und die epische Gattung des Oratoriums verdrängt das musikdramatische Schaffen.

Mit dem Passions-Oratorium op. 45, gelang Woysch der kompositorische Durchbruch: Nach der Uraufführung in Frankfurt am Main mit dem Rühl'schen Gesangverein unter Leitung von Bernhard Scholz (1899) wurde das Werk in ganz Deutschland diskutiert und häufig aufgeführt, und Woysch galt von einem Tage zum nächsten als einer der bedeutendsten deutschen Komponisten. Auch mit den folgenden Werken oratorischer Prägung konnte Woysch an diesen Erfolg anknüpfen.

Die außergewöhnliche Stellung, die Woysch im Altonaer Musikleben einnahm – er hatte 1903 auch die Städtischen „Volks- und Symphoniekonzerte“ mit dem Orchester des „Vereins Hamburgischer Musikfreunde“ (heute: Philharmoniker Hamburg) begründet -, führte dazu, dass die Stadt 1914, zur Feier ihres 250jährigen Bestehens, Woysch zu Ehren die Stelle eines „Städtischen Musikdirektors“ einrichtete, die Woysch bis 1931 innehaben sollte. Der Musikschriftsteller und Komponist Ferdinand Pfohl (1862-1949) schreibt über diese Zeit: „Seine frische Kraft durchdringt das Musikleben Altonas, das, bisher von bescheidenerem Wellenschlag bewegt, aus der reichen Dirigententätigkeit seines städtischen Musikdirektors erfreulichsten Zuwachs empfängt, zu schöner Blüte sich öffnet. In der regsamen Stadt wird Woysch der feste Mittelpunkt: er bedeutet ihr musikalisches Gewissen und in allen musikalischen Angelegenheiten eine oberste Instanz und Autorität.“

Während nach 1916 der oratorische Höhenzug im Schaffen Woyschs ausschwingt, hat bereits um 1905 ein dritter Schaffensring eingesetzt, der den großen zyklischen Formen der Instrumentalmusik galt, also der Symphonik und der Kammermusik. In der Zeit bis zu seinem Tode entstanden 6 Symphonien, 5 Streichquartette, je ein Streichsextett, Klaviertrio und – Quintett, also mithin 14 der Sonate verpflichtete Werke. Wenn man berücksichtigt, dass Woysch in der Zeit vor 1905 nur ein einziges Werk veröffentlicht hat, welches der zyklischen Sonatenform verpflichtet war – nämlich sein Violinkonzert – wird ersichtlich, wie gravierend die Zäsur in seinem Schaffen war.

Der Symphoniker und Kammermusikkomponist entstand jedoch nicht gleichsam aus dem Nichts. Vielmehr erging es Woyrsch wie Brahms: Er hatte wie sein Vorgänger an der erdrückenden Last des gewaltigen symphonischen Erbes zu tragen, das für ihn zusätzlich zu Beethoven noch die Gipfelwerke Bruckners und Brahms' umfasste; somit wurde es für ihn ungleich schwerer, mit einer eigenen symphonischen Konzeption hervorzutreten, zumal er keinen Bruch mit der Tradition anstrebte, sondern einen für ihn gangbaren Weg suchte, die symphonische Tradition des 19. Jahrhunderts auf eine persönliche Art und Weise fortzuführen.

Bereits fast 25 Jahre vor der Uraufführung der ersten Symphonie (1908) setzte die Auseinandersetzung mit der symphonischen Form ein – darin der Entstehungsgeschichte der 1. Symphonie Johannes Brahms' vergleichbar. Im Nachlass des Komponisten fand sich eine Symphonie in b-Moll, die bereits 1884 in Hamburg mit großem Erfolg aufgeführt worden war. Trotz wiederholter erfolgreicher Darbietungen dieser Symphonie war Woyrsch mit dem Werk nicht zufrieden. Noch 1899, also 15 Jahre nach der Uraufführung, brachte er eine gründlich überarbeitete Fassung dieser Symphonie in Hamburg innerhalb eines Philharmonischen Konzerts zur Aufführung, erst danach schien er sie endgültig verworfen zu haben und wandte sich einem neuen symphonischen Konzept zu.

Während Brahms sich der Symphonik über die Kammermusik annäherte, scheint Woyrsch über die Programmsymphonik den Weg zur absoluten Symphonik gefunden zu haben. So entstanden in den 24 Jahren zwischen der „nullten“ d-Moll-Symphonie von 1884 und der ersten für gültig befundenen Symphonie von 1908 mehrere Orchesterwerke programmatischen Charakters: Hierunter scheint gerade die Hamlet-Ouvertüre von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung des Symphonikers Woyrsch gewesen zu sein.

Über die Entstehung der „Ouvertüre zu Shakespeares Hamlet“ op. 56 sind wir durch eine Rezension über ihre Uraufführung informiert, die der mit Gustav Mahler befreundete Kritiker der Neuen Hamburger Zeitung Wilhelm Zinne (1858-1934) am 23. März 1912 verfasst hat. Zinne geht in diesem Artikel von der Uraufführung der dritten Fassung dieser Ouvertüre aus, während die erste Fassung bereits „vor mehr als zehn Jahren im Philharmonischen Konzert“ aufgeführt worden sei. Damit verschiebt sich die Chronologie des Werkkatalogs Woyrschs, und die Hamlet-Ouvertüre rückt mit ihrer Urfassung entstellungsgeschichtlich vor die 1. Symphonie in genau die sensible stilistische Umbruchphase zwischen der „Nullten“ und der 1. Symphonie, in der sich Woyrschs symphonischer Stil entwickeln sollte. Es ist bedauerlich, dass sich die frühen Fassungen der Hamlet-Ouvertüre nicht erhalten haben, denn mit ihrer Hilfe ließen sich wertvolle Rückschlüsse auf die Stilgenese des Symphonikers Woyrsch ziehen. In der dritten Fassung der Hamlet-Ouvertüre von 1912 sind die Stilcharakteristika der Woyrsch'schen Symphonik jedenfalls bereits vollständig ausgebildet.

Hierüber schreibt Woyrschs Schüler, der Komponist und Kompositionsprofessor Ernst Gernot Klusmann (1901-1975) 1930: „In den symphonischen Werken tritt als wesentlich formbildend und formverdichtend ein Übereinanderschichten der Thematik ein, was in den Ecksätzen der Symphonien, auch in der Hamlet-Ouvertüre, sich besonders reich gestaltet.“ Eine spätromantisch geweitete Harmonik, kurzatmige Thematik und ein äußerst polyphon angelegter registerhafter Orchestersatz, der - bereichert durch das Englisch Horn, die Bassklarinetten und das Kontrafagott - eine spezifisch woyrschsche Färbung erhält, sind weitere Stilmerkmale des Symphonikers. Zu den Brahms'schen Stilmitteln, wie das der permanenten Durchführung der Themen in den Ecksätzen, tritt ein an Bruckner erinnerndes, allerdings protestantisch fundiertes Ethos.

Zudem finden sich, und dies ist eine wirkliche Besonderheit in den Kompositionen von Felix Woyrsch, gleichzeitig aber Spuren von allem, was bis zur Zeit der Entstehung der jeweiligen Werke in der Musikgeschichte passierte. Sehr transformiert, aber dennoch deutlich nachweisbar, sind an Debussy gemahnende Ganztonklangfelder. Überhaupt deutet eine starke

Betonung der Akkordfarbwerte bei gleichzeitiger Lösung der funktionalen Zusammenhänge auf starke Einflussnahme der französischen Musik. Beispielhaft zu nennen ist hier die permanente Umdeutung des halbverminderten Akkordes, des "klassischen Akkordes" zur Auflösung und Lockerung tonartlicher Bezüge und die folgerichtige Durchschweifung des Tonartenraums in der Hamlet-Ouvertüre (Beginn erster gestopfter Horneinsatz, Beginn des Allegro-Hauptsatzes und seiner Reprise).

Präsent ist aber die gesamte europäische Musik: so wechseln Trauermarschmarchszitate und Ausbrüche im Stile eines Gustav Mahler mit Anspielungen nahezu expressionistischer Gesten eines frühen Arnold Schönberg ab. Dennoch bleibt der Komponist immer ganz bei sich selbst, verschmilzt die Ebenen und Bausteine kunstvoll und immer fließend zu einem einheitlichen romantischen Topos. Fast könnte man den von Ernst Bloch geprägten Begriff der "Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen" auf Woyschs Schaffen anwenden.

"Langsam und schwer" setzt die Ouvertüre ein. Die schaurig herben, dumpf kolorierten Gänge dieses Einleitungsteils setzen die Darstellung nächtlicher, grausiger Visionen und spukhafter Dinge, wie sie mit der Erscheinung des Geistes von Hamlets getötetem Vater und seiner Rache-Mahnung verbunden sind, orchestral in Szene. Der Hamlet-Charakter, mit heftig bewegten Themen und leidenschaftlichem Atem, erstet im „leidenschaftlich bewegten“ Hauptsatz. Inmitten der Akzente wilder, widerstreitender Empfindungen wird Ophelias Thema episodisch eingeführt: Ihre sinnige, liebe Melodie steht in scharfem Kontrast zu der schweren, grüblerischen Wucht der Hamlet-Thematik, die zum Ende des Hauptsatzes noch gesteigert wird. Die Ouvertüre endet in einem Trauermarsch, dem Woysch in der Partitur die Schlussworte des Fortinbras aus Shakespeares Werk voranstellt:

„Lasst vier Hauptleute Hamlet auf die Bühne  
Gleich einem Krieger tragen; denn er hätte,  
Wär' er hinaufgelangt, unfehlbar sich  
Höchst königlich bewährt; und bei dem Zug  
Lasst Feldmusik und alle Kriegsgebräuche  
Laut für ihn sprechen.  
Nehmt auf die Leiche! Solch ein Blick wie der  
Ziemt wohl dem Feld, doch hier entstellt er sehr.  
Geht, heißt die Truppen feuern!“

Entsprechend dieser Apostrophierung des toten Helden setzt der „sehr langsam und schwer“ überschriebene Funeralmarsch wuchtige, tragische Akzente, die in einem leidenschaftlichen Ausbruch münden, um schließlich „Sehr langsam und feierlich“ zu verklingen.

Der Erfolg der Uraufführung der Hamlet-Ouvertüre durch das Orchester des Vereins Hamburgischer Musikfreunde unter der Leitung des Komponisten war außerordentlich groß. So berichtete das „Altonaer Tageblatt“: „Alle standen unter dem Banne des Werkes und gaben ihrer Begeisterung durch stürmischen Beifall Ausdruck.“

Bereits zwei Jahre später, am 15 Januar 1914 fand die Uraufführung der 2. Symphonie in C-Dur op. 60 in Düsseldorf unter der Stabführung des damals sehr prominenten Dirigenten Karl Panzner (1866-1923) statt, der sich Jahre vorher bereits energisch für Woyschs Erste Symphonie eingesetzt hatte. An Woysch schreibt Panzner: „Ich muß Ihnen durch diese Zeilen meine Bewunderung, meine Freude zu dem Gelingen des prachtvollen Werkes übermitteln. Das Ganze ist ein Wurf! Hochinteressant von der ersten bis zur letzten Note. Welche Rhythmik und Harmonik im 1. Satz, wie entzückend der 2. Satz mit seinen intimen, aparten Reizen, welch schöner, edler Fluß der Cantilene im Adagio, welch packende Kraft,

welcher Aufbau im Finale! Ich freue mich außerordentlich und danke Ihnen herzlichst, daß ich dieses Werk aus der Taufe heben darf.“

Über die Entstehungsgeschichte der 2. Symphonie sind wir nicht näher informiert. Doch dürfte sie im Vergleich zur 1. Symphonie in einem sehr viel kürzeren Zeitraum von ca. 1912 bis 1913 entstanden sein. Sie bildet zusammen mit der 1. Symphonie ein ähnlich kontrastierendes Werkpaar wie die ersten beiden Brahms-Symphonien, die wiederum auf entsprechende Konstellationen bei Beethoven zurückgehen: Auf ein problembeladenes, äußerst strenges Werk folgt ein gelösteres, oft heiteres Werk.

Auch Klusmann stellt einen stilistischen Wandel im Vergleich zu den früheren Werken fest: „Ein neuer Stil beginnt mit der 2. Symphonie. Er hebt sich von den früheren Werken ab durch eine Rückkehr zur einfacheren Harmonie, bevorzugt um so mehr eine lineare Führung der einzelnen Stimmen und findet seine vorläufige Vollendung in dem 3. Streichquartett, dem Klavierquintett und der 3. Symphonie ...“

In der zweiten Symphonie sind die von Klusmann angesprochenen Entwicklungen tatsächlich sehr auffällig zu beobachten. Allerdings gibt es neben „einfacheren Harmonien“, unter denen der Autor sicherlich die weniger intensive Verwendung von Dissonanzen und Vorhalten versteht, auch sehr interessante Entwicklungen in eine andere Richtung.

So finden sich gleich zu Beginn der Symphonie im ersten, in der klassischen Sonatenhauptsatzform stehenden Satz, blockhaft gesetzte, funktionsfreie Akkordverbindungen, welche ebenfalls wieder an französische Farbwerte gemahnen. Der reich gegliederte, im Aufbau klar strukturierte Satz wird geprägt durch das rhythmisch profilierte Hauptthema, dem ein sehr melodiöses zweites Thema entgegen gestellt wird. In der Verarbeitung der Themen zeigt sich die Meisterschaft Woyrschs in den originellen kontrapunktischen Kombinationen der Themen, ihrer Aufspaltung und Weiterentwicklung, verbunden mit einem drängenden vorwärtstreibenden Impuls. Durch Verzicht auf „weichmachende Hinzufügungen“ wie Sexten und Septimen entsteht oftmals eine Radikalität im Ausdruck; Dissonanzen werden pointiert und sehr verschärft herausgestellt. So prägen übermäßige Akkorde die Melodie- und Harmoniebildung zu Beginn der Durchführung des ersten Satzes; schärfste, tonalitätsauflösende Dissonanzbildungen lassen sich aber in allen Sätzen nachweisen.

Weltentrückt, tief empfunden zeigt sich der getragene Satz. Das Thema wird zunächst vom Streicherchor intoniert. Doch bereits nach wenigen Takten, mit dem Einsetzen der Holzbläser, setzt der für Woyrsch typische Aufspaltungs- und Weiterentwicklungsprozess des zuvor vorgestellten thematischen Materials ein. Der Satz kulminiert schließlich in einem langsam sich entwickelnden, fast brucknerschen, von eigenwilligen Streicherpassagen untermalten dynamischen Höhepunkt, dem ein fahles Klangbild von kurzen Holzbläsersoli (angeführt von dem klagenden Ton des Englisch-Horns) vor dem Klangteppich der Pauke folgt. Am Ende des zweiten Satzes finden sich wieder blockhaft gesetzte, funktionsfreie Akkordverbindungen, die bereits im ersten Satz aufgefallen waren.

Reizvolle Variationen über ein fast volksliedmäßiges Thema stehen an Stelle des Scherzos, dessen Ausdruckswelt sich in den Variationen widerspiegelt. „Einfach und schlicht“ wird das volksnahe Thema vorgestellt. In den folgenden fünf Variationen werden vorwiegend gelöste, heitere Stimmungen heraufbeschworen, ein Charakterzug im Schaffen Woyrschs, der kaum je so deutlich hervortritt wie in diesem Satz. Hierbei zeigt sich die gegenüber der ersten Symphonie beachtlich weiterentwickelte Instrumentierungskunst, die eine fast an Richard Strauss gemahnende Virtuosität erreicht. Die vorletzte Variation vertritt die Stelle des Trios und steht mit ihrer äußerst ernsten und noblen Ausdruckswelt in schärfstem Kontrast zu den übrigen Variationen dieses Satzes.

Das Finale ist sehr leidenschaftlich in der Stimmung. Der großzügig aufgebaute Sonatensatz zeigt die Vorzüge der sich nie in zu viel Einzeleffekten verlierenden Instrumentierungskunst

besonders augenscheinlich in der zielbewußten Charakterisierung durch wirksame Klangmischungen. In der Durchführung des thematischen Materials findet sich Woyrschs Vorliebe für die überwuchernde Verarbeitung der Themenkomplexe in den einzelnen Teilen des Sonatensatzes wieder, ein andauernder Prozess von Themenaufspaltung und Neukombination. „Sehr schnell und drängend“ führt der Satz zu einer bewegten, feurigen Schlußapotheose.

Der Erfolg der Uraufführung fand deutschlandweit große Beachtung. Besonders gelobt wurde die „fesselnde thematische Erfindung und deren Verarbeitung“ sowie „die persönlich gefärbte Ausdrucksweise“ (Die Musik). Interessanterweise wurde die Symphonie durchaus als modern empfunden, obgleich sie die Grenzen der Gattungstradition nirgends durchbricht, ausweitet oder in Frage stellt. Hierbei wurde gerade die Anknüpfung an die Symphonik Brahms' und Bruckners als Signum ihrer Modernität betont und nicht etwa als Zeichen eines überkommenen Traditionalismus gebrandmarkt: „Modern ist die Symphonie, indem sie auf dem von Brahms und Bruckner geschaffenen Stile weiterbaut ...“ (Düsseldorfer Generalanzeiger).

Der Ausbruch des ersten Weltkrieges nur wenige Monate nach der Uraufführung wirkte sich negativ auf die weitere Rezeption der Symphonie aus. Bedingt durch den Weltkrieg kam es zunächst auch nicht zur Drucklegung des Werkes. Als es schließlich 1927 im Druck erschien – 13 Jahre nach der Uraufführung – hatten sich derart beträchtliche Umwälzungen im soziokulturellen wie auch im musikästhetischen Kontext ereignet – die rasanten Entwicklungen vom musikalischen Expressionismus Schönbergs und seiner Schule bis hin zu Hindemiths Antirromantizismus –, dass die Vorkriegsästhetik der Symphonie kein Aufsehen mehr erringen konnte und es somit nur zu vereinzelt Aufführungen kam.

Ähnlich wie der 2. Symphonie erging es auch den späteren symphonischen Werken Woyrschs. Wenngleich er seinen symphonischen Stil durchaus weiterentwickelte, ihn verdichtete und eine gewisse Nähe zum Neoklassizismus nicht verleugnen konnte, so war er dennoch nicht bereit, den von ihm eingeschlagenen symphonischen Weg zu verlassen und Anleihen bei den verschiedenen modernen Kompositionstechniken zu machen oder ihre Ästhetik zu übernehmen. Hierdurch aber konnte sein Werk sich nicht mehr länger im Fokus des öffentlichen Musikinteresses halten, das sich nun in heftigen Diskussionen über die im Aufbruch befindliche musikalische Moderne erging, und geriet mehr und mehr in ein musikgeschichtliches Abseits.

Klussmann resümiert: „Die Stellung von Woyrschs Gesamtwerk in unserer Zeit liegt abseits vom Tagesstreit der Meinungen und Stile. Nordisch in seiner Herbheit, holzschnittartig, dürererähnlich, in seiner Religiosität [sowie] in seinem Ethos brucknerverwandt, wächst es stark und stetig in selbstgewählter Stille und Abgeschlossenheit.“

Auch wenn uns die Symphonik Woyrschs nicht zwingt, die Musikgeschichte umzuschreiben, so vermag sie als künstlerisches Ereignis für sich betrachtet doch zu überzeugen, da es ihr gelingt, die Brahms-Bruckner-Tradition auf hohem kompositionstechnischem Niveau und bereichert um ein persönliches, unmittelbares Ausdrucksvermögen ins 20. Jahrhundert fortzuführen. Die Musik von Woyrsch ernst nehmen, heißt dabei, sie an ihrem eigenen Anspruch und nicht an der Innovationskurve der musikalischen Avantgarde zu messen, heißt aber auch, Seitenwege der musikgeschichtlichen Entwicklung, wie den seinen, zu akzeptieren und zu würdigen.

Andreas Dreibrodt und Thomas Dorsch, 2012

#### **Quelle:**

Andreas Dreibrodt, Thomas Dorsch: CD-Booklet zu "Felix Woyrsch. Symphony no. 2, Hamlet overture", Georgsmarienhütte 2012 (cpo 777 744-2).