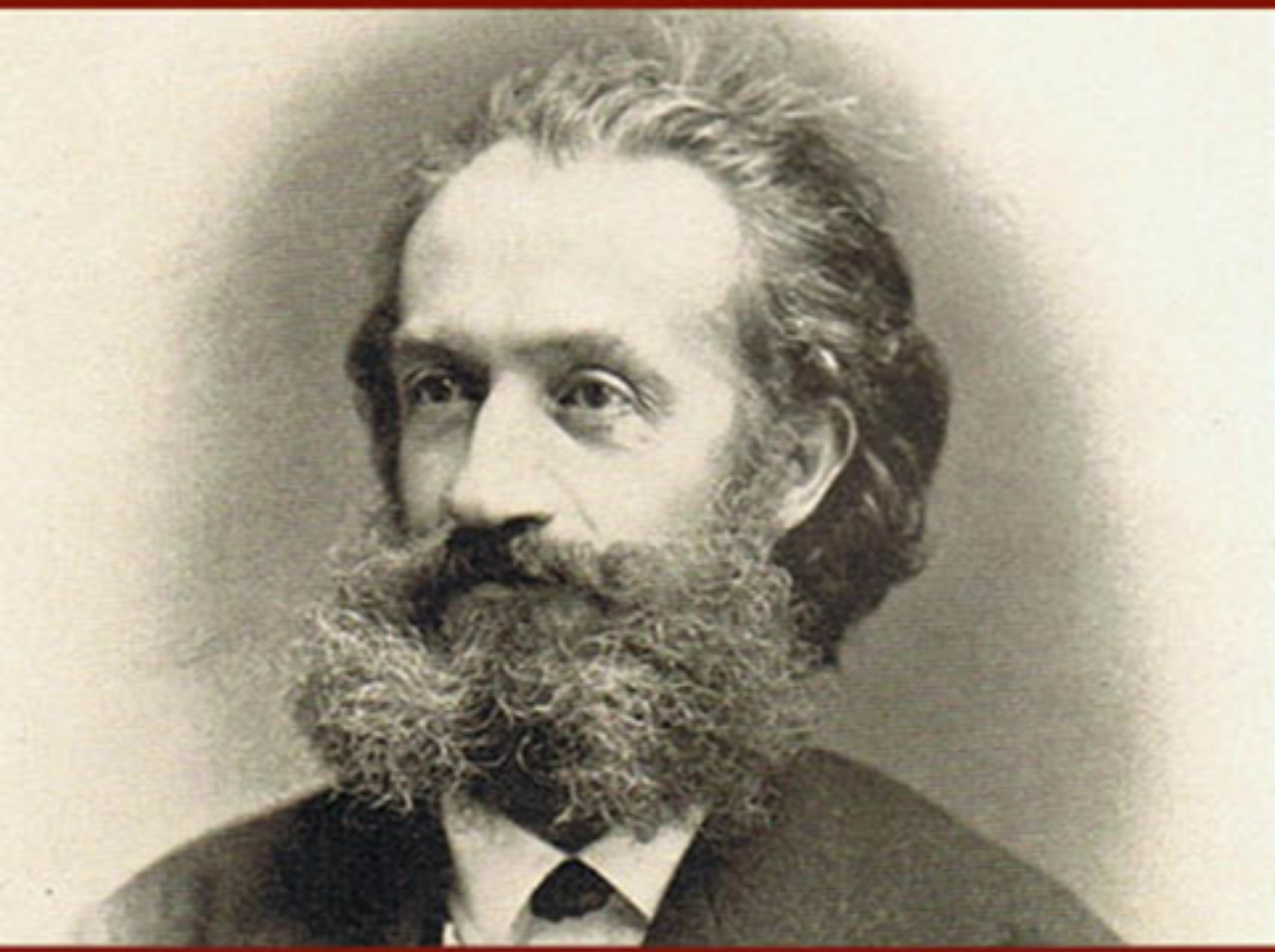
Frankfurter

WAGNER

Band 1

Richard-Wagner-Verband Frankfurt am Main

Kontexte



Michael Hofmeister

Alexander Ritter

Leben und Werk eines Komponisten zwischen Wagner und Strauss

Tectum

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Frankfurter Wagner-Kontexte

Herausgegeben vom Richard-Wagner-Verband Frankfurt am Main

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Frankfurter Wagner-Kontexte | Band 1

Herausgegeben vom Richard-Wagner-Verband Frankfurt am Main

Michael Hofmeister

Alexander Ritter

Leben und Werk eines Komponisten zwischen Wagner und Strauss

Tectum Verlag

Richard-Wagner-Verband
Frankfurt am Main e.V.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Michael Hofmeister
Alexander Ritter
Leben und Werk eines Komponisten zwischen Wagner und Strauss
Frankfurter Wagner-Kontexte, Bd. 1

Zugleich: Dissertation an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst
Frankfurt am Main, 2018

© Tectum Verlag – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2018
ePDF: 978-3-8288-7004-8
(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN 978-3-8288-4138-3
im Tectum Verlag erschienen.)

ISSN: 2569-5258

Umschlaggestaltung: Tectum Verlag, unter Verwendung eines Bildes aus Siegmund von Hauseggers *Alexander Ritter. Ein Bild seines Charakters und Schaffens* (1907).

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Auftakt

Mit der Eröffnung der Schriftenreihe *Frankfurter Wagner-Kontexte* erweitert der Richard-Wagner-Verband Frankfurt am Main sein bisher auf die Förderung junger Bühnenschaffender fokussiertes Stipendienprogramm. Durch die zusätzliche Vergabe eines jährlichen Publikationsstipendiums wird künftig ein musikwissenschaftlicher und qualitativ hochwertiger Beitrag zur Richard-Wagner-Forschung geleistet. Das Themenspektrum wird dabei bewusst weit gefasst. Als einzige Voraussetzung haben die primär geförderten Dissertationen einen konkreten Kontext zum Komponisten Richard Wagner zu gewährleisten. Der vorliegende Eröffnungsband steht exemplarisch dafür.

Autor Michael Hofmeister studierte Schulmusik und Musikwissenschaft sowie Sologesang in Würzburg. Später absolvierte er ein Aufbaustudium „Historische Aufführungspraxis" an der *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main*, wo er 2017 außerdem seine Dissertation „Alexander Ritter – Leben und Werk eines Komponisten zwischen Wagner und Strauss" einreichte. Diese in jeder Hinsicht opulente Arbeit ist also einem Wegbegleiter Richard Wagners gewidmet, der wie eine Reihe anderer Komponisten jener Zeit im übergroßen Schatten des Bayreuther Meisters zu verschwinden droht. Ein Schicksal übrigens, das bis zum heutigen Tage – und allen Bemühens einzelner Opernintendanten zum Trotz – auch Wagners komponierender Sohn Siegfried teilt.

Seit Dresdner Kindertagen war Alexander Ritter (1833–1896), dessen Mutter Julie sein bewundertes Idol im Exil förderte, von Richard Wagner geprägt. Er heiratete Wagners Nichte Franziska und baute sich u. a. mit Franz Liszt, Hans von Bülow und Peter Cornelius ein Wagner-nahes Netzwerk auf. Später war er es, der den jungen Richard Strauss zu Wagner hinführte.

Es ist ein Verdienst Michael Hofmeisters, dass er bei der Themenwahl zu seiner Dissertation eben nicht der Versuchung eines prominenten Namens erlag. Vielmehr schließt er eine Lücke, die die Wagner- und Strauss-Forschung seit Langem beklagt, indem er uns Alexander Ritter als einen rigorosen Verfechter der neudeutschen Richtung vorstellt. Erstmals wertet der Autor alle greifbaren Quellen aus und bringt dem Leser die Persönlichkeit Ritters nahe. Gleichzeitig nimmt er ihn als eigenständigen Komponisten ernst und gewährt tiefe Einblicke in sein heute völlig vergessenes Werk.

Für die Premiere der *Frankfurter Wagner-Kontexte* kann ich mir folglich keinen passenderen Titel als den hiermit präsentierten Band 1 vorstellen.

Meinen großen Dank für besonderes Engagement bei dessen Realisierung richte ich an

- Prof. Dr. Peter Ackermann und Dr. Laila Nissen von der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main für die stets verlässliche Unterstützung bei der Autoren- und Verlagsfindung,
- Tamara Kuhn vom Tectum Verlag für die kompetente, partnerschaftliche Betreuung und das wohlwollende Entgegenkommen bei dieser Erstpublikation,
- Dr. Sven Hartung, Vorstandsmitglied im Richard-Wagner-Verband Frankfurt am Main, für die Initiative und erfolgreiche Leitung unseres Projektes „Publikationsstipendien",

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

- die Mitglieder im *Richard-Wagner-Verband Frankfurt am Main*, die mit ihren zweckgebundenen Zuwendungen die Finanzierung sichergestellt haben, und natürlich an
- unseren ersten Autor Michael Hofmeister, der uns – bei allem Anspruch an eine umfassende musikwissenschaftliche Dissertation – in verständlicher Weise mit der Biografie und dem Werk des Komponisten Alexander Ritter vertraut macht.

Dirk Jenders
Vorsitzender

Richard-Wagner-Verband
Frankfurt am Main e.V.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 2 (Lehrämter, Wissenschaft und Komposition) an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main als Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie angenommen.

Mein erster großer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Peter Ackermann, der meine Arbeit über viele Jahre hinweg mit fachlichem Rat und wertvollen Anregungen begleitet hat und ihrem kontinuierlichen Wachsen stets mit Verständnis und Zuspruch begegnet ist. Eine schöne Fügung war es, dass mein erster, prägender Universitätslehrer Prof. Dr. Ulrich Konrad bereitwillig das Zweitgutachten übernommen hat, wofür ich ihm herzlich danke.

Zahlreiche Archive und Bibliotheken habe ich während meiner Recherchen persönlich aufgesucht. Stellvertretend für die vielen freundlichen Mitarbeiter, die mir die Quellensichtung erleichtert haben, seien Dr. Uta Schaumberg (Musikabteilung der *Bayerischen Staatsbibliothek*, München), Kristina Unger (*Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung*, Bayreuth), Dr. Ann Kersting-Meulemann (*Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg*, Frankfurt am Main) und Dr. Jürgen May (*Richard-Strauss-Institut*, Garmisch-Partenkirchen) namentlich bedankt.

Für die freundliche Aufnahme in die Familienvilla und die Möglichkeit, dort im privaten *Richard-Strauss-Archiv* arbeiten zu dürfen, ein herzliches Dankeschön an Gabriele Strauss. Vielen Dank auch an Hans-Christoph Mauruschat, Nachfahre Hans Sommers und Leiter des Hans-Sommer-Archivs, Berlin, an den Antiquar Carl Ott und vor allem an Michael Ritter, den Ururenkel Alexander Ritters, der die Erinnerungsstücke seiner Familie großzügig zur Verfügung stellte und ein anregender Korrespondenzpartner war.

Ferner danke ich Dr. Martin Dürrer (Richard-Wagner-Briefausgabe), der nützliche Hinweise gab, Dr. Matthias Schäfers, der bereitwillig seine Forschungen über Alexander Ritter teilte, Prof. Dr. Walter Werbeck, der meine Arbeit mit Interesse verfolgte, und besonders Prof. Dr. Christian Thorau, der vielfach unschätzbare Unterstützung bot.

Dem *Richard-Wagner-Verband Frankfurt am Main*, seinem Vorsitzenden Dirk Jenders und Projektleiter Dr. Sven Hartung danke ich für die gute Zusammenarbeit und die großzügige Unterstützung bei den Druckkosten, die mit der Aufnahme in die *Frankfurter Wagner-Kontexte* einhergeht. Diese neue Reihe mit meiner Arbeit zu eröffnen, ist mir eine besondere Freude. Auf Seiten des *Tectum Verlages* hat Tamara Kuhn die Drucklegung mit viel Engagement betrieben, wofür ich ebenfalls sehr dankbar bin.

Als gleichermaßen gute Freundin wie Korrekturleserin erwies sich Anne Urban, die mein Vorankommen konstruktiv begleitete. Weitere Hilfestellung bei der Korrektur bot Diethelm Paulussen. Gerhard Werlitz hat vor vielen Jahren die Saat der Musikwissenschaft gelegt, Bettina Hutschek, Björn Huestege, Tobias Reimann und Marcel Schawe haben freundschaftlich mitgelitten und an mich geglaubt, als es Durststrecken zu überwinden galt. Ralf Schnall war geduldig und hilfsbereit, wenn sich Alexander Ritter immer wieder in den Vordergrund drängte. Ihnen allen kann ich hier nur unzureichend für ihren Beitrag danken.

Ein Herzensdank gilt schließlich meiner Mutter, Waltraud Hofmeister, die meinen künstlerischen und wissenschaftlichen Weg von Anfang an gefördert hat. Ihr und dem Andenken meines Vaters, Hans Hofmeister, sei diese Arbeit gewidmet.

München, im April 2018 Michael Hofmeister

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Inhalt

Auftakt V
Danksagung VII

A. Voraussetzungen 1

1. Alexander Ritter als Gegenstand der Forschung 3
2. Die Quellen 8
2.1. Primärquellen 8
2.2. Sekundäre Quellen 12
3. Werkbestand und Überlieferung 20

B. Alexander Ritter – Stationen seines Lebens und Schaffens 23

Leben I: Der Weg zur Musik – Erste Begegnungen mit Liszt und Wagner 25

1. Kindheit in Narva (1833–1841) 27
1.1. Ritters Vorfahren – Geschichte einer Kaufmannsfamilie 27
1.2. Behütetes Aufwachsen 31
2. Jugend in Dresden (1841–1849) 36
2.1. Hans von Bülow und Franz Liszt 38
2.2. Der Königlich Sächsische Kapellmeister Richard Wagner 42
2.3. Das Dresdner Konzertwesen – Clara und Robert Schumann 47
2.4. Familie Ritter als Wagnerianer der ersten Stunde 49
2.5. Der persönliche Kontakt zu Wagner – ein unerfüllter Wunsch 51
2.6. Die Ereignisse der Revolution 1849 – Ende der Jugendjahre in Dresden 57
3. Als *„Conservatorist"* in Leipzig (1849–1851) 62
3.1. Studienwahl 62
3.2. Das Leipziger Konservatorium und seine Lehrer 64
3.3. Ritters Kommilitonen 67
3.4. Leipziger Musikleben 68
3.5. Fernab von Wagner 69

Exkurs: Eine *„wundervolle Geschichte zwischen uns allen"* – der Exilant Richard Wagner und die Familie Ritter 71

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Leben II: Glückliche Anfangsjahre – Aufbruch in eine verheißungsvolle Zukunft **93**

4. Zurück in Dresden (1851–1854) **95**
4.1. Der verlässliche Freund Hans von Bülow 97
4.2. Franziska Wagner – die Frau in Alexander Ritters Leben 99
4.3. Das Verhältnis Richard Wagners zur Familie seines Bruders Albert 101
4.4. Endlich wird es ernst – Franz Liszt und das Engagement nach Weimar 107

5. Hofmusiker in Weimar (1854–1856) – Franz Liszt und sein Kreis **110**
5.1. Die Altenburg 110
5.2. Liszts Kreis und sein Wirken in Bezug auf Alexander Ritter 111
5.3. Das Weimarer Hoftheater und sein Orchester 117
5.4. Liszts Schaffen in den Jahren 1854–56 122
5.5. Familiäres und gesellschaftliches Leben in Weimar 123

Werk I : Erstes Komponieren – Konventionelles und Exzentrisches **129**
a. Weimarer Jahre – Verschollene Werke und *Violinsonate* 131
b. *Belsazar* op. 8: *„eine sehr genießbare Manifestation der jüngeren Weimaraner Schule"* 144

Leben III: Mission eines Neudeutschen – Anspruch und Wirklichkeit **151**

6. *„Aus Stettin"* (1856–58) **153**
6.1. Das Stettiner Theater 154
6.2 Ritters musikalische Aktivitäten in Stettin – Widerstände 155
6.3. Erste schriftstellerische Schritte – Ritter steigt in den Ring der Musikkritik 158
6.4. Franz Brendel und die *Neue Zeitschrift für Musik* 160
6.5. Die Auseinandersetzung mit Carl Koßmaly über Programmmusik 161

7. Zwischenzeit in Dresden (1858–1860) **166**
7.1. Das musikalische Dresden – alte Bekannte und neue Freunde 166
7.2. Die *„Radikalen"* 170
7.3. Zwei Artikel für die *NZfM* 172
7.4. Franziska und Alexander Ritter auf dem Konzertpodium 175

8. In Schwerin und Leipzig (1860–1863) **179**
8.1. Schwerin – Komponieren und Üben ohne Verpflichtungen 179
8.2. Die Briefe an Julie Kummer 181
8.3. Tonkünstlerversammlung in Weimar – Begegnung mit Richard Wagner 182
8.4. Abschied von Schwerin – Zwischenstation Leipzig 185

Werk II: Neben- und Hauptwerke – Erste Veröffentlichungen **189**
c. Kleinere Gelegenheitswerke 191
d. Ritters Opus 1: das *Streichquartett c-moll* 200
e. Ein zurückhaltender Erstling – Die *Schlichten Weisen* op. 2 214

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Leben IV: Musikalische Unternehmungen – Wiederholtes Scheitern und Sesshaftigkeit 231

9. Erste Jahre in Würzburg (1863–1867) 233
9.1. Engagement am Stadttheater 233
9.2. *„Verfall und Reform – Eine Schilderung deutscher Theaterzustände"* 237
9.3. Richard Wagner in München – Die Uraufführung von *Tristan und Isolde* 240
9.4. Peter Cornelius zu Besuch in Würzburg 243
9.5. Die Gründung des „Ritter'schen Quartetts" 245
9.6. Wagner, Liszt, Bülow – wechselvolle Beziehungen zu den Idolen 248

10. Fluchtversuche (1867–1869) 251
10.1. Fluchtpunkt Italien? – Erinnerungen an eine Jugendfreundschaft 251
10.2. Erneute Geigenstudien – ausgerechnet in Paris (1867) 254
10.3. Enttäuschte Hoffnungen in München 256
10.4. Missglückter Neuanfang in Berlin 261

11. Zurück in Würzburg (1870–1872) 263
11.1. Annäherung an Wagner – Konzert in Mannheim und ein guter Rat 263
11.2. Bekanntschaft mit Friedrich Nietzsche 266
11.3. Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses 1872 267
11.4. Gegenseitige Besuche und Annäherungen 268

Werk III: *Liebesnächte* op. 4: Ein Liederzyklus im Banne des *Tristan* 271
f. Widmung – Gattungen – Texte – Philosophie 273
g. Musikalischer Aufbau 298
h. Vorbild *Tristan* – Rezeption – ein Nachspiel 321

Leben V: Erneutes Scheitern und Resignation 329

12. *„Stadtmusikdirector"* in Chemnitz (1872/73) 331
12.1. Voraussetzungen vor Ritters Amtsantritt 333
12.2. Ritters Arbeitsbedingungen in Chemnitz 335
12.3. Der Bruch mit dem Orchester 338

13. Ausharren in Würzburg (1873–1882) 344
13.1. Die Geburtstagsfeierlichkeiten zu Wagners Sechzigstem 345
13.2. Die Würzburger Musikschule 348
13.3. Finanzprobleme und Hilfestellungen aus Bayreuth 350
13.4. Gründung einer Musikalienhandlung – mühsamer Broterwerb 351
13.5. Die ersten Bayreuther Festspiele 1876 355
13.6. Kontakte und Freunde in den späteren Würzburger Jahren 357
13.7. Die Freundschaft zu Bülow – Endzeit in Würzburg 360

Werk IV: *Der faule Hans*: Siegfrieds kleiner Bruder 365
i. Zur Entstehung 367
j. Felix Dahns *„fauler Hanns"* – der Stoff und Ritters Adaption 374
k. *Der faule Hans* – Opern komponieren neben Wagner 380

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Leben VI: Alte und neue Freunde – und Feinde 409

14. Bei Bülow in Meiningen (1882–1886) 411
14.1. Meiningen und sein Orchester – zurück am musikalischen Puls der Zeit 412
14.2. Startschwierigkeiten 414
14.3. Bayreuther Festspiele – Orchestergeiger und Strippenzieher 417
14.4. Ritter als Bearbeiter Wagners 418
14.5. Konzerte und Reisen – *„Meiningerscher Hin- und Herzoglicher"* 420
14.6. Alexander Ritter und Johannes Brahms 424
14.7. Bülows Abschied in Etappen 428

15. Der junge Richard Strauss 430
15.1. Strauss als Kapellmeister in Meiningen 430
15.2. Münchner Zukunftspläne 434
15.3. Ritters Einfluss auf Strauss in den Meininger Jahren 437

16. Hermann Levi und *Der faule Hans* in München 441
16.1. Rund um die Uraufführung 441
16.2. Das *„jüdische Sauluder"* – Ritters Antisemitismus 445

Werk V: Die fruchtbaren späten Jahre 455
l. Nebenwerke der Meininger Jahre – Hymne an das Licht 457
m. Orchesterwerke – Ein Überblick 459
n. *Wem die Krone*? – Ritters heitere zweite Oper 486

Leben VII: Wagner-Vermittler und Wegbegleiter für Strauss und seine Freunde 503

17. Neuanfang in München (1886–1889) 505
17.1. Unsichere Aussichten 505
17.2. Die Griechenland-Reise 508
17.3. Ungestörtes Arbeiten in relativer Isolation 510
17.4. *„Edler Gedankenaustausch"* beim *„Abendschoppen"* – Ritters *„Tafelrunde"* 513
17.5. Der Ausflug nach Berlin zu Bülows Konzerten 524
17.6. Ein Geschenk an Strauss – das *„Braune Kunstbuch"* neu betrachtet 528
17.7. Bayreuther Festspiele 1889 538

18. Strauss' Freundschaftsdienste in Weimar (1890/91) 540
18.1. Ritters Opern am Weimarer Hoftheater 540
18.2. Glückliche Tage zusammen mit Weimarer Künstlern und Musikern 543
18.3. Richard Strauss' geplanter Artikel über die Ritter-Opern 546
18.4. Ritters Werke in Weimar und andernorts 549
18.5. Die *„Dresdner Affaire"* – Ernst von Schuch und *Der faule Hans* 550
18.6. *„Wir armen Componisten müßen auch anfangen unsere Rechte – im Principe wenigstens – zu wahren"* – Ritter und die Autorenrechte 555

Werk VI: Ritters Liedkunst im Überblick 559
o. Neudeutsche Liedästhetik – Wagnerrezeption im Lied 561
p. Alexander Ritters Liedschaffen: Überblick, Chronologie, Einordnung 567
q. Typisches und Individuelles – Motivik, Harmonik, Form, Deklamation 575
r. *Primula veris – „Seelig im Glauben!"* 587

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Leben VIII: Beziehungen – Krisen **595**

19. Beziehungen – Krisen **597**
19.1. *„Das himmlische Kind"* – Sonia von Schéhafzoff 597
19.2. Ritter, Strauss und Cosima Wagner 604
19.3. Autor der *Bayreuther Blätter* – Cosima Wagner und Hans von Wolzogen 605
19.4. Tod des Bruders Karl Ritter 622
19.5. *„Vom – Spanisch-Schönen"* – Ritters Bruch mit Hans von Bülow 624

20. Strauss wendet sich ab – Ritters Lebensabend (1892–1896) **632**
20.1. Besuche bei Strauss in Weimar und Mottl in Karlsruhe 632
20.2. Ritter als Karriere-Ratgeber für Richard Strauss 634
20.3. Der Konflikt mit Strauss um das *Guntram*-Textbuch 637
20.4. „W. Ehm" – Ritters *Theuerdank*-Libretto für Ludwig Thuille 648
20.5. Bülows Tod und Strauss' Rückkehr nach München 653
20.6. Ritters letztes Lebensjahr 656
20.7. ***„Pietät kenne ich nicht"*** – Strauss' posthumes Engagement für Ritter 664

C. Schlussbetrachtung **669**

D. Alexander-Ritter-Werkverzeichnis (ARWV) **677**

E. Editionen **749**

1. Artikel und Notizen **751**
1.1. Alexander Ritter: *„Vom – Spanisch-Schönen"* 751
1.2. Das *„Braune Kunstbuch"*, S. 7 (RSA) – Die Notizen Richard Strauss' zu Ritters Gedanken über die Geschlechtsliebe 753
1.3. Das *„Braune Kunstbuch"*, S. [53] (RSA) – Strauss' Notizen vom 22. November 1915 754

2. Unveröffentlichte Briefe **755**
2.1. Alexander Ritter an Hermann Levi, 23. September 1885 755
2.2. Alexander Ritter an Hans von Wolzogen, 6. März 1894 758
2.3. Richard Wagner an Alexander Ritter, 19. August 1877 760
2.4. Richard Wagner an Alexander Ritter, ca. 9. Juli 1878 760
2.5. Richard Wagner an Alexander Ritter, 30. März 1875 761

F. Verzeichnisse **763**

1. Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen **765**
2. Abbildungsverzeichnis **767**
3. Quellenverzeichnis **769**
4. Verzeichnis der verwendeten Sekundärliteratur **786**
5. Personenregister **800**

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

A. Voraussetzungen

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

When I read the book, the biography famous,
And is this then (said I) what the author calls a man's life?
And so will some one when I am dead and gone write my life?
(As if any man really knew aught of my life,
Why even I myself I often think know little or nothing of my real life,
Only a few hints, a few diffused faint clews and indirections
I seek for my own use to trace out here.)

Walt Whitman, *Leaves of Grass*

1. Alexander Ritter als Gegenstand der Forschung

In den Jahren 2013 und 2014 konnte die Musikwelt gleich zwei große Jubiläen hintereinander begehen: dem „Wagner-Jahr" folgte unmittelbar ein „Strauss-Jahr". Ausgiebig und ebenso unüberseh- wie -hörbar wurden der 200. Geburtstag Wagners sowie der 150. Geburtstag Strauss' gefeiert und medial aufbereitet. Die beiden „großen Richards" der Musikgeschichte (Richard Strauss wurde von Hans von Bülow bekanntlich scherzhaft als Richard III. betitelt, da es neben Wagner – eben Richard I. – keinen Zweiten geben könne) wurden dabei nicht nur mit zahlreichen Veranstaltungen, CD-Produktionen und Festaufführungen geehrt, es kam auch eine Flut von neuen und wiederaufgelegten wissenschaftlichen Publikationen zu beiden Komponisten auf den Markt – schließlich wollte sich auch die Musikwissenschaft nicht lumpen lassen. Man kann also getrost davon ausgehen, dass die bereits unüberschaubare und mitunter überwältigende Fülle an Literatur und im besten Fall auch der damit korrelierende Wissensstand und Erforschungsgrad in Bezug auf diese beiden Großkomponisten und ihr umfangreiches Werk nun noch einmal einen neuen Höchststand erreicht haben.

In wohl jeder Biographie über Richard Strauss seit Steinitzers Buch von 1911[1] und in fast jeder über Richard Wagner seit den sechs Bänden Glasenapps[2] lässt sich der Name *Alexander Ritter* finden. Im vierzehn Seiten langen Register des *Richard Strauss Handbuchs* von 2014[3] gehört Alexander Ritter zu den Top 15, was die Menge der Seitenzahlen angeht, die auf eine Namensnennung verweisen – zusammen mit Klassikern wie Goethe und Mozart, Referenzgrößen wie Wagner und Liszt, aber auch langjährigen Strauss-Mitarbeitern wie Hofmannsthal, Gregor und Schuh, sowie Familienmitgliedern. Alexander Ritter als der Mentor Richard Strauss' ist geradezu ein stehender Begriff in der Strauss-Literatur. Was die Wagner-Biographik angeht, so kommt man um die gesamte Familie Ritter kaum herum: Der finanziellen Unterstützung Julie Ritters, Alexanders Mutter, verdankte Wagner zunächst das Überleben im Schweizer Exil. In Zürich wurde zudem Alexanders Bruder Karl Ritter zusammen mit Hans von Bülow Wagners Geselle und Freund. Alexander Ritter selbst war ihm durch seine Heirat mit Wagners Nichte Franziska verwandtschaftlich verbunden, und

1 Steinitzer, Max: *Richard Strauss*, Berlin und Leipzig 1911.
2 Glasenapp, Carl Friedrich: *Das Leben Richard Wagner's*, 6 Bände, Leipzig ^{3}1894–^{3}1907. Ritter wird bei Glasenapp spätestens seit dieser 3., erweiterten Auflage erwähnt.
3 Werbeck, Walter (Hrsg.): *Richard Strauss Handbuch*, Kassel und Stuttgart 2014.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

noch nach Wagners Tod galt Ritter im Umfeld des Bayreuther Kreises als einer der „*treuesten*“ Wagnerianer.[4] Im 2012 erschienenen *Wagner Lexikon* ist ihm – ebenso wie Julie und Karl Ritter – ein eigener mehrspaltiger Artikel eingeräumt worden.[5]

Man kann Alexander Ritter also mit Recht als eine bekannte Größe der Wagner- und Strauss-Forschung bezeichnen – gleichzeitig bleibt er aber eine Art Phantom, das in einigen Konturen zwar erkennbar, letztlich jedoch wenig greifbar ist. Was ist wirklich über diesen Mann und vor allem: was über seine Musik bekannt? Ritter verkehrte neben Wagner und Strauss auch mit Franz Liszt, war eng befreundet mit Hans von Bülow und Peter Cornelius und war ein anerkanntes Mitglied der Neudeutschen Schule. Allein schon diese historische Verortung könnte Alexander Ritter interessant genug erscheinen lassen, um ihm eine eingehendere wissenschaftliche Untersuchung zu widmen. Ob Ritters Relevanz heute nur noch in dieser biographischen Situation begründet liegt und er als Komponist zurecht vergessen ist, kann ernsthaft nur auf Grundlage einer detaillierten Betrachtung seiner Werke überhaupt beurteilt werden. Da diese bis heute größtenteils aussteht, mag die vorurteilsfreie Begegnung mit der Musik Alexander Ritters – jenseits des schnellen Verdikts, es handele sich um eine historische Nebenfigur und einen Kleinmeister, aber auch ohne den gutmeinenden Anspruch der Ehrenrettung eines Verkannten – neben einer biographischen Neuerzählung vielleicht sogar das dringlichere Anliegen einer musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung sein.

Leben und Werk

Dass es allemal sinnvoll ist, das Leben Alexander Ritters auf der Grundlage neu recherchierter Fakten eingehend darzustellen, lässt sich durch den Forschungsstand und die Quellenlage begründen. Alle biographischen Texte über Ritter, auf die sich die Forschung bis heute bezieht, sind mittlerweile über 100 Jahre alt. Die Tatsache, dass sie alle aus dem nächsten Umkreis Ritters stammen, bringt neben dem Vorteil persönlicher Zeugenschaft möglicherweise auch den Nachteil beschönigender Parteinahme mit sich. Ganz bestimmt trifft dies auf die teils panegyrischen Wertungen zu, mit denen die Person Ritter und ihr Werk damals bedacht wurden. Ob davon auch biographische Fakten und Zusammenhänge betroffen sind, lässt sich nur durch eine Überprüfung dieser Angaben klären. Anspruch einer neuen Biographie muss darüber hinaus aber sein, weitere, bisher unbekannte oder nicht berücksichtigte Fakten zu finden, wo immer dies möglich ist.

„*Eine neuere Darstellung von Ritters Biographie fehlt noch immer*“[6] – dieses längst bekannte und 2016 von Walter Werbeck für die Strauss-Forschung noch einmal explizit formulierte

4 In seinem Nachruf auf Ritter beklagt der Herausgeber der *Bayreuther Blätter* Hans von Wolzogen das „*Hinscheiden eines Aeltesten der Getreuen, eines Treuesten der Alten*“. In: *Bayreuther Blätter*, 18. Jg., 1896, S. 204.

5 Wasmuth, Anne Henrike: Artikel „*Ritter, Alexander*“. In: *Das Wagner Lexikon*, hrsg. von Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen, Laaber 2012, S. 621 f. Der Artikel enthält allerdings mehrere falsche Angaben. Vgl. auch Hötger, Maritres: Artikel „*Ritter, Julie*“, a. a. O., S. 622 und Pinotek, Frank: Artikel „*Ritter, Karl*“, a. a. O., S. 622–624.

6 Vgl. Werbeck, Walter: „*Gährend Drachengift*“ *versus* „*Milch der frommen Denkungsart*“*? Richard Strauss und Ludwig Thuille.* In: Bockmeier, Claus (Hrsg.): *Facetten II. Kleine Studien – Edition und Interpretation bei Chopin – Die Münchener Schule und Max Reger*, München 2016 (=Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Bd. 10), S. 247–269, hier: S. 255. Es ver-

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Desiderat war Ansporn und Rechtfertigung für vorliegende Arbeit. Sie versteht sich damit zum Ersten als möglichst umfassende Biographie des Komponisten Alexander Ritter und scheut dabei nicht vor einer Ausführlichkeit zurück, die mitunter auch Details jenseits musikgeschichtlicher Relevanz zutage fördert. In acht Kapitel-Blöcken wird Ritters Leben chronologisch und an seinen geographischen Stationen orientiert aufgefächert und in den jeweiligen zeitgeschichtlichen Kontext gestellt.

Alexander Ritter ist heute allenfalls als Faktotum, als „*Ideologe*“[7] unter den Wagnerianern ein gewisser, wenn auch zweifelhafter Nachruhm beschieden – als eigenständiger Komponist ist er hingegen gänzlich vergessen. Schon zu seinen Lebzeiten hatte es nur wenige Aufführungen seiner beiden Opern gegeben, auch die symphonischen Werke wurden nur vereinzelt gespielt. Heutzutage, bzw. im Grunde seit einhundert Jahren, werden seine Kompositionen gar nicht mehr aufgeführt und sind auch der Musikwissenschaft, ja selbst Forschern, die sich mit Richard Strauss oder der Neudeutschen Schule beschäftigen, größtenteils völlig unbekannt.

Zweites Hauptanliegen dieser Arbeit ist folglich, auch die Werke Ritters in angemessenem Umfang zu ihrem Recht kommen zu lassen. In sechs Kapitel-Blöcken zum Werk, die der durchgehenden biographischen Erzählung an chronologisch geeigneter Stelle jeweils interpoliert sind, werden Kompositionen Alexander Ritters exemplarisch näher untersucht. Das Ritter'sche Œuvre ist nicht besonders umfangreich, deckt aber eine Bandbreite von Gattungen und Formen ab, die vom wenige Takte langen Lied bis zur großbesetzten Oper reicht. Im Anhang dieser Arbeit findet sich ein umfassendes systematisch-thematisches Werkverzeichnis, das erstmals alle verfügbaren Daten zu allen überlieferten oder erwähnten Werken Ritters zusammenführt. Über diese reine Datensammlung hinaus wird in den werkanalytischen Teilen versucht, einen Gesamtüberblick über das Schaffen Alexander Ritters zu geben, das neben einigen wenigen rein instrumentalen Kompositionen, wie dem Streichquartett und den Symphonischen Dichtungen auch ungedruckte kleinere Gelegenheitswerke für Chor, an die 60 Klavierlieder, sowie die beiden Operneinakter umfasst. Die einzige Werkgruppe, die bislang einer eingehenden neueren Untersuchung unterzogen wurde, ist die der Symphonischen Dichtungen.[8] Die Werke dieser Gattung werden in vorliegender Arbeit daher ohne detaillierte Analysen in einem kursorischen Überblick vorgestellt. Alle anderen Werkgruppen finden sich hier erstmalig mit exemplarischen Analysen und gattungsgeschichtlichen Kontextualisierungen präsentiert. Ein gewisser Schwerpunkt wird auf das Liedschaffen Ritters gelegt, womit gleichzeitig seine umfangreichste Werkgruppe in den Fokus rückt. In verschiedenen Einzelanalysen sowie einem Gesamtüberblick wird versucht, den Eigenheiten der Ritter'schen Liedsprache auf den Grund zu gehen.

Durchaus bewusst wird damit der etwas traditionelle und umfassende biographische Ansatz von „Leben und Werk“ gewählt, der zeitweilig etwas in Verruf geraten war. Carl Dahlhaus etwa hatte 1975 die provokante Frage formuliert: „*Wozu noch Biographien?*“.[9] Als typische Produkte des 19. Jahrhunderts seien sie aus „*moralisch-psychologischen, patrioti-*

wundert nicht, dass vor allem die Strauss-Forschung Interesse an einer aktuellen Darstellung äußert, gilt Ritter doch als Strauss' Mentor, dessen tatsächlicher Einfluss kontrovers diskutiert wird.

7 Vgl. Thomas, Walter: *Richard Strauss und seine Zeitgenossen*, München und Wien 1964, S. 62.

8 Schäfers, Matthias: *Die Symphonische Dichtung im Umkreis Liszts. Studien zu Hans von Bülow, Felix Draeseke und Alexander Ritter*, Sinzing 2015 (=Diss. Paderborn 1999).

9 Dahlhaus, Carl: *Wozu noch Biographien?*. In: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 1, Nr. 2 (März–April), Mainz 1975, S. 82.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schen und metaphysischen Motiven" heraus legitimiert gewesen, die heute ebenso obsolet seien wie das „ästhetische" Motiv der „*Einfühlung*".[10] Selbst wenn man diese Argumente ummünzen und als Ansporn dafür nutzen möchte, einen Gegenentwurf zu den zeitgebundenen Ritter-Biographien Hauseggers und Röschs zu liefern (vgl. A.-2.2.), bliebe doch das Urteil Dahlhaus' bestehen: die „*Trennung der Kapitel »Leben« und »Werk«*" zeige „*den Zerfall der Biographik von innen heraus*".[11] Nicht umsonst vermeidet z. B. auch Ulrich Konrad in seiner Otto Nicolai-Biographie das „*gängige Muster von »Leben und Werk«*", indem er bewusst auf eine Gesamtdarstellung etwa aller von Nicolai bedienten Gattungen verzichtet und stattdessen präziser spezifizierte „*Studien zu Leben und Werk*" vorlegt, die u. a. einen Schwerpunkt auf Einflüsse musikgeographischer Besonderheiten legen können.[12]

Eine solche thematische Beschränkung und Differenzierung a priori schien in Bezug auf Alexander Ritter sicher nicht weniger bedenkenswert, wich letztlich aber dem möglicherweise „naiveren" Konzept einer großen Gesamtschau. Die Herangehensweise bestand demnach darin, das Leben und Schaffen des Komponisten Alexander Ritter möglichst ergebnisoffen monographisch zu bearbeiten. Das bedeutete zunächst einmal, Neuland zu betreten. Zahlreiche biographische Dokumente konnten neu aufgefunden und ausgewertet werden, aber auch der genaue Blick in die Ritter'schen Partituren kam oftmals einer Ersterschließung gleich. Das Verhältnis von nötiger Breite, derer es bedarf, um Einzelanalysen die nötige Einbettung zu verschaffen, und angemessener Kürze, die einen größeren, gar einen Gesamtüberblick erlaubt, auszutarieren, war dabei nicht immer einfach. Im Laufe der Untersuchung haben sich jedenfalls zwangsläufig gewisse Schwerpunkte herauskristallisiert und einige Hauptfragen aufgeworfen.

Dass etwa die beiden Pole Richard Wagner und Richard Strauss bzw. die Beziehungen dieser Komponisten zu Alexander Ritter die Untersuchung unweigerlich prägen würden, war abzusehen und keinesfalls unerwünscht. Der Spannungsbogen, der sich zwischen diesen beiden Polen auftut, machte den Reiz der Beschäftigung mit Alexander Ritter aus. Die Formulierung „zwischen Wagner und Strauss" im Titel impliziert bei all ihrer schlichten Neutralität ja nicht zufällig neben der rein chronologischen Reihenfolge der Lebensdaten auch eine Beziehungsstruktur, in der diese beiden Komponisten als Hauptkoordinaten fungieren. Nichtsdestotrotz musste zunächst der Vorsatz gelten, sich Ritter auch unabhängig von etwaigen vorgeprägten Rollen und quasi nur um seiner selbst willen anzunähern. Zumindest galt es, den zahlreichen Beziehungen Ritters zu anderen berühmten Musikern seiner Zeit in gleichem Maße gerecht zu werden. Das Wörtchen „zwischen" könnte in diesem Sinne auch die terra incognita meinen, die sich gerade abseits der gut erforschten „Meister"-Biographien rasch auftut. Zur Erkundung dieser Zwischenräume und damit zum besseren Verständnis einer Epoche beizutragen, ist ein nicht unwesentliches Ziel der Arbeit. Sie versteht sich dabei jedoch nicht als „Kleinmeister"-Biographie, die die zweifelhafte Rehabilitation eines vermeintlich verkannten Komponisten zum Zweck hätte.

10 Ebda.
11 Ebda.
12 Vgl. Konrad, Ulrich: *Otto Nicolai (1810–1849). Studien zu Leben und Werk*. Baden-Baden 1986, S. 17.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wagner und Strauss

Die frühe Prägung Ritters im Dresden der 1840er Jahre durch Wagner hat Spuren hinterlassen, die bis an sein Lebensende zu verfolgen sind. Die persönliche Beziehung Richard Wagners zu Alexander Ritter muss man sich gleichwohl weit distanzierter, zumindest aber komplexer vorstellen, als es das gängige Bild in der Literatur glauben macht. Vor allem die Annahme, Alexander Ritters Bekanntschaft und spätere Heirat mit Wagners Nichte Franziska habe ihm Tür und Tor in den Wagner-Kreis geöffnet, erweist sich als Trugschluss. Im Grunde ist das Gegenteil der Fall – Ritter hatte es dadurch anfangs vielleicht sogar schwerer, von Wagner ernstgenommen zu werden. So wie Alexander Ritter zunächst im Schatten seines Bruders Karl stand, war Franziskas Verhältnis zu ihrem Onkel Richard von den Verwerfungen beschattet, die zwischen ihm, ihrem Vater Albert und ihrer Schwester Johanna Wagner immer wieder zutage traten. Eine nicht unbedeutende Rolle spielte ab einem gewissen Zeitpunkt auch Cosima Wagner, die den Zugang zu Wagner zu steuern versuchte. Nur ganz allmählich konnte sich Alexander Ritter Wagner nähern, bis der sich schließlich „Onkel" von ihm nennen ließ. Allerdings war familiäre Akzeptanz niemals gleichbedeutend mit künstlerischer Anerkennung. Schon der kurze Abriss zeigt: Es ist angebracht, auf Grundlage der Quellen die Beziehung zwischen Ritter und Wagner, die immer auch eine Beziehung der Familien Ritter und Wagner war, als eine jahrzehntelange Entwicklung voller Hoffnungen und Enttäuschungen Ritters darzustellen.

Was Wagners Werke angeht, so soll die naheliegende Annahme, sie hätten einen ungeheuren Einfluss auf diejenigen Ritters ausgeübt, ebenfalls an den Quellen und den Texten selbst verifiziert und hinterfragt werden. Fast zwangsläufig tritt in diesem Zusammenhang die Frage auf, wie Ritter mit der belasteten Situation des Komponierens neben und nach Wagner umging. Ob und wie weit er für das Problem ein Bewusstsein hatte, wenn er sich in dem Spannungsfeld von Epigonalität versus Originalität bewegte, das nicht nur seine, sondern auch noch nachfolgende Komponistengenerationen umtrieb, ist dabei ebenso von Interesse, wie die Strategien, mit denen er ihm begegnete.

Wie groß die Rolle, die Wagner für Ritter spielte, tatsächlich war, zeigt sich in einigen seiner Hauptwerke auf geradezu eklatante Weise. In einer Art Hommage-Konzept adaptierte er gleichsam den *Tristan* für seinen Liederzyklus *Liebesnächte* op. 4, und seine erste Oper *Der faule Hans* erweist sich als eine dezidierte Auseinandersetzung mit Aspekten des *Siegfried*. Statt mit unbeholfener Nachahmung hat man es hier wohl eher mit einer Strategie der bewussten Überhöhung zu tun. Daneben gibt es bei Ritter aber sicher auch die Tendenz zur Vermeidung. Um sich ganz bewusst nicht in eine aussichtslose Konkurrenz mit Wagner zu begeben, bevorzugte Ritter z. B. erkennbar die Gattung Lied, in der er sich frei fühlen konnte, einerseits Wagners Harmonik oder Prinzipien der Deklamation zu übernehmen und auf ein neues Feld zu übertragen und andererseits gleichzeitig eigene formale Wege zu gehen und damit einen persönlichen Ton zu finden. Die Gretchenfrage, wie er es mit dem Vorbild Wagner hielt, wird sich vor allem im Zusammenhang mit Ritters Opern stellen, war bei dieser Gattung der Druck doch besonders groß. Dass er mit seinen beiden Einaktern einen eigenen Weg einschlug, scheint aufgrund der „unwagnerischen" Form auf der Hand zu liegen. Wieviel Wagner dennoch in den Ritter'schen Opern steckt, dem wird in den beiden Opern-Kapiteln unter unterschiedlichen Vorzeichen nachgegangen. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf die vermeintlich einfachen Zuschreibungen zu den „typischen" nachwagnerischen Ausweichgattungen Märchenoper und komische Oper gelegt.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Es wird sich erweisen, dass Ritter in seinen beiden Opern bei allen Ähnlichkeiten doch auch zwei ganz unterschiedliche Ansätze verfolgte.

Klar ist, dass Ritter die große Form Wagners vermied. Damit umging er eine Aufgabe, die einem anderen aufzubürden er sich nicht scheute. Dieser Eindruck mag jedenfalls entstehen, wenn Ritter seinen jüngeren Freund Richard Strauss zur großen Oper *Guntram* ermunterte. Die Einflussnahme Ritters auf den *Guntram*, vielmehr sein letztendliches Scheitern daran, gehört zu den u. a. von Charles Youmans gut erforschten Aspekten des Verhältnisses Alexander Ritters zu Richard Strauss. Überhaupt ist die Periode seiner Beziehung zu Strauss auch bezüglich der Quellen durch umfassende Arbeiten von Willi Schuh gut erschlossen. Hier galt es vor allem, Klarheit zu schaffen und einige kleinere Verwirrungen in der Literatur zu beseitigen. Mit einem gänzlich neuen Strauss-Bild kann diese Arbeit nicht aufwarten, gleichwohl wird die erstmalige systematische Erschließung des sogenannten „*Braunen Kunstbuches*", das als Geschenk Ritters an Strauss identifiziert wird, für die Strauss-Forschung von gewissem Interesse sein. Die großenteils bekannten Texte aus dieser Quelle – in ihrer ursprünglichen Abfolge rekontextualisiert – machen die schrittweise Abwendung Strauss' von der metaphysischen Musikauffassung seines Mentors exemplarisch nachvollziehbar. Ritters Konflikt mit Strauss spielt sich nicht zuletzt vor dem Hintergrund einer Art religiösen Spleens ab, den er in den 1890er Jahren entwickelt hatte und einer gleichermaßen religiös verbrämten „himmlischen Liebe", die er zu der jungen Pianistin Sonia von Schéhafzoff pflegte. Diese erotisch fundierte Religiosität, so wird sich zeigen, schlägt sich auch in seinem Werk nieder und bestimmte z. B. die Neuordnung seiner Orchesterwerke und ihrer Programme.

2. Die Quellen

2.1. Primärquellen

Jede biographische Annäherung beginnt mit der Frage nach verfügbaren authentischen Quellen. Eine erste zu verfolgende Spur bei der Suche nach Originaldokumenten ist der Verbleib eines möglichen Nachlasses. Hierzu ist es nötig, sich einen Überblick über evtl. Nachkommen und deren Lebenswege zu verschaffen.

Der Nachlass Alexander Ritters – Hinweise und Vermutungen zum Verbleib

Alexander Ritter hinterließ kein Testament. Der in München überlieferte Nachlassakt sieht eine Aufteilung seiner Hinterlassenschaft zu gleichen Teilen auf seine vier Kinder vor.[13] Dokumente aus dem Nachlass Alexander Ritters haben sich im Wesentlichen über zwei Linien überliefert. Sein Sohn Karl Gottfried (1857–1927) und seine Tochter Hertha (1873–1913) vererbten sie ihrerseits ihren Nachkommen. Die beiden Töchter Else und Julie blieben dagegen kinderlos.

13 Nachlassakt Alexander Ritter (Staatsarchiv München; NR München A 1896/1001).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hertha, die selbst in kleinerem Umfang als Konzertsängerin reüssierte, heiratete 1903 den Komponisten und Dirigenten Siegmund von Hausegger (1872–1948). Bei ihnen, den beiden Musikern der Familie also, verblieb der größte Teil des musikalischen Nachlasses. Auch nach dem frühen Tod Herthas 1913 und der Wiederverheiratung Siegmund von Haseggers verblieben die Musikalien in dessen Besitz. Der gemeinsame Sohn Friedrich von Hausegger[14] (1912–2000) war es, der die Manuskripte seines Großvaters Alexander Ritter und die seines Vaters Siegmund von Hausegger weiter verwahrte und schließlich 1996 an die Bayerische Staatsbibliothek abgab. Damit ist die Frage nach dem für die Musikwissenschaft wesentlichen Teil des Nachlasses und seiner Zugänglichkeit relativ unkompliziert beantwortet: Nahezu alle überlieferten musikalischen Manuskripte befinden sich dank dieser Überlassung heute im Besitz der BSB in München.[15] Auch zahlreiche Druckausgaben der Werke mit Besitzvermerken der Familie Ritter sind dort in den Katalog eingegangen.

Ob über die musikalischen Manuskripte hinaus noch andere Nachlassteile im Besitz der Familie Hausegger waren und ob sie die über einhundert Jahre bis heute überdauert haben, ist leider unklar. Siegmund von Haseggers Biographie über Ritter (s. u.) enthält Hinweise darauf, dass er über Dokumente und Briefe (wie die überaus interessanten Briefe Alexanders an seine Frau Franziska) verfügte, die mit hoher Wahrscheinlichkeit in der Familie verblieben sind. Auch Entwürfe und Literarisches, wie ein vollendeter Operntext „*Gottfried der Sänger*", über den Friedrich Rösch (s. u.) noch berichtet, er befände sich „*in seinem* [Ritters] *Nachlasse*"[16], könnten noch existieren. Der Urenkel Alexander Ritters, Prof. Siegmund von Hausegger, verweigert z. Zt. jedoch alle Auskünfte über evtl. noch im Familienbesitz befindliche Dokumente[17], die, sollten sie vorhanden sein, damit für die Forschung vorerst unzugänglich bleiben.

Alexander Ritters Sohn Karl Gottfried dagegen war kein Musiker, sondern Hauptmann a. D. der Königlich Bayerischen Armee. Dennoch war er musisch interessiert und sich der Bedeutung seines Vaters und des Nachlasses durchaus bewusst. Wie auch seine Schwestern hielt er nach dem Tod seines Vaters mit Richard Strauss weiter herzlichen brieflichen Kontakt. Ihm, dem „Sträusschen", wie der gestandene, mittlerweile hochberühmte Komponist sich von Familie Ritter noch immer nennen ließ, schenkte Karl Gottfried offenbar zwei Preziosen aus dem Nachlass seines Vaters: die autographe Partitur zum Orchesterwerk *Sursum Corda!* und eine Partitur-Ausgabe von Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*.[18] Leider sind diese Gaben mittlerweile verschollen und offensichtlich nicht mehr

14 Erwähnungen des Ritter'schen Nachlasses im Besitz der Familie von Hausegger und Belege für ein bestehendes Interesse an ihm bis in die Enkel-Generation finden sich z. B. in zwei Briefen an die Familie Strauss: Siegmund von Hausegger an Richard Strauss, 2.4.1943 und Friedrich von Hausegger an Franz Strauss, 18.1.1949 (beide RSA, unveröffentlicht).

15 Das einzige nicht in der BSB verwahrte und nicht verschollene Manuskript ist das Partitur-Autograph der Oper *Wem die Krone?*, das sich in der Wienbibliothek, Wien befindet. Über den Manuskriptbestand gibt das Werkverzeichnis im Anhang detaillierte Auskunft. Im Jahr 2008 wurde die Überlassung an die BSB seitens der Familie Hausegger noch ergänzt, u. a. durch ein weiteres Musikmanuskript Ritters. Einige Drucke Liszt'scher Werke mit Widmung an Ritter wurden in dem komplizierten Verfahren später allerdings von den Hauseggers wieder zurückverlangt und befinden sich heute nicht in der BSB.

16 Rösch, *Mahnruf*, S. 236.

17 Brief Prof. Siegmund von Hauseggers an den Verfasser vom 26.7.2010. Eine weitere briefliche Anfrage des Verfassers vom September 2015 blieb ohne Antwort.

18 Vgl. Karl Gottfried Ritter an Richard Strauss, 30.9.1896 (RSA; unveröffentlicht). Willi Schuh berich-

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

im RSA in Garmisch vorhanden, sie sind jedoch Beispiele für den Anteil, den Ritters Sohn aus dem Nachlass übernahm. Karl Gottfrieds einzige Tochter Erika konnte jedenfalls noch über einige Schätze verfügen, und sie war es, die in den 1920er Jahren einige Wagner-Memorabilia, darunter Briefe und Bilder an das damals im Aufbau befindliche Richard-Wagner-Museum in Bayreuth verkaufte. Aus der Korrespondenz mit der Initiatorin Helena Wallem geht auch hervor, dass ein noch heute als „Lohengrin-Schreibtisch" in Bayreuth verwahrtes Möbelstück aus dem Nachlass Alexander Ritters stammt und von Erika aus Geldnot verkauft wurde.[19]

Diese Enkelin Alexanders, Erika Ritter (1887–1963), hatte 1911 einen Mann geheiratet, dessen Name zufällig ebenfalls Ritter lautete: Karl Ritter war Sohn des Musikprofessors und Bratschenvirtuosen Hermann Ritter, der einige Jahre zeitgleich mit Alexander Ritter in Würzburg gelebt und gewirkt hatte.[20] Das hat mitunter zu Verwirrung und Verwechslungen in der Literatur geführt und zur Annahme verwandtschaftlicher Beziehungen, die aber (damals noch) nicht bestanden.[21] Durch die Verbindung der beiden Familien in späterer Generation hat sich der Nachname Ritter jedenfalls auch über die Linie der Enkelin erhal-

tet ohne Angabe einer Quelle, Strauss habe die Partitur am 29. September „*von den Ritter-Töchtern*" erhalten (Schuh, Willi: *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864–1898*, Zürich 1976, S. 433). Strauss selbst schrieb noch wenige Monate vor seinem Tod über *Sursum Corda!*, dass „*dessen Partitur sich unter meinen Manuscripten in Garmisch findet*" (Richard Strauss an Willi Schuh, Montreux, 16.4.1949. In: Schuh, Willi (Hrsg.): *Richard Strauss. Briefwechsel mit Willi Schuh*, Zürich 1969, S. 176.). Was die Partituren des *Ring* angeht, so befinden sich in der Bibliothek des RSA vier in schwarzes Leder gebundene Bände eines relativ frühen Druckes, die in Frage kämen. Im Band der *Walküre* befindet sich noch ein gedruckter Ex libris-Zettel mit dem Namensvermerk „*Georg Riemenschneider*". Riemenschneider war ein Komponist, der in den 1870er Jahren in engem Kontakt mit Ritter stand. Sollten diese Partituren von Riemenschneider an Ritter und nach dessen Tod an Strauss übergegangen sein? Riemenschneider selbst starb erst 1913, also fast 20 Jahre nach Ritter, doch lässt sich anders kaum erklären, wie Strauss, von dem kein direkter Kontakt mit Riemenschneider bekannt ist, zu dessen Partituren gekommen sein könnte. Die Noten selbst sind ohne jede Eintragung und Gebrauchsspur, also als Quelle nicht weiter von Interesse.

19 Vgl. Erika Ritter an Helena Wallem, 1927–1936 (RWG; Korrespondenzakten). Es handelt sich um Wagners Arbeitstisch, der nach dessen Flucht aus Dresden in den Besitz der Familie Ritter gelangt war (vgl. auch Werk IV-i.).

20 Hermann Ritter (1849–1926) war Erfinder der sogenannten „Viola alta", einer größeren Form der Bratsche, mit der er es zu einer gewissen Bekanntheit brachte. Er selbst schrieb und arrangierte Kompositionen für sein Instrument und versuchte andere Komponisten von ihm zu überzeugen. Draeseke schrieb Sonaten für die Viola alta und Richard Wagner zeigte sich immerhin sehr interessiert, seinen Orchesterklang durch das kraftvollere Instrument zu erweitern: Im Parsifal sind von ihm tatsächlich „Altgeigen" vorgeschrieben, was sich auf Ritters Instrument bezieht – eine aufführungspraktisch heute unbeachtete Tatsache. Hermann Ritter gab zudem nach Alexander Ritters Tod das *Tonstück* für Viola alta und Klavier heraus (vgl. **ARWV V.5.**). Er war 1879 nach Würzburg gekommen und lehrte dort an der Königlichen Musikschule. Alexanders Verhältnis zur Musikschule und zu seinem Namensgenossen war nicht immer einfach (vgl. Leben V-13.2.). Gegenüber Bülow beklagte er sich am 13.9.1881 über „*wachsende Intriguen von seiten der Musikschule, auf deren Commando sich noch schließlich Hr. Hermann Ritter, unser einziger Verkehr, äußerst pöbelhaft gegen mich u. mein Haus benahm*" (SBB; Mus. ep. Alexander Ritter 11. Unveröffentlicht).

21 Z. B. werden Hermann und Alexander Ritter als Geschwister, als „*interessantes, agiles Brüderpaar*" bezeichnet. Vgl. Stahmer, Klaus Hinrich: *Komponierende Direktoren. Ein Kapitel aus W*ürzburg*s Musikgeschichte.* In: Meierott, Lenz und Stahmer, Klaus Hinrich (Hrsg.): *Musik und Hochschule. 200 Jahre akademische Musikausbildung in Würzburg* (=Hochschule für Musik Würzburg Festschrift 1997), Würzburg 1997, S. 52.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ten können, was heutige Nachforschungen ungemein erleichtert. Ihr Sohn – Alexanders Urenkel, wiederum ein Karl Ritter (1912–1958) –, der sich in den 1930er Jahren als regimetreuer Film-Regisseur einen Namen gemacht hat, verließ in den 1940er Jahren Deutschland und ging mit seiner Familie nach Argentinien. Dort, in Buenos Aires, lebt bis heute ein Ururenkel Alexanders namens Michael Ritter, in dessen Besitz sich Teile des Nachlasses aus der Sohnes-Linie bis in unsere Tage überliefert haben. Dabei reicht die Familienüberlieferung, mit der sich Michael Ritter selbst intensiv beschäftigt, sogar weit vor die Generation des Komponisten Alexander Ritter zurück. Diesen überaus kooperativen Nachfahren in Übersee ausfindig gemacht zu haben, gehörte zu den erfreulichen Überraschungen bei der Recherche für vorliegende Arbeit.

Erreichbare Originaldokumente, veröffentlichte Dokumente

Nur sehr wenige Briefe Alexander Ritters wurden bis dato veröffentlicht. Hausegger legt seinem Buch einen Brief Alexanders an seine Frau als Faksimile bei und zitiert ansonsten – wie Rösch auch – nur Auszüge ohne weitere Quellenangabe. Neu ediert wurden bis dato nur zehn der im RSA in Garmisch überlieferten Briefe Ritters an Richard Strauss. Diese 1996 von Charles Youmans veröffentlichten Briefe[22] sind ungewöhnlich lang und für die Strauss-Forschung von hoher Bedeutung, da sie einen tiefen Einblick in die Genese von Strauss' erster Oper *Guntram* und den Wandel seines philosophischen Weltbildes gewähren. An Ritter gerichtete Briefe wurden hingegen wesentlich häufiger veröffentlicht. So sind die Briefe Bülows, Cornelius', Liszts und Wagners an ihn in den entsprechenden Gesamtausgaben gut zugänglich. Im Falle Liszts und Bülows war es noch Ritter selbst, der den Herausgeberinnen La Mara (alias Marie Lipsius) und Marie von Bülow die Briefe zur Verfügung stellte und ihren Abdruck guthieß.[23]

In Archiven und Bibliotheken von Wien bis Washington ließen sich im Rahmen der Recherche zu vorliegender Arbeit immerhin einige Briefe Alexander Ritters ausfindig machen. Insgesamt sind zum jetzigen Stand lediglich 154 Briefe aus seiner Feder bekannt (für eine Persönlichkeit des 19. Jh. eine erstaunlich geringe Zahl), die in einer chronologischen Liste im Anhang (F-3.1.) aufgeführt sind. Aus etlichen Stadtarchiven konnte Material wie z. B. polizeiliche Meldebögen, Stadtratsakten, etc. herangezogen und ausgewertet werden. Die Ausbeute schwankt dabei erheblich, und so waren in einigen Wirkungsorten Ritters keinerlei Spuren auszumachen (z. B. in Stettin und Schwerin), mancherorts aber gaben die Archive reichlich Material preis (z. B. in Chemnitz und Würzburg). Auch private Überlieferungen konnten aufgespürt werden, wie z. B. Dokumente über einen Freund Ritters namens Carl Friedrich Ott, die freundlicherweise von einem Nachfahren zur Verfügung gestellt wurden (vgl. Leben V-13.6.).

Der generell guten wissenschaftlichen Erschließung vieler Quellen, die mit Richard Wagner zu tun haben, verdankt es sich, dass auch einige Quellen über die Familie Ritter die Zeit

22 Youmans, Charles: *Ten letters from Alexander Ritter to Richard Strauss, 1887–1894*. In: *Richard Strauss-Blätter*, Juni 1996, Neue Folge Heft 35, Tutzing 1996, S. 3–24. Youmans Transkription ist im Großen und Ganzen korrekt, weist aber mehrere kleinere Fehler auf, die anhand der Originale im RSA korrigiert werden konnten.

23 Vgl. unveröffentlichte Briefe an Marie Lipsius vom 6.5.1892 (GSA; 59/412,4) und an Marie von Bülow vom 8.4.1895 (Stadtbibliothek München, Monacensia Literaturarchiv; Ritter, Alexander I,1).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

überdauert haben. Die zahleichen Erwähnungen in Wagners Korrespondenz und seine eigenen Briefe an Ritters selbst machen schon beinahe die Gesamtheit der erhaltenen Quellen zu Julie und Karl Ritter nebst den Schwestern aus. Über den Zeitraum des intensiven Kontakts ist man damit relativ gut informiert, aber alles, was an Dokumenten vor dem Kontakt zu Wagner und vor allem nach dem Abbruch desselben datiert, sowie alles, was einfach nichts mit Wagner zu tun hatte, scheint verloren.

Vom äußeren Erscheinungsbild Alexander Ritters in verschiedenen Lebensaltern geben drei zeitgenössische Porträts und einige Photographien Zeugnis. Sämtliche auffindbaren Abbildungen des Komponisten wurden in die Arbeit aufgenommen. Ein erhaltener *„Königlich-Preußischer Reise-Paß für das Ausland"* vom 31. Juli 1867 liefert weitere Details zu Ritters Aussehen: Seine Körpergröße betrug *„fünf Fuß"*, also knapp 1,57 m. Haar- und Augenfarbe waren *„braun"*, das Gesicht *„rundlich"*, die Statur *„mittel"*, und Nase und Mund konnten als *„proportionirt"* gelten".[24]

2.2. Sekundäre Quellen

Biographische und werkbeschreibende Artikel 1894–1933

Ritter war der Öffentlichkeit als Komponist lange unbekannt geblieben. Nach der Uraufführung seiner Oper *Der faule Hans* 1885 und zu einigen Liederheften erschienen erste Zeitungskritiken, etwas größere Resonanz in der musikalischen Presse erreichte aber erst die Doppelaufführung seiner beiden Opern durch Strauss in Weimar 1890. Die Zeitschrift *„Der Kunstwart"* schrieb über Ritter in diesem Zusammenhang: *„Nun entpuppt sich auch für weite Kreise der nicht mehr junge Künstler plötzlich als einer der so recht Kernechten unter unseren Komponisten"*.[25] In seinem Münchner Kreis genoss Ritter in den 1890er Jahren unter jungen Musikern schon bald den Ruf einer charismatischen Autorität (vgl. Leben VII-17.4.). Aus diesem Kreis gingen auch alle späteren publizistischen Bemühungen um Ritter hervor. So war etwa der junge Schriftsteller Josef Hofmiller (1872–1933), der später vor allem als Nietzsche-Forscher bekannt wurde, von der Erscheinung des Älteren fasziniert und verfasste 1894 seinen enthusiastischen Artikel über den *„Dichter und Komponist"* Ritter, der von persönlichen Begegnungen und Eindrücken zeugt. Es ist bemerkenswert, dass dieser erste ohne direkten Aufführungsanlass entstandene Artikel über Ritter und sein Wirken erst zwei Jahre vor seinem Tod verfasst wurde und zu seinen Lebzeiten auch der einzige dieser Art blieb.

Nach dem Tode Ritters im April 1896 erschien eine Anzahl von Nachrufen und Würdigungen, unter denen ein zwölf Seiten langer Artikel Hofmillers erneut heraussticht. Auch der Strauss-Schüler Hermann Bischoff, sowie Max von Schillings und Wilhelm Mauke – allesamt Komponisten, die mit Ritter bekannt waren – verfassten Nekrologe. Mit organisatorisch begründetem Zeitabstand erschien dann 1897 mit der *„Festgabe der Neuen Musikalischen Rundschau"*[26] ein erster umfänglicher und ambitionierter Überblick über Ritters Werk, der offenbar von Richard Strauss initiiert worden war, und zu dem namhafte Musikschrift-

24 Der Reisepass ist in der Biografischen Mappe Ritters im StA Würzburg überliefert.

25 Artikel ohne Titel und Autorennamen. In: *Der Kunstwart*, 3. Jg., 1890, 19. Stück (S. 296 f.), S. 297.

26 *Zum Andenken Alexander Ritters. Festgabe der Neuen Musikalischen Rundschau zur Mannheimer Tonkünstler-Versammlung 27. Mai 1897.*

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

steller und Komponisten Beiträge lieferten. Danach wurde es ruhiger – abgesehen von den zwei größeren biographischen Arbeiten (s. u.) erschienen nur noch zwei Artikel, bis im Jahr 1933, anlässlich des 100. Geburtstags, schließlich noch einmal an Ritter erinnert wurde.

Autor	Titel des Artikels	Zeitschrift	Fundstelle
Hofmiller, Josef	*Alexander Ritter, der Dichter und Komponist*	*Die Gesellschaft*	X. Jg., 1894, Heft 4, S. 519–525
B[ischoff], H[ermann]	*Alexander Ritter †*	*Allgemeine Musik-Zeitung*	XXIII. Jg., 1896 Nr. 16, 17.4.1896, S. 217 f.
H[ofmiller], J[osef]. M[ax].	*Alexander Ritter*	*Die Gesellschaft*	XII. Jg., 1896 Heft 8, S. 1056–1067
Schillings, Max	*Alexander Ritter*	*Die Redenden Künste*	II. Jg., 1895/96 Heft 31+32, S. 946 f. + S. 968–970
Mauke, Wilhelm	*Alexander Ritter †*	*Münchener musikalische Nachrichten*	II. Jg., 1895/96, Nr. 26, 25.4.1896, S. 4 f.
Wolzogen, Hans von	*Alexander Ritter †*	*Bayreuther Blätter*	18. Jg., 1896, S. 204
Strauss, Richard	*Geleitwort*	*Zum Andenken Alexander Ritters. Festgabe der Neuen Musikalischen Rundschau zur Mannheimer Tonkünstler-Versammlung 27. Mai 1897*	S. 3
Bischoff, Hermann	*Alexander Ritter*		S. 3–5
Louis, Rudolf	*Alexander Ritter und die Symphonische Dichtung („Olaf's Hochzeitsreigen" und „Sursum corda")*		S. 5–11
Thuille, Ludwig	*Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe*		S. 11 f.
Hausegger, Friedrich	*Der faule Hans*		S. 13
Seidl, Arthur	*Alexander Ritter's Opern*		S. 13–19
Wolzogen, Hans von	*Gedenkwort*		S. 19
Porges, Heinrich	*Alexander Ritter als Schriftsteller*		S. 20–23
Stradal, August	*Lieder*		S. 23 f.
Humperdinck, Engelbert	*Schlusswort*		S. 24
Teibler, Hermann	*Alexander Ritter. Ein Blatt zur Würdigung seiner Kunst*	*Die Musik*	Juli 1902, S. 1745–1755

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Autor	Titel des Artikels	Zeitschrift	Fundstelle
Hausegger, Siegmund von	*Ritter, Alexander, Tondichter*	*Lebensläufe aus Franken*	I. Band, 1919, S. 379–386
Hausegger, Siegmund von	*Erinnerung an Alexander Ritter. Zu seinem 100. Geburtstag am 27. Juni 1933* (=Einleitung aus Hauseggers Buch von 1907)	*Zeitschrift für Musik*	Nr. 100, 1933, Heft 8, S. 815 f.
Hausegger, Siegmund von	*Erinnerung an Alexander Ritter. Zu seinem 100. Geburtstag am 27. Juni 1933* (=Einleitung aus Hauseggers Buch von 1907)	*Münchner Neueste Nachrichten*	27.6.1933
Richard, August	*Alexander Ritter und seine Tafelrunde*	*Zeitschrift für Musik*	Nr. 100, 1933, Heft 8, S. 817 f.

Voranstehende Zusammenstellung gibt einen Überblick über die in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichten Artikel über Alexander Ritters Leben und Werk, die zwischen 1894 und 1933 mit identifizierbarem Autorennamen erschienen sind (ohne Aufführungskritiken). Die Autoren und Initiatoren dieser Artikel sind ausschließlich dem direkten Umfeld Ritters zuzurechnen. Es handelt sich um Anhänger und Freunde, die zudem alle einen lokalen Bezug zu München haben. Vor allem Strauss und Hausegger haben sich um Ritters Nachruhm bemüht und verdient gemacht. Man könnte auch sagen, sie haben Ritter damals überhaupt erstmals über einen engen Kreis hinaus bekannt gemacht und ihm mit den Mitteln gezielter Publizistik einen Platz in der Musikgeschichte zu sichern versucht. Selbst persönliche Bekanntschaft war allerdings nicht automatisch ein Garant für Fehlerfreiheit. Es erstaunt vielmehr, wie widersprüchlich oder ignorant mit den ein oder anderen Fakten selbst unter Ritters Anhängern umgegangen wurde.

Die Biographen Friedrich Rösch und Siegmund von Hausegger – zwei zeitgenössische Lebensbeschreibungen als Hauptquellen

Bis heute sind es zwei biographische Schriften, die das Bild Alexander Ritters in der Literatur geprägt haben und die auch für vorliegende Arbeit besonders wichtig sind: Friedrich Röschs großer Artikel *Alexander Ritter. Ein Mahnruf als Gedenkblatt*, der 1897/98 im Leipziger *Musikalischen Wochenblatt* erschien, und Siegmund von Hauseggers Buch *Alexander Ritter. Ein Bild seines Charakters und Schaffens* von 1907. Da beiden Schriften quasi der Status einer Primärquelle zukommt, sollen sowohl beide Biographien als auch beide Biographen hier noch etwas eingehender vorgestellt werden.

Zunächst muss an dieser Stelle auf die beiden Autoren näher eingegangen werden, da deren Namen im Laufe der Arbeit noch oftmals fallen werden: Siegmund von Hausegger und Friedrich Rösch. Ersterer hat mit seinem kleinen Buch über Ritter wohl die umfangreichste und gleichzeitig am weitesten verbreitete Biographie verfasst. Letzterem gehört das Verdienst, mit einer Artikelserie knapp zehn Jahre vorher den Grundstein dafür gelegt zu haben. Beide sind

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sie verwandtschaftlich mit Alexander Ritter verbunden: Röschs Ehefrau Marie war eine geborene Ritter mit St. Petersburger Vorfahren und entfernt mit Alexander verwandt, wahrscheinlich im Grad einer Großnichte.[27] Hausegger indes wurde gar Alexander Ritters Schwiegersohn und heiratete dessen jüngste Tochter Hertha – allerdings geschah dies erst 1903, also sieben Jahre nach dem Tod des Komponisten. Im Übrigen kam Hausegger erst im Oktober 1899[28] nach München und hatte Ritter höchstwahrscheinlich nie persönlich kennengelernt – im Gegensatz wiederum zu Rösch, der noch direkt und intensiv mit Ritter verkehrt hatte. In Richard Strauss' Worten bildeten Rösch zusammen mit Ritter und ihm selbst damals gar ein „*Trio*".[29] Eine persönliche Bekanntschaft und damit ein mündlicher Austausch zwischen Rösch und Hausegger während des Entstehens der Biographien scheint nicht bestanden zu haben.

Beide Biographen waren zunächst einmal auch Komponisten. Der ältere der beiden, Friedrich Rösch, wurde am 12.12.1862 in Memmingen geboren.[30] In München drückte er später gemeinsam mit Richard Strauss die Schulbank und blieb ihm Zeit seines Lebens als Freund und Mitstreiter verbunden. Rösch komponierte und veröffentlichte selbst nur wenige Werke, darunter einige Lieder. Er widmete sich als promovierter Jurist später intensiv dem Urheberrecht und war gemeinsam mit Hans Sommer und Richard Strauss eine der treibenden Kräfte bei der Gründung und Führung der „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" (AFMA, gegründet am 1. Juli 1903), der Vorgängerinstitution der GEMA. Er heiratete am 31.7.1902 in Berlin Marie Ritter und starb dort relativ jung am 29.12.1925; sein Freund Strauss hielt eine *Gedächtnisrede*.[31]

Siegmund von Hausegger wurde am 16.8.1872 in Graz geboren und kam als Sohn des Musikgelehrten Friedrich von Hausegger schon früh mit der Musik Wagners in Berührung. Einer seiner musikalischen Lehrer war der Liszt-Schüler Karl Pohlig (1858–1928). Nach dem Tod des Vaters 1899 zog er nach München, wo er 1898 bereits seine Oper *Zinnober* zur Uraufführung hatte bringen können. Am 2.5.1903 heiratete er Alexander Ritters Tochter Hertha, die an den Folgen der Komplikationen bei der Geburt ihres Sohnes Friedrich 1913 starb. In zweiter Ehe war Hausegger mit Hella Bronsart von Schellendorf, einer Nichte des Komponisten Hans Bronsart von Schellendorf verheiratet. Hausegger komponierte immerhin mit einigem Erfolg mehrere teils großangelegte Werke, war später aber in erster Linie gefragter Dirigent und Hochschullehrer. Er leitete das Frankfurter Museumsorchester und die Münchner Philharmoniker und machte sich als Erster um die Originalfassungen der Symphonien Anton Bruckners verdient. 1920–1938 war er Leiter der Münchner Akademie für Tonkunst.

27 Marie Ritter (* 21.1.1856) war die Tochter von Wilhelm Johann und Helena Camilla Ritter, geb. Schlüsser aus St. Petersburg (vgl. Stadtarchiv München; PMB Friedrich Rösch, R 154). In der Literatur sorgt die Anwesenheit einer weiteren Person mit Namen Ritter in München gelegentlich für Konfusion: Marie wird gerne versehentlich als Tochter Alexanders bezeichnet (so noch 2016 von Walter Werbeck in: Werbeck, *Gährend Drachengift*, S. 262). Ritter hat Marie ausdrücklich als „meine Nichte" bezeichnet (an Marie von Bülow, 12.1.1895).

28 Diese Daten stammen aus dem Meldebogen Siegmund von Hauseggers im Stadtarchiv München (PMB, H 108). Im Übrigen vgl. zu dessen Biographie: Marsoner, Karin: Artikel *Hausegger, Siegmund von*. In: *MGG*, Personenteil, Bd. 8, Spalte 877–878, Kassel und Stuttgart 2002.

29 Schuh, Willi: *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre*, Zürich 1976, S. 163.

30 Zu Friedrich Rösch sind nur wenige biographische Fakten verfügbar, ein Nachlass etwa – der für die Strauss-Forschung von hohem Interesse wäre – ist derzeit nicht bekannt. Für die hier mitgeteilten persönlichen Daten wird erstmals ein Polizeilicher Meldebogen aus dem Stadtarchiv München herangezogen (PMB, R 154).

31 Strauss, Richard: *Gedächtnisrede auf Friedrich Rösch*. In: Strauss, *Betrachtungen-1*, S. 94 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Im Dritten Reich war er geschätzt und ging mit seiner nationalkonservativen Haltung zunächst konform – er trat aber nie in die NSDAP ein und legte von der nationalsozialistischen Kulturpolitik enttäuscht 1938 alle Ämter nieder. Hausegger starb am 10.10.1948 in München. Das Familiengrab der Hauseggers, in dem auch Hertha geb. Ritter liegt, befindet sich unweit der ehemaligen Grabstätte Alexander Ritters auf dem Münchner Ostfriedhof.

I) Friedrich Röschs „Mahnruf“:

Friedrich Rösch veröffentlichte seinen biographischen Artikel im *Musikalischen Wochenblatt* des Leipziger Verlags E.W. Fritzsch, der 1872 auch Alexander Ritter *Streichquartett* c-moll als op. 1, herausgebracht hatte. „*Alexander Ritter. Ein Mahnruf als Gedenkblatt*“ erschien in der Rubrik „*Biographisches*“ und wurde auf 13 Nummern des XXIX. Jahrgangs 1897/98 verteilt.[32] Im Titel der ersten Folge (S. 3) findet sich die Ankündigung „*Mit Portrait*“, doch taucht in keiner der folgenden 12 Nummern ein Bildnis Ritters auf. Offenbar fiel es ebenso einer Kürzung des Artikels zum Opfer, wie Teile des Textes selbst. Von den drei geplanten Kapiteln wurden nämlich nur zwei abgedruckt, wobei das zweite außerdem recht abrupt zu einem Ende gebracht wurde. Im Anschluss an die 12. Folge (S. 191), in der Rösch mit seiner Chronologie gerade mal im Jahr 1855, dem 22. Lebensjahr Ritters, angelangt war, findet sich folgende „*Anmerkung der Redaction: Wir haben den biographischen Artikel über Alexander Ritter bis hierher in extenso gebracht, um den künstlerischen Nährboden und die geistige Atmosphäre, in der Ritter's Jugend und Talent sich entwickelt haben, unseren Lesern möglichst klar und anschaulich zu entfalten.* […] *Dem eigenen Wunsche unseres Hrn. Mitarbeiters entsprechend, werden wir aber von hier ab den Rest des 2. Capitels* […] *nur mehr auszugsweise wiedergeben, indem wir uns vorbehalten, erst später wieder eventuell das 3. Capitel (die analytische Besprechung der Werke Ritter's) ausführlicher zum Abdruck zu bringen. Im Übrigen verweisen wir* […] *darauf, dass die ganze Biographie Ritter's in ihrem vollen Umfange* […] *nach der Beendigung der Artikelserie in unserem Blatte als separate Brochure erscheinen wird*“. Tatsächlich endet die Serie aber mit der darauffolgenden Nummer. Der dritte Teil mit Werkanalysen ist offenbar nie erschienen, geschweige denn eine erweiterte „Brochure“, die in der Tat eine erste richtige Biographie Ritters dargestellt hätte. Woran dieses Vorhaben gescheitert ist, lässt sich kaum sagen. Lag es am Verlag, dem die Sache zu langwierig wurde und der ein tatsächlich existierendes Manuskript Röschs nicht weiter abdruckte? Oder hatte Rösch seinen Artikel überhaupt nur so weit verfasst wie er abgedruckt wurde? Warum brach er die Arbeit daran ab? Auf „eigenen Wunsch“ weil ihm Wichtigeres dazwischen kam oder weil er nicht weiter mit einem Abdruck rechnen durfte? Jedenfalls hat man es bei Röschs Artikel quasi mit einem Biographie-Torso zu tun, der von einem starken Ungleichgewicht zugunsten der einleitenden und recht allgemein gehaltenen Teile geprägt ist, wodurch der „*Mahnruf*“-Charakter tatsächlich sehr im Vordergrund steht und das Biographische, Fakten-Orientierte stark davon dominiert wird.

Das erste Kapitel ist überschrieben: „*Alexander Ritter in der Werthschätzung seiner Zeitgenossen. Allgemeine Betrachtung über das Verhalten der Kritik zu unseren Meistern*“. Es stellt eine Rechtfertigung und einen Nachweis der Notwendigkeit einer Darstellung des Lebens

32 Rösch, Friedrich: *Alexander Ritter. Ein Mahnruf als Gedenkblatt*. In: *Das Musikalische Wochenblatt*, XXIX. Jg., Leipzig 1897/98, S. 3–5; 19–20; 34–36; 65–67; 81–83; 95–96; 111–112; 126–127; 142–143; 158–159; 174–176; 189–191 und 234–236.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

und Wirkens Ritters dar und umfasst allein die ersten drei Folgen. Rösch beklagt zunächst die mangelnde Rezeption Alexander Ritters und unternimmt eine Bewertung, die Ritter einen „*Ehrenplatz unter den großen Meistern seiner Kunst*" (wenn auch nicht unter den ganz großen) zuweist. Dann analysiert er die Teilnahmslosigkeit der „*Volksmeinung*" und der „*Kritik*" an zeitgenössischer kompositorischer Produktion, oftmals, ohne den direkten Bezug zu Ritter aufrechtzuerhalten, und bemüht als Beispiele angeblich zunächst verkannte Meister von Wagner bis Bach. Gerade für die Kleineren unter den Großen müsse man sich einsetzen. Außer Frage stehe Ritters „*ethischer Ernst*", alle seine Werke seien „*edel gedacht*" und die „*Beherrschung des Handwerks*" sei ihm nicht abzusprechen.

Das zweite Kapitel trägt die Überschrift „*Alexander Ritter als Mensch und Charakter. Seine Familiengeschichte. Seine eigenen Lebensschicksale und seine künstlerische Entwickelung*". Rösch erläutert darin Ritters Stammbaum bis ins 15. Jahrhundert und berichtet dann ausführlich über den Werdegang des jungen Komponisten im Kontext seiner Zeit. Zahlreiche Anekdoten und Zitate (Formulierungen wie „*entsann er sich*", „*wusste zu berichten*") lassen auf persönliche Berichte Ritters schließen, oder sollen zumindest diesen Eindruck erwecken. Nebenbei gestattet sich Rösch ausgiebige und abschweifende Einlassungen z. B. über die Vorzüge der humanistischen Bildung.

Durch den frühzeitigen Abbruch der Serie dazu gezwungen, handelt Rösch in der letzten Folge dann den Rest, d. h. de facto das Gros der biographischen Daten (den Zeitraum 1856–1896!) sowie das komplette kompositorische Werk auf nur drei (der insgesamt dreiunddreißig) Seiten ab. Die Jahre der persönlichen Bekanntschaft Röschs mit Ritter und Strauss erfahren kaum eine besondere Hervorhebung.

II) Siegmund von Hauseggers „Bild":

Hauseggers Buch *Alexander Ritter. Ein Bild seines Charakters und Schaffens* ist als Doppelband Nr. 26/27 in der Reihe „Die Musik" – einer „Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen" – im Berliner Marquardt Verlag erschienen, deren Herausgeber kein Geringerer war als Richard Strauss. Es entstand offenbar ab Herbst 1906[33] und ist seit seinem Erscheinen im November 1907 – genau zehn Jahre nach Röschs Artikelserie – bis heute die einzige größere Darstellung des Menschen und Komponisten Ritter geblieben. Ob Strauss dieses Buch anregte bzw. es von Hausegger erbat, oder ob dieser es von sich aus vorschlug, ist unbekannt. Gewiss war es Strauss eine Herzensangelegenheit, seinem einstigen Mentor, mit dem er noch wenige Jahre vor dessen Tod inhaltliche Differenzen hatte, einen Dienst zu erweisen. Gut möglich, dass er die Enttäuschung, die er Ritter zugefügt hatte, mit posthumem Engagement wiedergutmachen wollte. Mit der Biographie konnte er ihm quasi ein Denkmal setzen – zumal das für ihn selbst mit geringem Aufwand verbunden war.

Es stellt sich die Frage, warum nicht Rösch, den Strauss ja seit seiner Jugendzeit kannte, und der mit seinem Artikel gute Vorarbeit in der Schublade hatte, diese Aufgabe angetragen worden war. Selbst wenn Siegmund von Hausegger nur die zweite Wahl gewesen sein sollte, so war er doch nicht minder autorisiert. Auch ihn schätzte Strauss, war er doch ein verlässlicher Mitstreiter der neudeutschen Sache und ganz auf Strauss' Linie, ohne ihm als

33 Vgl. Siegmund von Hausegger an Nicolaus von Manskopf, 13.10.1906: „*Augenblicklich schreibe ich für den Verlag der Rich. Strauß'schen Musik ein Buch über Alex. Ritter*" (UB Frankfurt; Mus. autogr. Siegmund von Hausegger, A 57). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Komponist das Wasser reichen zu können. Und er war sowohl seitens seines Vaters, des Theoretikers der „*Musik als Ausdruck*“[34], Friedrich von Hausegger, als auch durch seine Vermählung mit Ritters jüngster Tochter Hertha familiär mehr als legitimiert.

Hausegger war seit seiner Heirat mit Hertha Ritter gewissermaßen das Familienoberhaupt der Ritters – und das nicht nur in musikalischer Sicht, denn Alexanders Sohn Karl Gottfried Ritter lebte noch in Würzburg und kam erst 1908 nach München. Hausegger gab Ende April des Jahres 1903 als seine „*neue Adresse Kaulbachstr. 51/III*“ in München an[35], war also offensichtlich nach der Hochzeit mit Hertha in die Ritter'sche Wohnung eingezogen, in der auch noch die beiden unverheirateten älteren Ritter-Töchter Else und Julie lebten. Wenn nicht er, wer dann, so sollte man also meinen, saß damit an der Quelle, sprich an zahlreichen Original-Quellen? Dass „*die handschriftlichen Werke*“ Ritters zumindest teilweise in seinem Besitz waren, geht auch aus einem späteren Brief an Richard Strauss hervor, in dem er diesem eine Anfrage zu Ritters verschollenen Violinkonzerten beantwortet. Den Nachlass, so Hausegger, habe er bei sich, doch sei er mittlerweile „*im tiefsten Keller*“ verstaut.[36]

Trotz diesem direkten Zugang zu einigen Quellen, war Hausegger zehn Jahre nach dem Tod Alexander Ritters auch auf sekundäre Daten angewiesen. In einer Fußnote zitiert Hausegger denn auch Röschs Artikelserie und bezeichnet sie bei dieser Gelegenheit als die „*Hauptquelle*“ für sein Buch. Dennoch stimmen Rösch und Hausegger in so manchem Detail nicht überein, und Hauseggers Schrift kann zweifelsohne als eine selbständige Arbeit gelten. Auf rund 160 Seiten bietet der Autor zunächst eine Rechtfertigung und Würdigung Ritters, dann einen chronologisch voranschreitenden biographischen Abriss und teils in die Chronologie eingearbeitete, teils anschließend systematisch zusammengefasste Anmerkungen zum Werk. Durch die Beigabe zahlreicher Photographien, Faksimiles von Briefen und Notenmanuskripten, dem Abdruck bis dato unveröffentlichter Briefe z. B. Richard Wagners, sowie einem kleinen Werkverzeichnis, bietet das auch bibliophil hochwertig ausgestattete Büchlein eine Fülle an Quellen und Material.

Hauseggers Schrift ist eine typische Biographie ihrer Zeit. Schon der Buchtitel ist bemerkenswert, verspricht er doch nicht etwa eine objektive Lebensbeschreibung der Person Alexander Ritter, sondern „*ein Bild seines Charakters*“ – einen doppelt subjektiven Zugang, wie es scheint. Angelehnt an das populärwissenschaftliche Beethoven-Bild des 19. Jahrhunderts, rückt das Buch seinen Gegenstand in ein heroisierendes Schlaglicht. Der leidende, mit den Widrigkeiten des Lebens und einer feindseligen Umwelt ringende, dabei aber unbeugsame und beharrliche Künstler, der am Ende triumphiert und dadurch belohnt wird, eine Art höhere Seins-Stufe zu erreichen, ist moralisch-ethisch über den Morast des Tatsächlichen enthoben. Selbst wenn dieses Modell im konkreten Fall Ritters nicht vollkommen abwegig sein sollte, weil es vielleicht seinem eigenen Selbstbild entsprochen hat, handelt es sich doch um ein hagiographisches Modell, das Ritter die Züge eines heroischen Künstlers gibt.

Die Ritter-Biographie Hauseggers ist damit für den heutigen Forscher gleichermaßen Segen und Fluch. Einerseits kann und muss sie in vielen Details quasi als Primärquelle dienen, denn sie speist ihr Wissen aus dem unmittelbaren Familienumfeld. Andererseits mag genau jene familiäre Nähe nicht selten die einen oder anderen Fakten gefiltert haben. Im

34 Hausegger, Friedrich: *Die Musik als Ausdruck*, Wien 1885.

35 Siegmund von Hausegger an Nicolas von Manskopf, 25.4.1903 (UB Frankfurt; Mus. autogr. Siegmund von Hausegger, A 71). Unveröffentlicht.

36 Siegmund von Hausegger an Richard Strauss, 2.4.1942 (RSA). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Übrigen neigt der Stil Hauseggers zur posthumen Glorifizierung, und gewiss wird Ritter dabei auch ein Stück weit für die musikästhetische Debatte nach 1900 instrumentalisiert.

Fazit

Man sollte die beschriebenen biographischen Bindungen und freundschaftlichen Verflechtungen im Auge behalten, wenn man die Ritter-Biographien Röschs und Hauseggers heranzieht. Die in ihnen präsentierten Fakten und zusammengetragenen biographischen Daten scheinen durchaus seriös recherchiert zu sein und dem Wissensstand der Autoren zu entsprechen – bei den verschiedenen Wertungen über Werk und Charakter muss man jedoch eine durchaus wohlwollende Zeichnung voraussetzen.

Fragen nach Epigonalität, Größe, Originalität und moralischer Autorität waren an der Schwelle zum 20. Jahrhundert virulent und spielen in beiden Texten eine große Rolle. Eine ausführliche Rechtfertigung ihrer Arbeit und der Parteinahme für Ritter, teilweise mit außermusikalischen Begründungen, schien beiden Autoren unbedingt nötig. Der Biograph einhundert Jahre später muss zu ähnlichen Fragen unter ganz anderen – teilweise umgekehrten –Vorzeichen Rechenschaft ablegen. Auch heute steht die Frage nach der Epigonalität im Vordergrund, und das Verhältnis zu Richard Wagner in Leben und Werk ist nachgerade ein Hauptgegenstand vorliegender Untersuchung. Doch muss eine Musikgeschichtsschreibung, die nicht mehr auf Heldenverehrung angewiesen ist, den „Kleinmeister" auch nicht mehr gegen die „Großen" verteidigen; sie sieht die Beschäftigung mit „Nebenfiguren" wie Alexander Ritter schlicht als notwendigen Beitrag zu einem besseren Verständnis einer musikalischen Epoche.

Ethisch fragwürdig wird es spätestens, wenn von Antisemitismus, unbedingtem Wagnerianertum, Deutschtum, Gesinnungstreue etc. die Rede ist. Derlei Haltungen, die (ohne sie hier über einen Kamm scheren zu wollen) einen Künstler damals in weiten gesellschaftlichen Kreisen geradezu empfahlen, weisen ihn heute fraglos zurecht als Vertreter einer höchst unangenehmen Richtung aus. Was damals von Biographen im Sinne einer Rechtfertigung betont werden konnte, ist heute eine schwere Hypothek – und doch darf beides den Blick auf den Komponisten Ritter und sein Werk nicht verstellen. Hier muss sensibel mit den Wertungen der Zeitgenossen einerseits und den Originalquellen andererseits umgegangen werden, um eine möglichst objektive Einordnung vornehmen zu können.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

3. Werkbestand und Überlieferung

Der überwiegende Teil der heute noch überlieferten Werke Alexander Ritters wurde auch gedruckt, der größte Teil davon wiederum noch zu seinen Lebzeiten. Posthum erschienen noch das *Tonstück für Viola alta* (hrsg. von Hermann Ritter), das Melodram *Graf Walther und die Waldfrau* und die Symphonische Dichtung *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe* (beide zur Herausgabe vorbereitet von Siegmund von Hausegger). Unklarheit über den Erscheinungszeitpunkt und damit über eine Druckvorbereitung durch Ritter selbst kurz vor seinem Tod besteht bei den letzten Liederheften op. 20 und 21 sowie den Symphonischen Dichtungen *Olaf's Hochzeitsreigen* und *Sursum Corda!*, die allesamt 1896 erschienen sind. Als Faksimiles veröffentlicht finden sich außerdem die Autographe des Lieds *Noch eine Nachtigall?* und des kleinen geistlichen Gesangs *Tu solus sanctus*, die Hausegger in seine Biographie aufgenommen hat.

Die alten Druckausgaben der Werke Ritters sind sämtlich vergriffen, aber in Bibliotheken noch zugänglich. Außerdem sind sie zunehmend online aufrufbar – darunter diejenigen der Werke, die in den Analysen vorliegender Arbeit eingehender besprochen werden. Statt einen umfangreichen Notenanhang mitzuliefern, der bei dem Umfang der Arbeit nur umständliches Hin- und Herblättern bedeutet hätte, werden daher Links zu den betreffenden Werken angegeben. Sie sollen einen schnellen Online-Zugriff auf das Notenmaterial gewährleisten, das zum Nachvollzug der Analysen allerdings kaum verzichtbar ist.

Eine Reihe von anderen Werken Ritters ist nur als Manuskript überliefert. Darunter sind einige größere Werke zu finden, wie die Orchesterwerke *Erotische Legende*, *Charfreitag* und *Frohnleichnam* und die *Fünf Orchesterstücke*, sowie die Kantate *Hymne an das Licht* und eine frühe *Sonate für Violine und Clavier*. Ansonsten handelt es sich bei den nur autograph vorhandenen Werken um kleinere Nebenwerke für Chor und Orchester oder Chor mit Klavier. Die größte Lücke im Manuskriptbestand betrifft die Lieder Alexander Ritters, von denen z. Zt. kein einziges Autograph bekannt ist und die nur in den Druckausgaben vorliegen. Ebenfalls verschollen ist das Autograph der Oper *Der faule Hans*.

Aus zahlreichen Briefstellen, Aufführungshinweisen und aus Angaben bei Rösch und Hausegger lässt sich des Weiteren eine Reihe mittlerweile verschollener Werke ableiten. Zum Teil handelt es sich um frühe Stücke, die von Ritter oftmals umgearbeitet wurden und in spätere Kompositionen eingegangen sind, weshalb der Verlust des Manuskripts wohl schon auf Ritter selbst zurückzuführen ist (vgl. Werk V-m.). Darunter fallen vor allem zwei Violinkonzerte und andere kleinere Arbeiten für sein Instrument. Es gibt aber auch Werke, die Hausegger und Rösch noch vorgelegen zu haben scheinen, heute aber nicht mehr vorhanden sind, wie das Melodram *Die Geisterstunde* oder ein Klavierquintett.

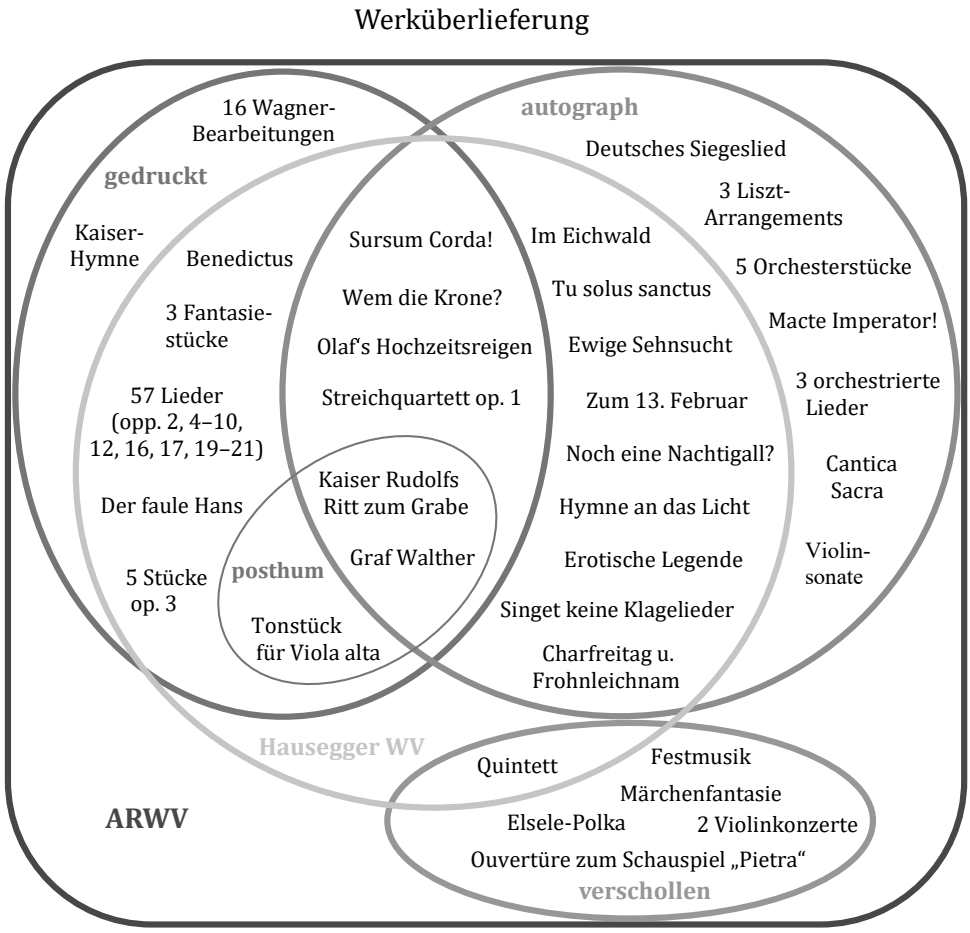
Es gibt kein von Ritter selbst erstelltes vollständiges Werkverzeichnis, aber immerhin findet sich in einem Brief an Franz Wülllner vom 5.9.1894 ein eigenhändiges „*Verzeichniß meiner Orchester-Compositionen*“[37], eine Aufstellung, die dem damaligen Dirigenten des Kölner Gürzenich-Orchesters die Aufführung eines Orchesterwerkes Ritters schmackhaft machen sollte. Ein erstes kleines Werkverzeichnis hat später Siegmund von Hausegger erstellt und seiner Biographie beigegeben.[38] Er hat darin unter der Rubrik „Unveröffentlichte Kompositionen“ auch bereits eine Reihe von kleinen Werken aufgeführt, deren Manuskripte sich

37 Alexander Ritter an Franz Wüllner, 5.9.1894. (SBB; Mus. Nachl. Wüllner, F., 21,719: Kasten 21b). Vgl. ausführlicher: Werk V-m.

38 Hausegger, *Bild*, S. 158–161.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

im von ihm betreuten Nachlass Ritters fanden. Seine unvollständige Werkliste beschränkt sich auf die Angabe von Titel, Besetzung, Verlag und ggf. Textdichter. Im Anhang vorliegender Arbeit findet sich ein neu erstelltes, umfangreiches systematisch-thematisches Werkverzeichnis (Alexander Ritter Werkverzeichnis, **ARWV**), das erstmals alle verfügbaren Daten zu sämtlichen vorhandenen oder erwähnten Werken Alexander Ritters vereint. Es werden dort auch die Bearbeitungen, Fragmente und verschiedenen Fassungen einzelner Werke berücksichtigt. Die folgende schematische Übersicht (Tab. 1) informiert kompakt über den Hauptbestand der Werke und die verschiedenen Überlieferungsformen.



Tab. 1: Systematik der Werküberlieferung

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

B. Alexander Ritter – Stationen seines Lebens und Schaffens

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Leben I
Der Weg zur Musik – Erste Begegnungen mit Liszt und Wagner

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1. Kindheit in Narva (1833–1841)

1.1. Ritters Vorfahren – Geschichte einer Kaufmannsfamilie

Die Herkunft und Abstammung Alexander Ritters lässt sich überraschend weit zurückverfolgen und ziemlich lückenlos dokumentieren. Folgende Quellen stehen dabei zur Verfügung: Zunächst hat Friedrich Rösch in seinem Artikel erstaunlich ausführlich den Stammbaum Ritters referiert und sich dabei explizit auf „die Familienüberlieferungen" und die „Familienchronik" berufen.[1] Es ist davon auszugehen, dass er dabei nichts selbst recherchiert hat, sondern auf Aufzeichnungen zurückgreifen konnte, die er von der Familie Ritter zur Verfügung gestellt bekam. Interessant an dieser Stelle ist, dass womöglich Alexander Ritter selbst diese Informationen über seine Abstammung zusammengetragen haben könnte. In einem Brief an Carl Friedrich Glasenapp spricht er nämlich davon, dass er „*seine Abstammung bis ins 15te Jahrhundert erkundschaftet*" habe.[2] Wie aktiv er diese Ahnenforschung betrieben hat, lässt sich nicht näher bestimmen, vermutlich werden ihm dabei aber hauptsächlich Überlieferungen aus der Familie zur Verfügung gestanden haben. Jedenfalls sind die Quellen Röschs von 1898 wahrscheinlich auf dem Stand dessen, was auch Alexander Ritter selbst an Fakten kannte. Wie der Vergleich mit einigen Primärquellen zeigt, scheinen aber einige von Rösch genannte Details – wie z. B. Geburtsdaten – nicht korrekt zu sein.

Als modernes Äquivalent zu Alexander Ritters eigener Ahnenforschung standen dem Verfasser außerdem jene Familiendokumente zur Verfügung, die einhundert Jahre später einer seiner Ururenkel bewahrt und zu komplettieren versucht. Sie repräsentieren den Stand der Ritter'schen Familienüberlieferung von 2018. Michael Ritters Sammlung von Dokumenten über seine weitverzweigte Familie ist eine wundervolle, bunte Mischung aus Originalen, wie z. B. Porträts aus dem 18. und 19. Jahrhundert, Briefen, genealogischen Forschungsunterlagen einer beauftragten Familienforscherin aus den 1940er Jahren etc. und von ihm persönlich aufgespürten Unterlagen, die teils von Archivbesuchen, teils aus dem Internet stammen und damit auch allgemein zugänglich sind. Die mutmaßlichen Quellen Röschs finden sich übrigens nicht mehr darunter, und auch sonst bietet die Sammlung, was Alexander Ritter betrifft, leider nicht sehr viele, dafür umso schönere Trouvaillen, auf die zurückzukommen sein wird.

Im Rahmen dieser Arbeit konnten darüber hinaus weitere Originalquellen ans Licht gebracht werden, die manches fragliche Datum korrigieren bzw. bestätigen halfen. Es handelt sich um eine Reihe von Kirchenbüchern im Estnischen Nationalarchiv Tartu, die erstmals herangezogen wurden, sowie ein genealogisches Register „*Lübeckische Geschlechter*" im Stadtarchiv Lübeck, in dem die Stammfolge der Familie Ritter in der Hansestadt aufgezeichnet ist und das für die Linie, der der Komponist entstammt, bis Mitte des 17. Jahrhunderts relevant ist. Des Weiteren lassen sich auch aus gedruckten Quellen Daten zur Familie Ritter ziehen. Welche bedeutende Rolle sie in der städtischen Gesellschaft Narvas über Generati-

1 Rösch, *Mahnruf*, S. 65 f.

2 Alexander Ritter an Carl Friedrich Glasenapp, 22.10.1877 (RWG; Hs 111-V-1). Unveröffentlichter Brief. Dieses Zitat steht in einem expliziten Kontext, auf den an anderer Stelle noch ausführlich eingegangen werden muss: Ritters Antisemitismus (vgl. Leben VI-16.2.). Im Übrigen scheint Ritter nicht das „*15te Jahrhundert*" sondern das 16. Jahrhundert gemeint zu haben, denn nichts deutet auf noch frühere Quellen hin.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

onen innehatte, belegt z. B. die Tatsache, dass in einer *Geschichte der Stadt Narva* von 1858[3] der Name Ritter vielfach erwähnt wird, was mitunter auch genealogische Schlüsse zulässt. Zuletzt sei auf die online zugängliche Datensammlung der sogenannten *Erik-Amburger-Datenbank* des Instituts für Ost- und Südosteuropaforschung, Regensburg, hingewiesen, in der Personendaten aus verschiedenen Archiven Osteuropas zusammengetragen sind.

Im Folgenden soll nun die fast dreihundertjährige Ritter'sche Familiengeschichte bis zur Geburt des Komponisten Alexander in der nötigen Ausführlichkeit und der gebotenen Kürze berichtet werden. Laut dem genealogischen Register in Lübeck[4], der wichtigsten Primärquelle für die früheste Familiengeschichte der Ritters, stammt die Familie aus Dithmarschen im heutigen Schleswig-Holstein. Dort ist ein Andreas Ritter als frühester Vorfahre Alexander Ritters nachweisbar. Geboren wurde dieser Urahn wohl um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Sein Sohn Hans war Bürgermeister in Neustadt/Holstein, und eine Generation später ist ein weiterer Andreas Ritter (alle ohne Geburtsdaten) als „*Kaufmann in Lübeck*" verzeichnet. Dieser Urahn gründete damit nicht nur eine weitläufige Lübecker Linie, sondern auch eine lange Berufstradition: Bis ins 19. Jahrhundert hinein waren die Ritters meist Kauf- und Handelsleute, offenbar mit nicht geringem Erfolg. In Lübeck kaum etabliert, wurde der erste Sohn dieses Kaufmanns, Johann Ritter (27.9.1622–1.9.1700) schon Ratsmitglied (1659) und Bürgermeister (1669)[5] der bedeutenden Hansestadt. Seinen fünften Sohn allerdings, Sebastian mit Namen und am 14.8.1636 geboren, verschlug es in die Ferne: „*Zog nach Narva*" lautet lapidar der Eintrag im Register. Dieser Sebastian war ebenfalls Kaufmann und wurde der Ahnherr einer Narvaer Linie, die letztlich auch zu Alexander Ritter führt. Die bis hierhin aufgeführten Daten entstammen alle dem Lübecker Archiv und gelten als gesichert. Somit müssen die Angaben Röschs korrigiert werden, der zwar die gleichen Namen nennt, wohl auch „*die Mitte des 16. Jahrhunderts*" als Ausgangspunkt nimmt, dann aber in den Geburtsjahren teils um ca. 30 Jahre abweicht.[6]

Zu den Lebensdaten der folgenden Generationen, die die Kaufmannstradition in Narva, der späteren Geburtsstadt Alexander Ritters, fortsetzten, findet sich Material im Estnischen Staatsarchiv in Tartu. In mehreren dort aufbewahrten Narvaer Kirchenbüchern des 18. und 19. Jahrhunderts ließen sich nach aufwändiger Recherche einige Daten zu den Mitgliedern der evangelisch-lutherischen Familie Ritter ermitteln. In diesen Kirchenbüchern finden sich meist nur die Daten von Taufe und Beerdigung, erst später auch Geburts- und Sterbedatum. Narva war in dem hier relevanten Zeitraum Teil des russischen Reiches, weswegen bei den überlieferten Daten stets darauf geachtet werden muss, dass sie dem in Russland gültigen Julianischen Kalender entsprachen. Sicher rührt manche Konfusion bei den Daten in verschiedenen späteren Quellen auch von diesem Umstand her.

Das Todesdatum des aus Lübeck ausgewanderten Sebastian konnte nicht ermittelt werden. Beim ersten in Narva geborenen Ritter handelt es sich um dessen Sohn Wilhelm Bas-

3 Hansen, Heinrich Johann: *Geschichte der Stadt Narva*, Dorpat 1858.

4 Archiv der Hansestadt Lübeck, Handschrift 817/2, Bd. 4, S. 1444. Der Eintrag ist wohl erst im frühen 19. Jh. durch das sogenannte „Genealogische Institut" Lübecks erstellt worden, fußt aber auf sämtlichen damals greifbaren Quellen, wie Kirchenbüchern etc. und besaß öffentlich-rechtlichen Glauben.

5 Vgl. Fehling, Emil Ferdinand: *Lübeckische Ratslinie von den Anfängen der Stadt bis auf die Gegenwart*, Lübeck 1925, unveränderter Nachdruck Lübeck 1978, Nr. 785.

6 Rösch gibt als Geburtsjahre an (zum Vergleich das Genealogische Register in Lübeck): Andreas Ritter: 1633 (o. D.); Sebastian Ritter: 1660 (1636).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tian (geboren 1.12.1693 [21.11.][7]), der das Amt eines Postmeisters bekleidete und am 4.5.1734 [23.4.] beerdigt wurde. Dessen Sohn Wilhelm Sebastian (getauft am 2.5.1724 [21.4.], beerdigt am 21.10.1784 [10.10.]) führte dann die kaufmännische Tradition weiter, und mit der nächsten Generation, dem Kaufmann Carl Gottfried Ritter, ist man schließlich beim Großvater Alexanders angelangt. Er wurde am 3.10.1760 [21.9.] in Narva getauft und war ein hochgeehrter Bürger der Stadt: Kirchenvorsteher, Kommerzienrat, Mitglied des Börsenkomitees, Mitglied des englischen Klubs, Stadtältester und Direktoriumsmitglied der Petri-Schule lauten die Titel und Verdienste. Verdienste pekuniärer Art erwarb er sich als Teilhaber von „*Ritter, G. Thornton, G. Cayley jun. & Co.*" und als Börsenmakler. Auch ein zeitweiliger Bankrott um 1800 schien der gesicherten gesellschaftlichen Stellung keinen Abbruch zu tun.[8] Verheiratet war Carl Gottfried Ritter mit einer Regina Luise Müller (gest. 1835), ihr gemeinsamer Sohn Carl kam im Jahre 1778 in St. Petersburg zur Welt. Auch er wurde Kaufmann und brachte es zum Bürgerältesten der Kaufmannschaft in Narva. Ansonsten sind die Zeugnisse über Carl Ritter eher rar – fest steht jedenfalls, dass er in Narva am 20. September 1823 [8.9.] die 28-jährige Julie Momma heiratete. Die Braut entstammte ebenfalls einer alten Kaufmannsfamilie, die in der Hansestadt Hamburg ansässig war. Dort hatte Julie am 25. November 1794 auch das Licht der Welt erblickt. Ihr zehn Jahre älterer Bruder Paul Wilhelm übernahm 1819 eine Tuchfabrik in Jamburg bei Narva. Wann die Mommas Hamburg verlassen hatten, ist unklar, man weiß von Paul Wilhelm aber, dass er 1808 in St. Petersburg geheiratet hat. Ebenso ungewiss ist, wann Julie nach Narva übersiedelte und ob sie ebenfalls zuvor in St. Petersburg war. Ganz offenbar lebte sie aber im Umfeld ihres Bruders, nachdem der gemeinsame Vater Johann Daniel bereits 1810 in Hamburg verstorben war. In diesem Umfeld, unter deutschen Geschäftspartnern also, mag sie dann auch ihren zukünftigen Mann Carl Ritter kennengelernt haben. Julies Bruder betrieb in den folgenden Jahren eine Weberei, die 1836 in eine Aktiengesellschaft umgewandelt wurde. Zehn Jahre später wurde diese liquidiert und der Betrieb wurde von Geschäftspartnern weitergeführt.[9] Als Paul Wilhelm Momma schließlich im September 1851 starb, fiel sein nicht unerhebliches Vermögen seiner Schwester Julie zu und sicherte über Jahre das Auskommen der Familie.

Julie Mommas ältere Schwester Johanna Wilhelmina (1791–1855) heiratete am 29. September 1817 in Wandsbeck (heutige Schreibweise: Wandsbek) einen gewissen Friedrich Matthias Jakob Claudius. Dieser Jurist und Bürgermeister in Lübeck war seinerseits das zehnte von zwölf Kindern des bekannten protestantischen Dichters und Herausgebers des *Wandsbecker Bothen* Matthias Claudius (1740–1815).[10] Zu Cousinen und Cousins aus diesem Ver-

7 Im Folgenden werden die in den Dokumenten vorgefundenen julianischen Daten den heutig-gregorianischen in eckigen Klammern beigefügt. Zur Umrechnung müssen den julianischen Daten des 17. Jahrhunderts 10 Tage, den des 18. Jahrhunderts 11 Tage und den Daten des 19. Jahrhunderts 12 Tage hinzugezählt werden. Einfache Daten ohne Zusatz in eckigen Klammern folgen immer dem Gregorianischen Kalender.

8 Daten zum Großvater Carl Gottfried aus: Amburger, Erik: *Das neuzeitliche Narva als Wirtschaftsfaktor zwischen Rußland und Estland*. In: Ders.: *Fremde und Einheimische im Wirtschafts- und Kulturleben des neuzeitlichen Russland*, Wiesbaden 1982, S. 204 f. und Datensatz 75847 der „Erik-Amburger-Datenbank" URL: http://dokumente.ios-regensburg.de/amburger/index.php?id=75847&mode=1 (zuletzt aufgerufen am 3.4.2017).

9 Amburger, Narva als Wirtschaftsfaktor, S. 204 f.; vgl. auch: Hansen, Geschichte der Stadt Narva, S. 331.

10 Genealogische Unterlagen im Besitz Michael Ritters, Buenos Aires. Auch Rösch erwähnt die Verwandschaft der Mommas mit Claudius (vgl. Rösch, Mahnruf, S. 66).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wandtschaftszweig trat Alexander Ritter im Erwachsenenalter wieder in Kontakt, man schrieb Briefe und besuchte sich. Aus einem Brief seiner Cousinen vom 25.7.1884 geht hervor, dass sich Ritter auch nach dem „*Stammbaum der Momma'schen Familie*" und „*alten Familiennachrichten*" erkundigt hatte[11] – ein weiteres Indiz für sein Interesse an der eigenen Abstammung und in diesem Sinne eine Rechtfertigung dafür, auch in dieser Arbeit den noch vorhandenen Spuren seiner Abstammung nachzugehen.

Doch nun zu der Generation Alexanders und seiner Geschwister und zu einem Überblick über die in den Kirchenbüchern zugänglichen Daten: Eine zweitgeborene Schwester namens Sophie, die am 25.10.1826 [13.10] zur Welt gekommen und am 6.1.1827 [25.12.1826] getauft worden war, verstarb noch im frühen Kindesalter – sie wurde am 8.11.1829 [27.10.] beerdigt. Die drei weiteren Schwestern waren Julie Regina, (get. 14.9.1824 [2.9.], gest. 1864), Emilie Wilhelmine (geb. 8.11.1827 [27.10.], get. 9.4.1828 [28.3], gest. 1863) und Alexandrine (geb. 17.11.1828[?][12], gest. nach 1898). Genauere Sterbedaten liegen bei allen dreien nicht vor. Die beiden Schwestern Julie und Emilie werden in der weiteren Darstellung der Lebensgeschichte Alexanders noch wiederholt auftauchen und vor allem im Zusammenhang mit dem Verhältnis der Familie Ritter zu Richard Wagner eine gewisse Rolle spielen. Beide starben sie vor Alexander, wohingegen Alexandrine, von der es so gut wie keine nachweisbaren Spuren in Alexanders (oder auch Wagners) Leben gibt, ihn überlebte.

Eine ungleich größere Bedeutung, auch für die vorliegende Arbeit, erlangte Alexanders älterer Bruder Carl Gottfried (geboren am 8.10.1830 [27.9.], getauft am 7.1.1831 [26.12.1830]), der als Musiker und Dramatiker zu reüssieren versuchte, letztlich aber eher als eine tragische Figur mit gebrochener Biographie heute noch spannend ist. Ironischerweise ist sein Leben für die Nachwelt bisher hauptsächlich dadurch interessant geworden und auch dadurch dokumentiert, dass es die Wege Richard Wagners kreuzte – des Mannes, von dem er sich in seiner zweiten Lebenshälfte doch so klar distanzieren wollte. Der Einfluss des großen Bruders und seines Verhältnisses zu Wagner auf Alexander Ritter darf nicht unterschätzt werden. Deswegen wird auch seiner Biographie in dieser Arbeit so viel Raum zugestanden, wie es ihr enger Rahmen zulässt. Karl Ritter[13] verbrachte viele Jahre in Italien und starb am 9. Oktober 1891 in Verona.

11 Der Brief ist mit „C. u. R. Claudius" unterzeichnet. Original im Besitz von Michael Ritter, Buenos Aires.

12 Hierfür liegt leider kein Nachweis aus den Kirchenbüchern vor.

13 Der traditionellen Schreibweise gemäß lautet der Name im Taufregister wie der des Großvaters: Carl Gottfried Ritter. Im Folgenden wird für den Bruder Alexanders aber immer die modernere Schreibweise „Karl" unter Auslassung des Zweitnamens Gottfried verwendet. Erstens um Klarheit zu schaffen, um wen es sich handelt, zweitens ist „Karl" die Form, die er selbst verwendete, wenn er seine Briefe unterzeichnete und die sich auf den Druckausgaben seiner Werke findet.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nach gut dreihundert Jahren nachvollziehbarer Familiengeschichte erblickte schließlich auch Alexander Ritter das Licht der Welt. Er wurde als Jüngstes der fünf überlebenden Kinder am 27.6. [15.6.] 1833 geboren. Seine Mutter war zu diesem Zeitpunkt 38 Jahre alt. Die Taufe fand am 31. Oktober [19.10.] statt und zwar in Abwesenheit der beiden „*Taufzeugen*" – seines Großvaters Carl Gottfried und des Bruders seines Vaters, Alexander Ritter (vielleicht sein Namensgeber?) –, die beide in St. Petersburg blieben und sich vertreten ließen, wie der Eintrag im Kirchenbuch verrät (Abb. 1).[14]

1.2. Behütetes Aufwachsen

Die Stadt Narva war dank ihrer geographischen Lage nahe der Mündung des gleichnamigen Flusses in den Finnischen Meerbusen bereits im Mittelalter ein frequentierter Handelsplatz. 1558 wurde sie im Livländischen Krieg erstmals von Russland eingenommen und stand dann ab 1581 und im ganzen 17. Jahrhundert, als Sebastian Ritter aus Lübeck sich dort ansiedelte, unter schwedischer Herrschaft. Erik Amburger zufolge gab es enge Wirtschaftsbeziehungen mit der Hansestadt, seit „*ein Vertrag Lübecks mit der schwedischen Regierung*" *1648 eine „Besserstellung*" Narvas herbeiführte und die Stadt damit „*gleiche Rechte wie Reval* [das heutige Tallinn, Anm. d. V.] *erhielt*".[15] Dies führte zu einem großen wirtschaftlichen Aufschwung und könnte die Ortswahl Sebastian Ritters erklären. Im Großen Nordischen Krieg konnte in der Schlacht von Narva das Heer Zar Peters I. zunächst besiegt werden, doch bereits 1704 wurde die Stadt eingenommen und war fortan bis 1918 Teil des Russischen Reiches und unmittelbares Grenzgebiet. Im 18. Jahrhundert nahm die wirtschaftliche Bedeutung St. Petersburgs als Hafenstadt zu und bedeutete eine übermächtige Konkurrenz für das nur 160 km entfernte Narva. Im Ganzen betrachtet, erlebten aber beide Städte bis ins 19. Jahrhundert durch Ansiedlung von Manufakturen und Firmen einen kontinuierlichen ökonomischen Aufschwung, was an dieser Stelle insofern von Interesse ist, als es zahlreiche deutsche Familien waren, die in beiden Städten, untereinander stark vernetzt, zur wirtschaftlichen Elite gehörten. In diesem Zusammenhang taucht auch der Name Ritter immer wieder auf. So bemerkt Amburger, „*daß gegen Ende des 18. Jahrhunderts erneut einige besonders unternehmungslustige und befähigte Kaufleute von dort* [Narva] *nach St. Petersburg zogen, jedoch ohne die Verbindung zur Heimatstadt abreißen zu lassen. Vor allem sind hier Mitglieder der Familien Ritter und Cramer zu nennen; beide assoziierten sich vorübergehend mit Engländern und haben ihre Handelsgeschäfte außerordentlich erfolgreich entwickelt*".[16] Die wirtschaftlichen Aktivitäten der Familie Ritter können hier nicht näher untersucht werden, doch seien wenigstens drei Vertreter der Familie genannt, die im Zusammenhang mit den Geschäftsverbindungen zwischen Narva und St. Petersburg wiederholt nachzuweisen sind: Alexanders Großvater Carl Gottfried, der Teilhaber von „*Ritter, G. Thornton, G. Cayley jun. & Co.*" war, sein Neffe Robert Ritter , der Ehrenbürger Narvas war, sowie sein Sohn Alexander Ritter (*6.7.1790 [25.6.] † 24.6.1851 [12.6.]), der 1811 Teilhaber von „*Gottlieb Küster und Co. in Sankt Petersburg*" wurde.

Handelt es sich bei den vorausgehenden Ausführungen im Grunde um einen Ausflug in ein Randkapitel deutsch-russischer Wirtschaftsgeschichte, so sind sie dennoch auch im Rah-

14 Vgl. Kirchenbuch im Rahvusarhiiv (Estnisches Staatsarchiv), Tartu, Signatur EAA.4380.1.4; 1777–1833. Siehe Abb. 1.

15 Vgl. Amburger, *Narva als Wirtschaftsfaktor*, S. 43.

16 Ebd., S. 204.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

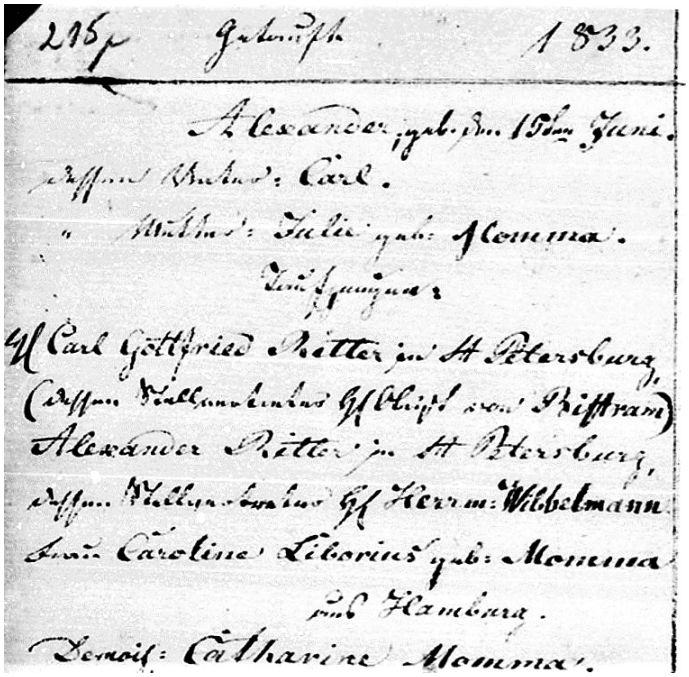


Abb. 1: Eintrag vom 27.6.1833 zur Taufe Alexander Ritters in das Kirchenbuch der Johanniskirche in Narva

men dieser Arbeit insofern berechtigt, als Alexander Ritter noch bis in späte Lebensjahre hinein verwandtschaftliche und finanzielle Beziehungen nach St. Petersburg pflegte. Diese Petersburger Verwandtschaft ist nicht immer im Detail identifizierbar, aber ein Spross jenes Zweiges tritt mit Marie Ritter noch in den 1890er Jahren in München in den näheren Umkreis des Komponisten. Und man darf auch nicht vergessen, dass das finanziell relativ unabhängige Leben, das Julie Ritter, ihre Kinder und teils noch Kindeskinder führen konnten, auf Kapital beruhte, das eben jene geschäftstüchtigen Kaufmanns-Vorfahren angehäuft hatten, von denen hier die Rede war. Dieses Kapital mit seinen schwankenden und am Ende gar ausbleibenden Erträgen sollte gerade im Leben Alexander Ritters immer wieder Thema sein und tiefgreifende Entscheidungen beeinflussen. Und wenn man noch weiter gehen will, war es auch exakt jenes Kapital, dem sozusagen die musikgeschichtlich nicht unbedeutende Rolle zukam, einem anderen Komponisten in einer Lebensphase das schiere Überleben zu sichern, als der zwar gerade mit kommunistischen Ideen sympathisierte und gegen den Kapitalismus Briefe schrieb, selbst aber über keinerlei Einkünfte verfügte und daher eine Jahresrente von Julie Ritter aus deren Kapitalzinsen dankbar annahm: Richard Wagner. Das aber heißt nun weit vorausgreifen. Für den Moment genügt es, darauf hinzuweisen, dass genug Ritter'sches Kapital vorhanden war und dass es in Rubel und russischen Anleihen in St. Petersburg fest angelegt war.

Über das Familienleben der Ritters und die frühe Kindheit der Geschwister in Narva fundierte Angaben zu machen, ist kaum möglich – man ist auf anekdotische Berichte und Floskeln angewiesen, wie sie etwa Rösch bereithält. In seiner Darstellung erweckt er den Eindruck, persönliche Erinnerungen Alexander Ritters wiederzugeben, die er von diesem selbst

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

oder vom nächsten Umfeld gehört habe. So heißt es z. B.: „*Von seinem Elternhause in Narwa*[17] *erinnerte er sich aber doch noch lebhaft, wie sein Vater am Clavier oft »so schön phantasirt« habe – eine Thatsache, die auch von anderer Seite bestätigt wird*".[18] Ob die in Anführungszeichen gesetzte Stelle als verlässliches Zitat verstanden werden soll, mag man bezweifeln. Da diese kleinen paraphrasierten Zitate andererseits das Unmittelbarste an Information darstellen, was aus dieser frühen Zeit zur Verfügung steht, seien sie hier sämtlich wiedergegeben. Demnach habe sich Alexander Ritter auch an seine „*russische Wärterin*" erinnert, die „*ganz gruselige Geschichten*" vorgelesen habe – im Gegensatz zur poetisch veranlagten Mutter, die ihren Kindern „*die schönsten deutschen Märchen*" nahe gebracht habe. En passant wird hier ein russisch-deutscher Mentalitätsunterschied impliziert, vor allem aber soll wohl das Bild einer glücklichen Kindheit vor den Augen der Leser entstehen. Regelrecht antiautoritär klingt dabei die Erinnerung, die streitlustigen Brüder – „*zwei hitzköpfige Rangen*" – seien „*das Entsetzen der Erwachsenen*" gewesen.[19] Eine Schule habe Alexander in Narva noch nicht besucht, und auch Musikunterricht sei ihm noch nicht erteilt worden, so Rösch.

Wie intensiv der Kontakt der Kinder zur russischen Kultur gewesen sein mag, ob ein solcher über die Begegnung mit russischen Kindermädchen und Bediensteten hinausging, ist schwer zu sagen. Fest steht, dass Alexander Ritter – wie auch seine Geschwister und seine Mutter – zunächst die russische Staatsbürgerschaft hatte. Er sollte sie erst um 1856 ablegen. Es gibt keinen eindeutigen Hinweis darauf, dass Alexander Ritter der russischen Sprache mächtig war, nichtsdestotrotz galt er später in Deutschland so Manchem als „Russe" und wird gelegentlich so betitelt.[20] Als direktester und charmantester Hinweis auf seine russische Herkunft ist ihm der zeitlebens von seinen Freunden gepflegte Kosenamen „Sascha" geblieben. Den Umgang der Familie Ritter damals in Narva wird man sich trotzdem wohl hauptsächlich innerhalb der dort ansässigen deutschstämmigen Bürgerschaft vorstellen dürfen. Noch einmal sei betont, dass die Familie Ritter in Narva und St. Petersburg eine hoch angesehene Familie war, was die heranwachsenden Kinder mit Sicherheit zu spüren bekamen: in Form von gesellschaftlichen Privilegien ebenso wie als Verpflichtung. Als Beispiel des verantwortungsvollen Umgangs mit der gehobenen sozialen Position kann das soziale Engagement Robert Ritters, eines Bruders von Alexanders Großvater, herangezogen werden. Dieser hatte am 23.9.1833 in einem Schreiben an den Magistrat der Stadt Narva verfügt, die Zinsen eines überlassenen Kapitals von „*groß Zehn Tausend Rubel*", also 400 Rubel, jährlich „*immer am Geburtstage meines seligen guten Vaters, den 23. September, baar unter die Stadt- und Hausarmen Narvas zu vertheilen*".[21] Am 13.4.1846 übersandte Robert Ritter erneut eine Summe von „*groß 1000 Rubel Silber*". Die jährlichen 40 Rubel Zinsen waren „*zum Besten armer Kinder in Narva*"[22] bestimmt.

17 Die Schreibweise „Narwa" begegnet oft, wenn auch nicht einheitlich, in den Quellen des 19. Jahrhunderts und wird in Zitaten beibehalten – wie im Übrigen die Orthographie benutzter Quellen generell beibehalten wird. Ansonsten wird im Text die heute gebräuchliche Form „Narva" verwendet.

18 Rösch, *Mahnruf*, S. 66.

19 Ebd., S. 66.

20 Z. B. in dem Artikel *Die erste Tristan-Fahrt nach München* von Richard Pohl über die Tristan-Premiere 1865, in dem es heißt: „*Auch Rußland war vertreten in Alexander Ritter*". In: Pohl, Richard: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. I, Leipzig 1883, S. 101.

21 Hansen, *Geschichte der Stadt Narva*, S. 333 f. Es ist anzunehmen, dass die angegebenen Daten bei Hansen dem Gregorianischen Kalender entsprechen.

22 Hansen, *Geschichte der Stadt Narva*, S. 342.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Im estnischen Staatsarchiv in Tartu findet sich neben verstreuten Akten über Prozesse und Geschäftsangelegenheiten der Familie Ritter auch ein umfangreicher Nachlassakt, in dem sich die Testamente von Alexanders Großvater Carl Gottfried vom 30.3.1838 [18.3.] und Vater Carl vom 13.6.1836 [1.6.] überliefert haben, sowie über 70 Seiten Schriftverkehr, die die Regelung dieses Nachlasses betreffen. Durch den geringen zeitlichen Abstand von nur zweieinhalb Monaten zwischen dem Ableben ihres Schwiegervaters (19.6.1839 [7.6.]) und dem ihres Gatten (12.9.1839 [29.8.]) gab es für Julie Ritter einige Fragen mit den Behörden zu klären. Zunächst musste sichergestellt werden, dass ihr Mann Carl als Universalerbe das Vermögen Carl Gottfried Ritters rechtmäßig ererbt hatte, und dass dieses nun auf sie, wiederum als Gesamterbin, überging. Am 28. Februar 1840 informierte Julie Ritter den „*Hochedlen Rath*" der Stadt Narva über die Einsetzung eines „*Mitverwalters*" und „*Mitvormundes*" für ihre fünf Kinder, der sie bis zur gerichtlichen Klärung der Erbschaftsangelegenheiten vertreten solle. Leider geht aus den Testamenten keine eindeutige Bezifferung der Höhe des Vermögens, um das es ging, hervor. Aber im Testament Carl Gottfrieds, das ausführlicher ist als das seines Sohnes Carl, ist u. a. die Rede von mehreren Grundstücken und Häusern auf der Halbinsel „Wassiley Ostrow" in St. Petersburg, deren Kaufpreise und jährlich zu fordernden Pachteinnahmen teilweise aufgeführt sind.

Nach dem Tod ihres Mannes im Herbst 1839 blieb Julie Ritter mit ihren fünf Kindern noch ein gutes Jahr in Narva, wohl um die Erbschaftsangelegenheiten voranzutreiben. In dieser Zeit reifte ihre Entscheidung, der Stadt, in der sie knapp zwanzig Jahre ihres Lebens verbracht hatte und die die Heimat ihrer jungen Familie war, den Rücken zu kehren und einen Neuanfang im sächsischen Dresden zu wagen. Wovon sich Julie Ritter bei der Wahl ihres neuen Wohnsitzes hat leiten lassen, ist schwer zu sagen. Familiäre Bande nach Dresden scheint es keine gegeben zu haben. Hatte sie dort Freunde oder Bekannte? Beim Durchblättern der Dresdner Adressbücher lässt sich durchaus der ein oder andere „Kaufmann aus St. Petersburg" in Dresden finden, ein Hinweis auf eine Bekanntschaft mit Ritters ergibt sich dadurch noch nicht. Als heiße Spur könnte hingegen gelten, dass zur gleichen Zeit wie Julie Ritter auch die Engländerin Ann Taylor in Dresden auftaucht.[23] Nicht nur die Kinder der beiden haben sich dort dann eng befreundet, sondern auch die Mütter selbst sollten mit der Initiative, den Exilanten Richard Wagner finanziell zu unterstützen, gemeinsame Sache machen (erneut ein Vorgriff auf die Beziehungen der Familie Ritter zu Wagner). Kannten die Damen Ritter und Taylor sich also vielleicht schon früher? In der Literatur wurde dieser Spur bis dato nicht nachgegangen, und auch innerhalb der vorliegenden Arbeit wird dazu keine Gelegenheit sein – aber es sei zumindest darauf hingewiesen, dass Ann Taylor nachweislich in fraglicher Zeit in St. Petersburg war. Das *Intelligenzblatt der St. Petersburgischen Zeitung* vermerkte am 10.10.1839 unter der Rubrik „*Abreisende (ins Ausland)*": „*Anna Taylor, Großbritannische Unterthanin; zu erfr. Auf W.O. in der 8. Linie, am großen Prospect, im Hause des Herrn Buch, No.22*".[24] „W. O." meint Wassiley Ostrow, die im zitierten Testament Carl Gottfried Ritters erwähnte Halbinsel, auf

23 *Dresdner Adress-Handbuch 1842*, S. 274. URL: http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/6408/284/0/ (zuletzt aufgerufen am 23.3.2017).

24 *Intelligenzblatt der St. Petersburgischen Zeitung*, Nr. 221, 10.10.1839 [28.9.], S. 636. Dieser Zufallsfund verdankt sich der Tatsache, dass in der erwähnten Nachlassakte im Staatsarchiv Tartu eben auch jene Ausgabe des „*Intelligenzblattes*" abgelegt ist, weil Julie Ritter darin ein Inserat geschaltet hatte, in dem sie etwaige Gläubiger ihres verstorbenen Mannes auffordert, sich zu melden. Art und Häufigkeit der Aufenthalte Ann Taylors in St. Petersburg sind nicht näher bekannt, und zielgerichtete Nachforschungen in diese Richtung mussten im Rahmen dieser Arbeit unterbleiben.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der die Familie Ritter Grundbesitz hatte. Kannte man sich etwa von dort? Es sei an Amburgers Hinweis erinnert, dass es gerade Engländer waren, die sich gern mit den deutschen Unternehmern assoziierten. Zudem waren sowohl Carl Gottfried als auch sein Sohn Alexander Mitglieder im „Englischen Klub" in St. Petersburg – man kann also spekulieren, dass die Möglichkeit einer Bekanntschaft durchaus bestand. Das hieße freilich noch nicht, dass Julie Ritter und Ann Taylor gemeinsam den Entschluss gefasst hätten, nach Dresden überzusiedeln. Möglicherweise traf man sich dort erst wieder und kannte sich vom Sehen. Auf Ms. Taylor und ihre Tochter Jessie wird in den nächsten Kapiteln noch zurückzukommen sein.

Anstatt in St. Petersburg in der Nähe ihres Bruders und weiterer Mitglieder der Familien Momma und Ritter zu leben, entschied sich Julie Ritter, nach Deutschland zu gehen, wohl aufgrund der vertrauteren Sprache und Kultur. Die 46-jährige alleinstehende Witwe mit fünf Kindern zog es in eine Großstadt, die ihr ein anregendes kulturelles Umfeld und ihren Kindern eine möglichst gute Ausbildung bieten konnte. Über ein etwaiges kulturelles Leben in Narva um 1830 scheint es jedenfalls nichts zu berichten gegeben zu haben. Die Chronik von Hansen (1858) erwähnt immer mal wieder diverse städtebauliche Veränderungen und wohl auch Verschönerungen – über Musik, Theater, künstlerische Eindrücke etc. schweigt sie sich jedoch beredt aus.

Durch ihre Erbschaft mit den nötigen finanziellen Mitteln ausgestattet, brach Julie also ihre Zelte ab und verließ Narva, das seit zwei Jahrhunderten Heimat, vor allem aber auch Umschlagplatz für die Handelsgeschäfte der Ritters gewesen war. Wollte sie einer kleinen, engen Männerwelt entkommen, in der der Kommerz regierte? Wollte sie ihre Kinder vor dieser Welt bewahren? Fest steht, dass mit dieser Entscheidung eine lange Familientradition abbrach, und es stellt sich die Frage, ob die Söhne Karl und Alexander nur durch den „rechtzeitigen" Tod ihres Vaters und Großvaters der Verpflichtung, den kaufmännischen Beruf zu ergreifen und die Familienunternehmungen weiterzuführen, entgangen sind. Wahrscheinlich ist es zu einfach, hier auf eine Abneigung Julies und eine gegensätzliche Veranlagung zu weltferner Schöngeistigkeit zu schließen, ja zu glauben, hier bereits den Keim gelegt sehen zu können, der viel später in der selbstbezeugten Geschäftsuntüchtigkeit Alexanders aufgehen sollte. Schnell begibt man sich hier auf das Minenfeld von Charakter- und Veranlagungsfragen, die die frühen Biographen Rösch und Hausegger so gerne erörtern.

Möglicherweise spielten denn auch noch politische Gründe bei Julies Erwägungen eine Rolle. Mit Narva verließ sie schließlich auch Russland, was man dahingehend interpretieren mag, dass sie für die deutschstämmigen Bürger dort keine gute Zukunft erwartete. Eine zunehmende Russifizierung im Zarenreich, bei der im Baltikum Russisch als Amtssprache verordnet wurde (z. B. auch an der bis dahin deutschsprachigen Universität Tartu) und ein Erwachen des Nationalgefühls der Esten und Letten, das auch stark gegen die dominierende deutschbaltische Oberschicht gerichtet war, fand zwar eher gegen Ende des 19. Jh. statt, aber erste Emigrationswellen, in denen Deutsch-Balten, die sich zunehmend in eine Minderheitenposition gedrängt fühlten, nach Deutschland zurückkehrten, soll es bereits früher gegeben haben.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

2. Jugend in Dresden (1841–1849)

Mutig hatte Julie Ritter den Schritt in einen neuen Lebensabschnitt gewagt und überführte nun ihren Haushalt, den man sich gewiss großbürgerlich vorstellen darf, nach Dresden – was für die alleinstehende Witwe mit fünf Kindern nicht nur ein logistisch aufwändiges Unterfangen bedeutet haben dürfte. Im Laufe des Jahres 1841, wann genau bleibt leider unklar, war die Familie schließlich in ihrer neuen Heimat angekommen. Man bezog eine geräumige Wohnung in der Waisenhausstraße Nr. 4 im zweiten Stock.[25] Unweit des Altmarktes und der Kreuzkirche in südlicher Richtung gelegen, bildete die ziemlich lange Waisenhausstraße eine West-Ost-Verbindung und grenzte die Altstadt in Richtung der Seevorstadt ab. Noch heute existiert der Straßennamen an ungefähr gleichem Ort, aber das Stadtbild Dresdens hat nach den Verheerungen des Zweiten Weltkrieges an dieser Stelle nichts mehr mit dem des 19. Jahrhunderts gemein.

Die königlich Sächsische Residenzstadt zählte im Dezember 1840 82.000 Einwohner und wuchs in den kommenden Jahren beständig. 1849 wohnten dort schon 94.000 Menschen. Auch Dresdens Stadtbild war in einem unübersehbaren Wandel begriffen. Erst 1829 waren die mittelalterlichen Festungsanlagen und Wälle geschleift und die Gräben eingeebnet worden. Das moderne Industriezeitalter mit seinen Dampfmaschinen hielt Einzug in die Manufakturen, und auch neue Mobilitätsformen standen unter dem Zeichen schwarzer Rauchschwaden. Seit 1837 verkehrte auf der Elbe ein Dampfschiff, und am 7. April 1839 war die Eisenbahnstrecke Leipzig-Dresden als zweite ihrer Art in Deutschland eröffnet worden. Dennoch stand diese Entwicklung erst am Anfang, und prägend für die Atmosphäre der Stadt war noch nicht das Unternehmer- und Bürgertum mit seinen öffentlichen Institutionen, sondern nach wie vor der Hof und seine konservative Verwaltung. Seit 1836 regierte König Friedrich August II. in Sachsen, der als beim Volk beliebt und liberalen Ansätzen gegenüber zunächst nicht abgeneigt galt.[26]

Prägende kulturelle Institutionen der Zeit waren die Akademie, an der als Professoren u. a. Gottfried Semper Architektur (seit 1834) und Ernst Rietschel Bildhauerei (seit 1832) lehrten, ferner die Gemäldegalerie mit der weithin berühmten Sammlung, sowie selbstverständlich das königliche Hoftheater. Als Generaldirektor der königlich-sächsischen Kapelle und des Hoftheaters amtierte seit 1824 Wolf Adolf August von Lüttichau, vormaliger Oberforstmeister, der vom König befördert und als treuer Beamter – weniger als künstlerischer Gestalter – eingesetzt worden war. Hofkapellmeister gab es 1841 nominell noch derer zwei – einen für die italienische Oper und einen für das deutsche Fach, auch wenn die Ära der italienischen Oper unter Francesco Morlacchi, der sein Amt 1810 angetreten hatte, faktisch bereits 1832 zu Ende war und mit dessen Tod im Dezember 1841 endgültig erlosch. Die damals neu geschaffene Stelle des „deutschen" Hofkapellmeisters hatte 1810 bis 1826 Carl Maria von Weber inne, dessen Nachfolger dann Carl Gottlieb Reissiger geworden war. Mit

25 Der Eintrag „*Ritter, Juliane* [sic] *aus Petersburg, Waisenhausstr. 4*[,] *2 Tr* [Treppe]" findet sich im „*Dresdner Adress-Handbuch*" erst ab dem Jahrgang 1843, was aber heißt, dass die Adresse mindestens schon 1842 galt. Es ist trotzdem davon auszugehen, dass Ritters seit ihrer Ankunft in Dresden 1841 in der Waisenhausstr. 4 gewohnt hatten.

26 Zur allgemeinen Geschichte der Stadt Dresden im fraglichen Zeitraum siehe z. B. Hahn, Wilfrid: *Auf dem Weg zur Großstadt (1830–1871). In: Dresden. Die Geschichte der Stadt. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. vom Dresdner Geschichtsverein e. V., Dresden 2002, S. 133–166.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dem Dramaturgen Ludwig Tieck und den Sängern Wilhelmine Schröder-Devrient, Henriette Wüst, Joseph Aloys Tichatschek und Anton Mitterwurzer gehörten der Bühne durchaus hervorragende Kräfte an, deren Sternstunden allerdings teils noch schlagen sollten. Das seit 1780 der Oper als Spielstätte dienende, mit 800 Plätzen eher kleine, sogenannte „Morettische Opernhaus" hatte mit der Eröffnung des neuen Hoftheaters von Gottfried Semper ausgedient und wurde abgerissen. Dieser erste Semperbau wurde am 12. April 1841 feierlich mit Webers *Euryanthe* eröffnet; möglicherweise wohnten Ritters zu diesem Zeitpunkt bereits in Dresden und hatten somit die Möglichkeit, diesem Ereignis beizuwohnen.

Soweit ein kurzer allgemeiner Überblick des Dresdner kulturellen Lebens um 1841. Dass sich die Stadt gerade in musikalischer Sicht quasi binnen Jahresfrist zu einem „Hotspot" entwickeln würde, der Julie Ritters Söhnen die Gelegenheit bot, mit großen Komponisten und epochemachenden Aufführungen in unmittelbare Berührung zu kommen, die deren gesamtes weiteres Leben bestimmen sollten, war demnach in keiner Weise abzusehen. Im Gegenteil: Als die Familie an die Elbe zog, war der musikalische Ruf Dresdens dafür wohl nicht ausschlaggebend. Als Musikstadt galt vielmehr das nur 100 km entfernte Leipzig mit seinen Gewandhauskonzerten, Musikverlagen und Berühmtheiten wie Mendelssohn, Schumann und Hiller. Leipzig war schon geprägt von einer bürgerlichen Musikkultur und -pflege, öffentliche Konzerte waren dort längst etabliert.

In Dresden begann die musikalische Ausbildung des kleinen Alexander. Sein Instrument wurde die Violine und sein erster Lehrer soll ein gewisser „Schumann" gewesen sein, den sowohl Rösch als auch Hausegger anführen.[27] Zu diesem Musiker, der natürlich nichts mit Robert Schumann zu tun hat, konnten leider keine näheren Informationen eruiert werden. So gab es im betreffenden Zeitraum z. B. kein Orchestermitglied dieses Namens. Jedoch findet sich in den Adressbüchern Dresdens tatsächlich ein „*Schumann, Carl, Musiklehrer, Hundsgasse 51*" – allerdings erst ab dem Jahrgang 1845.[28] Genauere chronologische Angaben sind leider nicht zu machen, aber nach einer gewissen Zeit wurde offenbar der Lehrer gewechselt und mit Franz Schubert ein in Dresden nicht unbedeutender Geiger gewonnen. Angesichts der Tatsache, dass Ritter bereits 1849 ein Violinstudium bei Ferdinand David am Leipziger Konservatorium anzutreten technisch in der Lage war, könnte der Wechsel zu Schubert recht bald erfolgt sein. Franz Schubert[29] war seit 1823 Mitglied der königlichen Kapelle und hatte noch unter Carl Maria von Weber gespielt. 1837 wurde er Vizekonzertmeister, 1847 dann 2. Konzertmeister und schließlich wirkte er von 1861 bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1874 als 1. Konzertmeister. Schubert galt als gefragter Pädagoge und verfasste eine eigene „*Praktische Violinschule*". Zudem bereicherte er das Dresdner Konzertleben mit Kammermusikaufführungen. Seit 1836 gab Schubert Streichquartett-Abende, schon 1831 hatte er erstmals gemeinsam mit Clara Schumann konzertiert – eine Verbindung die nie abriss und erst noch besonders fruchtbar werden sollte, als die Schumanns nach Dresden zogen.

27 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 66: „*ein Geiger namens Schumann*". Vgl. daneben: Hausegger, *Bild*, S. 11.

28 *Dresdner Adress-Handbuch*, Dresden 1845, S. 266. Weitere durchgesehene Jahrgänge: 1846 und 1847.

29 Alle Angaben zu Franz Schubert (22.7.1808–12.4.1878) nach: Uhrig, Dieter: *Die Schumanns und die Dresdner Musikerfamilie Schubert*. In: *Robert Schumann in Dresden*, hrsg. vom Dresdner Geschichtsverein e. V. (=Dresdner Hefte, 28. Jg., Heft 102), Dresden 2010, S. 45–53.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

2.1. Hans von Bülow und Franz Liszt

Es lohnt sich, noch ein wenig im ersten Dresdner Jahr der Ritters zu verbleiben. Im Dezember dieses Jahres 1841 war ein Star des Musikbetriebs in der Stadt, der bald zu einem der beiden Leitsterne in Alexanders Leben werden sollte: Franz Liszt gab sich mit drei Konzerten am 4., am 9. und am 11. Dezember im Hôtel de Saxe die Ehre. Mindestens eines dieser Konzerte haben die Ritters besucht und es war wohl das erste musikalische Großereignis überhaupt, dem die Familie beiwohnte. Es muss besonders die beiden Knaben Karl und Alexander nachhaltig beeindruckt haben. Ob dieser Eindruck tatsächlich schon ein in erster Linie musikalischer war, oder ob das bekanntlich als auratisch empfundene Auftreten des gefeierten Virtuosen seine Wirkung bei den gerademal acht und zehn Jahre alten Jungen entfaltete, ist dabei unerheblich. Ein Idol war gefunden, und die Verehrung, die ihm entgegen gebracht wurde, wird der Fankultur gleichaltriger heutiger Teenager wohl nicht so unähnlich gewesen sein. Karl und Alexander waren zudem nicht die einzigen jugendlichen Bewunderer Liszts – sie fanden gelegentlich dieser Dresdner Konzerte nicht nur ihr erstes anbetungswürdiges Idol, sondern auch noch einen gleichaltrigen Gleichgesinnten, der ebenso begeistert war wie sie selbst.

Die Rede ist hier von Hans von Bülow[30], der ein gebürtiger Dresdner und Altersgenosse Karl Ritters war. Am 8. Januar 1830 war er als Sohn Karl Eduard von Bülows (1803–1853) – des liberal gesinnten Novellisten und Übersetzers sowie Trägers eines uralten Adelsnamens – und der strengen Franziska, geb. Stoll (1806–1888) zur Welt gekommen. Die Eltern verkehrten in Dresdens höheren Gesellschaftskreisen und zählten auch Theaterleute wie Dramaturg Ludwig Tieck, Konzertmeister Karol Józef Lipiński und Intendant Lüttichau mit seiner Frau Ida (einer geborenen von Knobelsdorff, der man größere künstlerische Sensibilität als ihrem Gatten und einen gewissen Einfluss auf dessen Wirken nachsagte) zu ihren Freunden. Hans von Bülows Konstitution wird oftmals als von Kindheit an schwach und kränklich beschrieben, seine Musikalität als außergewöhnlich. Bülows musikalische Ausbildung begann bei dem Cellisten und späteren Kammermusikus (Carl) August Hänsel[31], ab 1841 wurde der Grundstein für seine pianistische Ausnahmekarriere dann bei Cäcilie Schmiedel gelegt. „Mitschülerin dieser Zeit“[32] war Jessie Taylor (Tochter eben jener Ann Taylor von der bereits die Rede war), die auch mit Karl und Alexander eine enge und Jahre

30 Zu Bülows Leben siehe Reimann (o.J.), Vogel (1887), La Mara (1921), Haas (2002), Walker (2010) und Birkin (2011). Näheres über die Freundschaft Bülows mit den Ritters und die Schuljahre in Dresden erfährt man in der Bülow-Literatur allerdings kaum. Auch die neuesten Bülow-Biographien liefern nur wenige, teils unzuverlässige Daten. Unveröffentlichte Bülow-Quellen, die für diese Arbeit eingesehen und zum Teil benutzt wurden, sind ein Tagebuchfragment (Hs 37/I a), eine biographische Skizze zu Bülow von fremder Hand (Hs 37/I b) und 20 Briefe Karl Ritters an Bülow (Hs 51/I/1-20) aus dem Bestand der RWG im Richard Wagner Museum, Bayreuth.

31 Weil es für das Gesamtbild dieser Jahre nicht unerheblich sein mag, welchen Kreis von Musikern Bülow und damit möglicherweise auch Ritters kannten, sei auch dieser Kleinigkeit nachgegangen: Bülows erster Lehrer heißt bei Marie von Bülow und wahrscheinlich daher auch bei Haas, Walker und Birkin irrtümlich „Henselt“. Nur die älteren Biographen, Reimann, Vogel und La Mara bezeichnen ihn näher als Violoncellisten und Kammermusiker A. Hänsel. Nun findet sich in den Adressbüchern und in Namensverzeichnissen des Hoforchesters (wie sie z. B. in den Adressbüchern sowie in den „*Tage-Büchern der Königlich Sächsischen Hoftheater*“ enthalten sind) ein pensionierter Kammermusikus Anton Hänsel, der Geiger war und ein Kammermusikus-Aspirant August oder Carl August Hänsel, ein Cellist und wohl der gemeinte Lehrer Bülows.

32 Vgl. La Mara, *Bülow*, S. 8.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

überdauernde Freundschaft schloss, und auf die wieder zurückzukommen sein wird. Details einer instrumentalen Ausbildung Karl Ritters sind nicht bekannt, doch hat er mit Sicherheit Klavierunterricht erhalten. Auch bei Alexander ist davon auszugehen, dass er nicht nur auf seinem Hauptinstrument, der Violine, unterrichtet wurde. Ob Bülows Lehrerin Fräulein Schmiedel auch die beiden unterwies? Pianistisch wird Bülow den Ritter-Brüdern schon damals sicher überlegen gewesen sein, aber was ihre noch knabenhafte musikalische Neugierde und Begeisterung angeht, scheinen die drei Freunde auf einer Wellenlänge gelegen zu haben. Zumindest die beiden Gleichaltrigen Hans und Karl waren aufs engste befreundet und gingen in ihren musikalischen Fortschritten durchaus parallel, sich gegenseitig befruchtend. Einige Jahre später konnten sie sich bereits ihre ersten Kompositionsversuche zeigen. Kenneth Birkin nennt die Ritter-Brüder Bülows „*chief intimates*" und die Freundschaft eine „*peer relationship*", die ihm „*emotional security*" geboten habe.[33] Marie von Bülow schreibt über die „*Freundschaft mit den Brüdern Karl und Alexander Ritter*":

> „*Auf der Schulbank, in dem ersten Aufdämmern des Bewußtseins eines künstlerischen Glaubensbekenntnisses entstanden, war sie von großem Einfluß auf Bülow's Jugend. Die Mutter der beiden Ritter, eine wohlhabende Witwe aus Narwa, die sich in Dresden niedergelassen, lebte sehr zurückgezogen, und es bestand zwischen ihr und der Familie Bülow kein Verkehr*".[34]

Die Frage des Schulbesuchs

An dieser Stelle muss der Frage nach dem Schulbesuch der drei Freunde nachgegangen werden, die sich bei näherem Hinsehen als verwirrend erweist. Es scheint außer Zweifel zu stehen, dass Hans von Bülow und die Brüder Ritter tatsächlich auch Schulkameraden waren. Rösch und Hausegger sprechen davon ebenso wie die eben zitierte Gattin Bülows. Vor allem aber weisen eigene Äußerungen eindeutig darauf hin, wie z. B. ein relativ später Brief Bülows an Alexander Ritter vom 2. April 1882, in dem er diesen einen „*alten Schulkameraden*" nennt[35] und ein Brief Bülows an seine spätere Frau Marie Schanzer vom 15.3.1879, in dem Karl Ritter ebenfalls als „*Schulkamerad*" und zudem mit typisch Bülow'schem Neologismus als „*Jugendenthusiasmuskollege*" bezeichnet wird.[36] Allerdings wird nie ganz klar, welche Schule die drei nun eigentlich wann besucht haben. Rösch schreibt lapidar, die Brüder Ritter seien „*dem Vitzthum'schen Gymnasium zugeführt*"[37] worden und zwar nach Ankunft in Dresden, also wohl noch 1841. Ein Nachweis darüber, dass die Ritters (vielleicht auch nur zeitweise) dieses „Vitzthum'sche Geschlechtgymnasium", das damals der „Blochmann'schen Erziehungsanstalt" angegliedert war und von dem Pestalozzi-Schüler Karl Justus Blochmann geführt wurde, tatsächlich besucht haben, kann allerdings nicht erbracht werden. Die existierenden Schülerverzeichnisse in den jährlich gedruckten „Programmen" der Anstalt ent-

33 Vgl. Birkin, Kenneth: *Hans von Bülow. A Life for Music*, Cambridge 2011, S. 10.
34 Vgl. Bülow, Marie von: *Einleitung*. In Bülow, *Briefe I-1*, S. 12.
35 Vgl. Bülow, *Briefe VII-6*, S. 149.
36 Vgl. Bülow, Marie: *Hans von Bülow in Leben und Wort*, Stuttgart 1925, S. 18.
37 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 66.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

halten ihre Namen nicht.[38] Auch ein Gesamtverzeichnis aus dem Jahre 1901 enthält keinen Hinweis auf Bülow oder die Ritters.[39] Der einzige Verweis auf diese Schule bei Alexander Ritter selbst findet sich in einem Brief an seine Schwester Julie Kummer, in dem es um seinen Neffen geht: „*Daß ihr ihn in das Vitzthum'sche Institut gebt[,] finde ich eine sehr gute Idee, ganz als Pensionär? oder nur als Schüler?*"[40] (Alexander Kummer hatte dann auch tatsächlich das Vitzthum'sche Institut besucht und ist im erwähnten *Verzeichnis* aufgeführt[41]). Lässt sich aber daraus auch eindeutig ableiten, dass Alexander selbst diese Schule besucht hatte?

Konkrete Quellen zu Karl Ritter weisen vielmehr auf das „Gymnasium zum Heiligen Kreuz": Sowohl in den Matrikellisten, die gedruckt vorliegen, als auch in einem Jahrgang der Schulschrift *Programm des Gymnasium zum Heiligen Kreuz* findet sich der Name Karl Ritter. Jedoch sind die Angaben verwirrend: In der Matrikel wird „*Carl Gottfried Ritter*" zweimal genannt, aufgenommen einmal am 20.4.1845 in die Quarta (IV b) und einmal am 1.10.1847 in die Sekunda (II b).[42] Im Jahrgang 1843/44 des gedruckten „Programms" der Kreuzschule, findet sich der Name „*Carl Ritter*" zudem in der „*Oberquarta*"[43], in anderen Jahrgängen gar nicht. Abgesehen von diesen offensichtlichen Ungenauigkeiten, die auf Fehlerhaftigkeit der Matrikelführung schließen lässt, geht hieraus eindeutig hervor, dass Karl Ritter Kruzianer gewesen ist. Tatsache ist aber auch, dass in beiden Quellen, die mehrere Jahrgänge umfassen, weder Alexander Ritter noch Hans von Bülow auch nur ein einziges Mal auftauchen.

Was Karl betrifft, so gibt es zusätzlich einen eigenhändigen Hinweis auf die Kreuzschule: Er selbst gab dem Schumann-Biographen Hermann Erler am 22.2.1885 brieflich folgende Auskunft: „*Ich bin in Narwa 1830 geboren und wurde schon als Kind von meiner Mutter nach Dresden gebracht, wo ich u. A. die Kreuzschule besuchte*".[44] Man wird aus dem kleinen Zusatz „u. A." wohl ableiten dürfen, dass Karl zwar auf der Kreuzschule war, vorher aber ein anderes Institut besucht hatte. Bülow und Alexander werden demnach keine Kruzianer gewesen sein, und man könnte mutmaßen, dass es eine gemeinsame Schulzeit aller drei Freunde dann doch auf dem Vitzthum'schen Gymnasium gegeben haben muss, dessen Publikationen dies allerdings nicht hinlänglich dokumentiert hätten, etwa, weil in ihnen nur Zöglinge aufgenommen wurden, die in der Blochmann'schen Anstalt auch logierten. Andererseits: Der Herausgeber des Verzeichnisses von 1901 hatte laut Vorwort viel Mühe darauf verwandt,

38 Die „Programme" erschienen jährlich mit wechselnden Titeln, in keinem der Bände in der Zeit von 1840 bis 1850 tauchen Alexander Ritter, Karl Ritter oder Hans von Bülow auf.

39 Vgl. Bernhard, Julius Adolf (Hrsg.): *Entwurf eines Verzeichnisses der ehemaligen Zöglinge der Blochmann-Bezzenberger'schen Erziehungsanstalt und des Vitzthum'schen Gymnasiums aus den Jahren 1824–1890*, Dresden 1901.

40 Alexander Ritter an Julie Kummer, o.D. (ca. 1861?) (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 35). Unveröffentlichter Brief.

41 Vgl. Bernhard, *Entwurf*, S. 45. Alexander Kummer ist unter der laufenden Nummer 160 verzeichnet.

42 *Die Matrikel der Kreuzschule*, dritter Teil 1802–1848/49, bearbeitet von Willy Richter, Neustadt a.d. Aisch 1975, S. 101. Sowohl Geburtsdatum als auch -ort sind korrekt und lassen kaum Spielraum für die Vermutung, einer der Einträge könnte sich eigentlich auf Alexander beziehen oder es läge eine Verwechslung mit einem anderen Karl Ritter vor.

43 *Programm des Gymnasiums zum Heiligen Kreuz in Dresden*, Band 1843/1844, Dresden 1844, S. 25.

44 Zitiert nach: Jost, Peter: *Karl Ritter. Komponist zwischen Schumann und Wagner*. In: *„Neue Bahnen". Robert Schumann und seine Zeitgenossen*, hrsg. von Bernhard R. Appel (=Schumann Forschungen Bd. 7), S. 182–204, Mainz 2002, S. 186. Original im Robert-Schumann-Haus, Zwickau.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

den Verbleib bzw. den Lebensweg sämtlicher ehemaliger Vitzthum-Schüler zu recherchieren und rief dabei auch die Alumni zur Mithilfe auf. Ist nicht anzunehmen, dass es ihm irgendwie hätte zu Ohren kommen müssen, wenn eine Berühmtheit wie Hans von Bülow – um die Ritter-Brüder bescheiden außen vor zu lassen – einer der ehemaligen Absolventen gewesen wäre, mit dem sich die Schule doch hätte brüsten können? Erstaunlich bleibt auch, dass keine der zahlreichen Bülow-Biographien ein Wort über dessen Gymnasialzeit bzw. den Namen seiner Schule verliert, und dass auch aus dem mehr als umfangreichen Briefkorpus, den Bülow hinterlassen hat, offenbar kein Hinweis darauf zu ziehen ist.

Listzs Konzertabend

Um den Bogen wieder zurückzuschlagen zu jenem denkwürdigen Liszt-Konzert im Dezember 1841: Es bleibt unklar, ob sich die drei Jungens zu diesem Zeitpunkt bereits vom Sehen aus der Schule kannten, also schon „*äusserlich in Verbindung getreten waren*", wie das Rösch suggeriert[45], oder ob die Schulfreundschaft – wo auch immer die gemeinsam gedrückte Schulbank letztlich gestanden hat – später zu datieren ist. In einem Brief an Alexander Ritter vom 10. März 1879 gedenkt Bülow seiner Begegnung mit den Brüdern in Dresden:

> „*Kurios, anheimelnde Erinnerungen wachen heute auf und präludiren zu meiner abendlichen Beethoven Bayreutherei* [Ein Benefizkonzert Bülows mit Beethoven-Programm zugunsten der Bayreuther Festspiele, Anm. d. V.] *in dem Hôtel de Saxe, wo wir uns als Buben vor 37 Jahren – oder so ungefähr – zuerst beschnüffelten, in demselben Hôtel de Saxe, wo ich des großen Meisters Bekanntschaft selber später machen sollte, dessen Anstaunung uns Beide und Karl zusammengeführt*".[46]

Er bestätigt damit die leicht als legendenhaft zu empfindende Geschichte vom ersten näheren Kennenlernen bei einem Liszt-Konzert. Da die Angabe „37 Jahre" nur „ungefähr" zu verstehen ist, müssen die geschilderten Dezemberkonzerte 1841 gemeint sein. Der nächste Aufenthalt Franz Liszts in Dresden ist erst zweieinhalb Jahre später zu verzeichnen. Die Ritters nebst Bülow waren dann selbstredend wieder zur Stelle, und dabei kam es dann auch erstmals zu einem persönlichen Kontakt mit dem berühmten Mann.

Es war im Februar 1844, als Franz Liszt erneut die Elbestadt beehrte. Er gab dort am 21. ein Konzert, unternahm daraufhin einen Abstecher nach Dessau und kehrte am 25. für weitere Konzerte zurück nach Dresden. Allerdings kam er nicht alleine zurück, sondern in Begleitung einer Dame, deren Bekanntschaft er auf der Reise gemacht hatte: Lola Montez, die berüchtigte spanische Tänzerin, die zu diesem Zeitpunkt schon etliche Skandale und Landes-Ausweisungen hinter sich hatte, ihr prominentestes Opfer, den Bayerischen König Ludwig I., aber erst noch heimsuchen sollte, zog kurzerhand mit ihm ins Hôtel de Saxe. Die Konzerte, die Liszt am 27. Februar im Hoftheater und am 1. März im Saal des besagten Hotels gab, standen ganz im Schatten dieser leidenschaftlichen Affäre, die der Öffentlichkeit nicht verborgen blieb. Liszt besuchte während seines Aufenthalts aber auch eine Aufführung des *Rienzi* am 29. Februar. Und – er lernte zwei Knaben kennen, von denen er nicht ahnen

45 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 67.
46 Vgl. Bülow, *Briefe IV-5*, S. 553.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

konnte, wie nah sie ihm einst kommen würden. Einer der beiden, Hans von Bülow, sollte einst sein Lieblingsschüler und pianistischer Erbe werden, dem er zudem die Hand seiner Tochter Cosima anvertraute. Bülows erste Begegnung mit Liszt soll im Hôtel de Saxe stattgefunden haben und erstaunlicherweise auf Lola Montez zurückgehen, mit der Bülow bereits bekannt gewesen sein soll.[47] Der zehnjährige Alexander bedurfte indes keiner weiblichen Fürsprache. Glaubt man der Anekdote, die Rösch wiedergibt, bestürmte er den Meister dreist in einer Konzertpause um ihm „*in feurigster Verehrung die Hand zu küssen*" und bat ihn dann, ihm seine Handschuhe als Trophäe für seine Schwester Emilie zu überlassen, was denn auch geschah.[48]

2.2. Der Königlich Sächsische Kapellmeister Richard Wagner

Noch ehe Liszt 1844 an die Elbe zurückkehrte, hatte ein anderer „Meister" das Dresdner Parkett betreten. Ort des Geschehens war diesmal die Hofoper, deren regelmäßige Gäste die Familie Ritter und Hans von Bülow in dieser Zeit mutmaßlich wurden. Die Chronologie und Kausalität der Bekanntschaften ist zwar nicht eindeutig zu bestimmen, aber festzuhalten ist, dass Bülow die Intendantengattin und den 1. Konzertmeister Lipiński kannte, und dass der 2. Konzertmeister Schubert Alexander Ritters Lehrer wurde. Man war jedenfalls zu eifrigen Operngängern mit gewissen Einsichten in die internen Abläufe und Geschichten auf und hinter der Bühne geworden. Über die Novität, die im Oktober 1842 anstand, waren bereits aufgeregte Berichte im Umlauf. Es sollte ein Ereignis werden, das die musikalische Welt und Vorstellung der Ritters aufwirbeln und prägen würde: die Uraufführung des *Rienzi*, einer „großen tragischen Oper" eines völlig unbekannten Komponisten mit Namen Richard Wagner. Dieser war am 12. April 1842 mit seiner Gattin Minna in Dresden angekommen. Nach ziemlich erfolglosen zweieinhalb Jahren in Paris und dem gescheiterten Versuch, dort seine Oper *Das Liebesverbot* herauszubringen, war einigermaßen überraschend sein frisch komponierter Rienzi an der Dresdner Hofoper zur Aufführung angenommen worden. Am 4. Dezember 1840 hatte er die Oper dorthin eingesandt und dann bis zur Zusage, die ihm Intendant Lüttichau (wohl nach einer Empfehlung Giacomo Meyerbeers!) erst am 29. Juni 1841 gab, warten und bangen müssen. Nach nochmalig monatelangem Warten war er nun also angereist, um die Proben seines Werkes zu betreuen. Diese begannen allerdings erst am 1. August 1842, sodass Zeit für ihn blieb, in Leipzig seine Familie zu besuchen, sich in Berlin um die Annahme des ebenfalls schon fertiggestellten *Fliegenden Holländers* zu bemühen und in Teplitz zwei Prosaentwürfe zum *Tannhäuser* niederzuschreiben.[49] Ende Juli kam er dann wieder nach Dresden und bezog eine kleine Wohnung in der Waisenhausstraße Nr. 5. Er und seine Frau Minna wohnten dort zwar nur bis zum 1. Oktober 1843 und zogen danach um in die Ostra-Allee Nr. 6 – aber dieses eine gute Jahr

47 Vgl. La Mara, *Bülow*, S. 11.

48 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 81 f.

49 Daten und Angaben zum Leben Richard Wagners hier und im Folgenden (wenn nicht anders angegeben): Gregor-Dellin, Wagner-Chronik, München und Kassel 1983 und Gregor-Dellin: *Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*, München 1980.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

lang lebte Richard Wagner damit in unmittelbarer Nachbarschaft der Familie Ritter, die wie gesagt Waisenhausstraße 4 wohnte.[50]

Rienzi und *Der fliegende Holländer*

Als sich am 20. Oktober 1842 um halb zwölf Uhr nachts der Vorhang des Hoftheaters schloss, hatte Wagner mit seinem *Rienzi* einen unerwarteten, heftig umjubelten Erfolg eingefahren. Unter der Leitung von Hofkapellmeister Reißiger hatten die Sänger Großartiges geleistet, und Wagner hatte in Joseph Tichatschek, der die Titelpartie mit vollem persönlichen Einsatz angegangen war, einen Freund und enthusiastischen Interpreten seiner Werke gewonnen. Auch Primadonna Wilhelmine Schröder-Devrient glänzte in ihrer Partie und trug zu dem Erfolg der großen Oper bei. In einem enthusiastischen Brief vom 24. Oktober 1842 an Ernst Benedict Kietz in Paris schilderte Ferdinand Heine (der wie Kietz ein Freund Wagners war und für die Kostüme der *Rienzi*-Aufführung verantwortlich zeichnete) vier Tage später die Stimmung, die Ausführende und Publikum an jenem Abend gleichermaßen erfasst hatte: „*Vom ersten Ton der Ouvertüre an herrschte tiefes Schweigen, dann erhob sich donnernder Beifall, der sich fort und fort steigerte, bis zu dem einfach ergreifenden Schluß des vierten Aktes, der eine tiefe Stille hinterließ, um nach dem fünften Akte in um so tosenderen Beifall überzugehen.* […] *Die Dresdner waren nicht mehr Dresdner*".[51] Die Begeisterung war also allgemein und so es fällt nicht schwer, sich auch Ritters und Bülow als für Wagner entflammt vorzustellen.

Eine neue Gelegenheit, diese Flamme zu nähren, bot sich schon bald, denn Wagner blieb nicht nur in Dresden, er konnte auch bereits am 2. Januar 1843 sein jüngstes Werk, diesmal unter seiner eigenen Leitung, uraufführen: die romantische Oper in drei Aufzügen *Der fliegende Holländer*, um deren Annahme an der Berliner Oper er vergeblich gekämpft hatte. Nach dem großen Erfolg vom Oktober waren die Erwartungen an Wagner hoch und auf ein dem *Rienzi* ähnliches Werk gerichtet. Auch wenn von einem Reinfall wohl nicht die Rede sein kann, so war der Erfolg des *Fliegenden Holländer* beim breiten Publikum dann doch eher gering. Nach vier Vorstellungen wurde das Stück abgesetzt, und es schlug nun erstmals die Stunde der „Eingeweihten" und der Wagnerfreunde, die den Fortschritt vom *Rienzi* zum *Holländer* entweder tatsächlich hörten und begrüßten, oder sich zumindest darin gefielen, in der Person ihres Schöpfers geniale Züge zu entdecken.

Von offizieller Seite war man mit Richard Wagner durchaus zufrieden, und genau einen Monat nach der *Holländer*-Premiere, am 2. Februar 1843, wurde er zum Königlich Sächsi-

50 Die Durchsicht der Dresdner Adressbücher ergibt ferner: Auch Familie von Bülow wohnte ab 1843 in der Waisenhausstraße (Nr. 35), ein weiterer Nachbar war Gottfried Semper, der in Haus Nr. 3 wohnte, und auch Clara und Robert Schumann wohnten ab Dezember 1845 just in der Waisenhausstraße, und zwar im ersten Stock des Hinterhauses Nr. 6+7. 1852 zog Familie Ritter dann um in die „Ostraallee 10 d I." (vgl. Adreßbuch der Haupt- und Residenzstadt Dresden, 1853) – also wieder in eine Straße, in der auch Richard Wagner gewohnt hatte. Und schließlich zog Alexander Ritter bei seiner Rückkehr nach Dresden im Jahr 1858 mit seiner Frau erneut in die Waisenhausstraße (Nr. 5b). Ebenfalls in der Waisenhausstraße angesiedelt war zudem das „Café Français", Treffpunkt des „Literarisches Museums", eines Lesekabinetts mit 200 Mitgliedern, darunter Reißiger, Friedrich Wieck, später auch Bakunin.

51 Kietz, Marie (Hrsg.) *Richard Wagner in den Jahren 1842–1849 und 1873–1875. Erinnerungen von Gustav Adolph Kietz*, Dresden 1905, S. 6–13. Diesen Brief wollte Heine gleichwohl nicht als bloßen „*Freundschaftsenthusiasmus*" verstanden wissen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schen Kapellmeister ernannt. Genau genommen handelte es sich dabei um die Stelle eines 2. Kapellmeisters, derer es nunmehr zwei gab. Er und Carl Gottlieb Reißiger waren im Sinne des Status gleichgestellt, wobei Wagners Jahresgehalt zunächst auf 1.500 Taler festgesetzt war und er erst 1847 die gleiche Summe wie sein Kollege (1.800 Taler) erhielt. Sein Aufgabenfeld erstreckte sich neben der Tätigkeit an der Oper auch auf die Leitung der sonntäglichen Kirchenmusik, zur Komposition von Opern war er indes nicht vertraglich verpflichtet.[52] Wagner war und blieb also in Dresden, sehr zur Freude nicht nur seiner Ehefrau Minna, die ihn im sicheren Hafen einer festen, lebenslangen Stellung wähnte, sondern auch seiner drei jungen Anhänger, die nun auch nichts mehr ersehnten, als dem verehrten Komponisten persönlich zu begegnen – wozu es aber erst einige Jahre später kam.

Was für eine Entwicklung seit der Ankunft in Dresden! Aus einer kleinen, in kultureller Hinsicht völlig unbedeutenden, russischen Handelsstadt kommend, hatten die beiden Knaben Karl und Alexander unvermittelt und quasi binnen Jahresfrist zwei der bedeutendsten musikalischen Figuren der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in persona erleben können. Dabei muss man sich allerdings auch bewusst sein, dass sowohl Liszt als auch Wagner zu diesem Zeitpunkt noch nicht das waren, als was sie später galten: große Komponisten, Häupter gar einer „Neudeutschen Schule". Franz Liszt war zwar ein berühmter Mann, war auf dem Höhepunkt seiner Virtuosen-Karriere als Pianist, aber seine zweite Lebensphase, in der er sich verstärkt der Komposition und dem Dirigieren widmete, war durch seine Ernennung zum Weimarer Kapellmeister in außerordentlichen Diensten am 2. November 1842 gerade erst angebahnt. Von des Königlich Sächsischen Kapellmeisters Richard Wagner noch bevorstehendem Lebens- und Schaffensweg ganz zu schweigen. Auch die Freundschaft dieser beiden Männer entstand im Übrigen just in dem hier behandelten Zeitraum: Nach einem erstem oberflächlichem Kennenlernen in Paris sprachen sich Liszt und Wagner erstmals Anfang Dezember 1842 in Berlin ausführlicher.

Am 5. März 1843 leitete der neue Kapellmeister Wagner seine erste Vorstellung am Hoftheater: Christoph Willibald Glucks *Armida* mit der Sopranistin Schröder-Devrient und dem Tenor Tichatschek in den Hauptrollen. Seine Dirigate an der Oper waren nicht unumstritten, bald schon kam es zu Konflikten mit der Presse (u. a. dem Dresdner Kritiker Dr. Julius Schladebach) und auch zu Spannungen mit den Musikern der Hofkapelle, wobei Wagner falsche Tempoauffassungen z. B. in Mozarts *Don Giovanni* und allgemein Willkür in seinen Vorgaben vorgeworfen wurden. Besonders mit dem Konzertmeister Lipiński war Wagner lange Zeit regelrecht verfeindet, was sich erst später bei der Arbeit an Beethovens Neunter änderte. Jedenfalls bildete sich sicher bald eine öffentliche Meinung oder Diskussion um den umtriebigen Hofkapellmeister. Dieser griff auch selbst gerne zur Feder und versuchte über die Presse auf sein Publikum Einfluss zu nehmen.

Wagners *Tannhäuser*

Im Frühjahr 1845 erlebte die Stadt Dresden ein katastrophales Elbhochwasser. Die Jahrhundertflut erreichte ihren maximalen Pegelstand am 31. März. Der Zwinger und Teile der Altstadt standen unter Wasser und ein Pfeiler der Augustusbrücke brach unter dem Druck der Wassermassen ein, wobei das 4,5 m hohe goldene Kreuz auf dem Brückenkopf für immer im

52 Vgl. Heyne, Jörg: *Die Ära Reißiger am Hoftheater Dresden*. In: Heinemann, *Dresdner Oper*, S. 161–163.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wasser verschwand. Musikalisch gesehen, war das herausragende Ereignis des Jahres 1845 in Dresden sicher die Uraufführung einer neuen Oper des Kapellmeisters Wagner. *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* war seit 1842 in und um Dresden entstanden, Wagner hatte die Komposition der „romantischen Oper in drei Akten" im April 1845 abgeschlossen, und nun wurde die Uraufführung am 19. Oktober mit Spannung erwartet. Was den Erfolg des *Tannhäuser* angeht, gilt es durchaus widersprüchliche Aspekte zu berücksichtigen. Ein breiter Publikumserfolg á la *Rienzi* war ihm offenbar nicht beschieden und nach acht Vorstellungen wurde er abgesetzt. Ratlosigkeit und Unverständnis war die Hauptreaktion der Zuschauer. Eine zeitgenössische Schilderung der *Tannhäuser*-Uraufführung liefern die Erinnerungen des 1822 geborenen Sohnes Carl Maria von Webers, Max Maria von Weber, die im Detail unbrauchbar sein mögen (und von Cosima Wagner später als „unwahr" abgetan wurden[53]), die aber die Überraschung selbst der im Wagner-Kreis verkehrenden Dresdner angesichts des *Tannhäuser* dokumentieren können. Es sei einer heutigen Generation, „*die mit Wagners Opern aufwuchs, nicht mehr vorstellbar zu machen, wie unmöglich es für die Jugendzeitgenossen des originalen Künstlers war, das auch nur entfernt vorher zu ahnen, was er mit seinem »Tannhäuser« brachte*".[54] Trotzdem schien sich spätestens jetzt in Dresden eine wenn auch kleine, doch umso enthusiastischere Gruppe von Wagner-Anhängern zu bilden, die auch vom *Tannhäuser* begeistert waren. In der Schilderung Gustav Adolf Kietz' wird dieser sympathisierende Teil des Publikums hervorgehoben:

> „*Bei der vierten Aufführung war der vierte Rang nicht nur von Künstlern, sondern von der gesamten Jugend des gebildeten Publikums bis zum Brechen voll eingenommen und nach jedem Aktschluß, namentlich nach dem des zweiten Aktes, brach ein Sturm der Begeisterung los, der alles mit sich fortriß*".[55]

Dabei hatte das Werk bei seiner Uraufführung gar nicht optimal präsentiert werden können. Teile der in Paris angefertigten Dekorationen waren nicht eingetroffen, die Sänger waren mit ihren Partien im Verzug und teils überfordert. Auch Wagner selbst war nicht zufrieden – die Gestaltung des Schlusses änderte er bereits zur ersten Wiederaufnahme 1847, und dass die Werkgenese auch mit der Pariser Fassung von 1861 nicht abgeschlossen war, ist bekannt. Vor allem aber hatte der Komponist mit der Leistung der Sänger zu kämpfen, und ausgerechnet die Dresdner Stars und Garanten seines *Rienzi*-Erfolges konnten ihm nun nicht genügen. Die Schröder-Devrient sang die Partie der Venus und Tenor Tichatschek die Titelpartie. Für beide Sänger musste Wagner wesentliche Teile der Musik streichen und auch mit ihren Fähigkeiten als Darsteller haderte er, was er 1852 in seinem Aufsatz *Über die Aufführung des Tannhäuse*r und später in *Mein Leben* deutlich artikulierte. Besser weg kam dabei die erste Elisabeth, gesungen von der knapp neunzehnjährigen Johanna Wagner, der Nichte des Komponisten und ältesten Tochter Albert Wagners – der zukünftigen Schwägerin Alexander Ritters. Bereits am 1. August 1847 konnte der *Tannhäuser* wiederaufgenommen werden, und Richard Wagner dirigierte die Oper insgesamt neunzehnmal selbst in Dres-

53 Eintrag am 13.1.1880. In: Wagner, Cosima: *Die Tagebücher*, Bd. II, ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München 1977.

54 Weber, Max Maria von: *Kleine Erinnerungen an große Menschen*. In: *Deutsche Rundschau*, Jg. 1879; Zitiert nach: Istel, Edgar: *Wagner und die Familie Weber*. In: Richard Wagner-Jahrbuch, Bd. 3, S. 52–61, Berlin 1908, S. 58.

55 Vgl. Kietz, *Erinnerungen*, S. 38 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

den. Alexander Ritter hat später darauf hingewiesen, sämtlichen Aufführungen beigewohnt zu haben,[56] und seine nachmaligen Erinnerungen und Publikationen zum *Tannhäuser* werden, gerade auch im Vergleich zu Wagners eigenen Schriften und Kommentaren, an geeigneter Stelle noch eingehender betrachtet werden.

Die Beethoven-Konzerte unter Wagner

Die Beethoven-Konzerte unter Hofkapellmeister Richard Wagners Leitung müssen den jungen Alexander Ritter nicht minder nachhaltig beeinflusst haben. Immerhin sechs der neun Beethoven-Symphonien konnten die Dresdner und somit auch Ritters (und nicht zu vergessen: der spätere Dirigenten-Übervater Hans von Bülow) im Lauf der Jahre von Wagner dirigiert erleben.[57] Die *Neunte Symphonie* führte Wagner in dieser Zeit z. B. nicht weniger als dreimal auf. Schon Reissiger hatte am 27. August 1838 das aufwändige Werk in Dresden aufgeführt, nicht ohne persönlichen Enthusiasmus – aber mit geringem Erfolg. Der schwache finanzielle Ertrag und die negativen Kritiken waren noch gut in Erinnerung, und so musste Richard Wagner seinen Plan, zum Palmsonntag 1846 wieder Beethovens größte Symphonie aufzuführen, gegen große Widerstände durchsetzen. Nach gewaltigem Probenaufwand, einer vorbereitenden Kampagne in Dresdens Presse, sowie der Verbreitung einer von Wagner verfassten programmatischen Erklärung bei der Aufführung, geriet am Ende gerade dieses Unterfangen zu einem der größten Triumphe Wagners in Dresden. Wie die Aufführung selbst auf ein „Fachpublikum" wirkte, unter dem man sich auch Ritters und Bülow vorstellen mag, schildert Kietz später wie folgt: „*Aber nicht nur wir jungen Künstler allein fühlten uns im Taumel der Begeisterung wie in eine neu Welt erhoben, auch in dem überfüllten Saale war die Begeisterung der zugereisten Musiker von Satz zu Satz gestiegen*".[58] Durch die Wiederholung an den Palmsonntagen 1847 und 1849 wurde „die Neunte" unter Wagner quasi legendär. Alexander Ritter sollte bei der dritten Aufführung als junger Geiger schließlich sogar selbst beteiligt sein (s. u.). Ganz abgesehen von der tatsächlichen interpretationsgeschichtlichen Bedeutung Wagners als Beethoven-Exeget und als Orchestererzieher allgemein, die in der Wagner-Literatur zur Genüge behandelt wird (und die man nicht zuletzt in den Interpretationen des reifen Bülow als Ausgangspunkt modernen Dirigentenwesens bestätigt finden mag), prägten die drei Konzerte den jungen Alexander Ritter in einer ganz subjektiven und unmittelbaren Weise.

56 Vgl. Ritter, Alexander: *Was lehrt uns das Festspieljahr 1891?* In: *Bayreuther Blätter*, 15. Jg., 1892, S. 1–20, hier S. 8. Sowie als Separatdruck in: *Tannhäuser-Nachklänge. Für die Freunde der Bayreuther Festspiele mitgetheilt aus den „Bayreuther Blättern"*, Berlin 1892, S. 1–20, hier S. 8. Vgl. auch Leben VIII-19.3.

57 Am 31.3.1844 stand die Sechste auf dem Programm, 1848 wurden in drei Konzerten am 22.1., 12.2. und 3.3. neben Symphonien Haydns, Mozarts und Mendelssohns auch Beethovens Dritte, Siebte und Fünfte gespielt, und am 16.4.1848 gab es die Achte zu hören. Die Neunte Symphonie schließlich führte Wagner am 5.4.1846, am 28.3.1847 und am 1.4.1849 auf (vgl. Zimmermann, Reiner: *Verdienen wie Meyerbeer, dirigieren wie Weber. Der Hofkapellmeister Richard Wagner*. In: Richard Wagner in Dresden, hrsg. vom Dresdner Geschichtsverein e. V. (=Dresdner Hefte, 30. Jahrgang, Heft 112), Dresden 2012, S. 19 sowie Gregor-Dellin, *Wagner-Chronik*, S. 45).

58 Vgl. Kietz, *Erinnerungen*, S. 53.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

2.3. Das Dresdner Konzertwesen – Clara und Robert Schumann

Es wird an dieser Stelle Zeit, einen Blick auch auf andere Musiker-Persönlichkeiten Dresdens zu lenken, die dort teils alteingesessen, teils neu hinzugetreten waren. In erster Linie sind hier Clara und Robert Schumann sowie Ferdinand Hiller zu nennen. Letzterer kam 1844 von Leipzig, wo er in Vertretung Mendelssohns eine Saison lang die Gewandhauskonzerte geleitet hatte, nach Dresden – wohl, weil er sich von Aufführungen seiner Opern einiges versprach. Die Schumanns folgten ihm im Dezember des gleichen Jahres, wohl in der vagen Hoffnung, es würde sich eine geeignete Anstellung schon finden. Robert hatte die Redaktion der von ihm in Leipzig gegründeten Neuen Zeitschrift für Musik abgegeben. Deren neuer Herausgeber hieß nun Franz Brendel und sollte das Blatt zu einem Sprachrohr der neudeutschen Bewegung machen, das später auch Alexander Ritter eine Plattform bot, mit eigenen Artikeln an die Öffentlichkeit zu treten.

Wie erwähnt, gab es in Dresden zunächst keine öffentlichen Abonnementkonzerte, was sich erst 1858 änderte. Bis 1845 waren die wenigen Konzerte der Hofkapelle die einzige Möglichkeit, symphonische Musik zu hören. Besonderen Stellenwert hatten dabei die 1826 vom italienischen Hofkapellmeister Francesco Morlacchi ins Leben gerufenen Palmsonntagskonzerte zur Unterstützung von Witwen und Waisen der Kapelle. Schon in den Anfangsjahren waren diese Konzerte von ambitionierten Programmen geprägt, wie z. B. eine Aufführung der *Matthäuspassion* von Bach im Jahre 1833, nach dem Vorbild der Mendelssohn'schen ersten Wiederaufführung von 1829, belegt. Auch unter Kapellmeister Reissiger wurde auf anspruchsvolles Programm durchaus Wert gelegt, und so war dieser es, der der Beethoven'schen Symphonik verstärkt Raum gab, noch ehe Wagner mit seinen Beethoven-Interpretationen dann Furore machte.

Es kamen auch illustre Gäste nach Dresden, wie z. B. Hector Berlioz im Februar 1843. Am 10. und am 17. dirigierte er im Hoftheater einige seiner wichtigsten Werke. Neben der *Symphonie fantastique* und *Harold en Italie* waren u. a. Ausschnitte aus dem *Requiem* und *Roméo et Juliette* zu hören, wobei Dresdner Kräfte wie der Tenor Tichatschek und Konzertmeister Lipiński die Soloparts übernahmen.[59] Der große französische Komponist, der später von der Musikgeschichtsschreibung immerhin zusammen mit Wagner und Liszt zu einem der Häupter der Neudeutschen Schule ausgerufen wurde, ist übrigens ein weißer Fleck in den Quellen zu Alexander Ritter. Dass dieser ihn 1843 in Dresden noch „verpasst" haben könnte, ist zwar denkbar, aber spätestens in seiner Weimarer Zeit war ein Kontakt mit dem Namen, dem Werk und auch der Person Berlioz mit Sicherheit erfolgt. Hans von Bülow, Peter Cornelius, Richard Pohl – Ritters Freunde standen in intensivem Austausch mit Berlioz, aber von ihm selbst ist kein anerkennendes Wort – auch keines der Geringschätzung – über den Franzosen überliefert.[60] Richard Wagners Verhältnis zu Berlioz war

59 Genaues Konzertprogramm und Besetzung vgl. Holoman, Dallas Kern: Berlioz, Cambridge (Mass.) 1989, S. 616. Man kann an dieser Stelle über Alexander Ritters Französisch-Sprachkenntnisse spekulieren, die ungenügend gewesen sein mögen und einen direkten Zugang zu Berlioz verhindert haben könnten. Das gilt im Übrigen, wenn auch in geringerem Maße, vielleicht auch für das Verhältnis zu Liszt, wenn man bedenkt, wie viel enger Hans von Bülow und Peter Cornelius diesem verbunden waren und ganz selbstverständlich auf Französisch mit ihm korrespondierten.

60 Hausegger betont, Ritter habe Strauss nicht zu Berlioz, *„sondern einzig und allein zu der Kunstwelt Wagners und Liszts" bekehrt und habe „niemals einen* […] *inneren Zusammenhang zwischen diesen bei-*

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

im Übrigen auch nicht das ungetrübteste. Sein Kommentar zu dem Besuch Berlioz' in Dresden: „*Er hat's wahrlich nicht um mich verdient, das hat er noch hier in Dresden bewiesen, wo es ihm ein Greuel war, den Erfolg meiner Opern mit anzusehen*".[61]

Im Palmsonntagskonzert des Jahres 1843, am 9. April, dirigierte Felix Mendelssohn-Bartholdy sein Oratorium *Paulus*. Am gleichen Abend erklang zudem die *VIII. Symphonie* Beethovens unter Kapellmeister Reissigers Leitung. „*Noch in seinen letzten Lebensjahren kam Hans von Bülow vor jeder Aufführung der „Achten" auf diese grundverkehrte Auffassung der Zeitmasse in den beiden Sätzen zurück und konnte sich nicht genug tun, dagegen zu eifern*"[62] – vielleicht kann man aus Bülows Anwesenheit schließen, dass auch Ritters bei dieser Aufführung zugegen waren? Auch Wagner leitete in seiner Kapellmeisterzeit einige Konzerte der Hofkapelle am Palmsonntag oder zu anderen Gelegenheiten, wie z. B. dem Jubiläum der Königlich Sächsischen Hofkapelle am 22. September 1848, als ein Programm mit Werken ehemaliger Kapellmeister aus drei Jahrhunderten von Johann Walter bis Richard Wagner zu hören war.

Ferdinand Hiller versuchte sich schon bald nach seiner Übersiedlung daran, den Leipziger Geist eines öffentlichen Konzertlebens auch auf Dresden zu übertragen. Gemeinsam mit den Schumanns veranstaltete er ab der Saison 1845/46 Abonnementskonzerte im Hôtel de Saxe. Ein ganzseitiger Aufruf wurde zu diesem Zwecke verfasst, der das „*Fehlen eines für und durch sich bestehenden Instituts, dessen Hauptaufgabe die Vorführung eigentlicher, höherer Concert-Music wäre*", anprangerte. Bei dieser Unternehmung musste man mit einem spontan aus Stadtmusikkorps und anderen Kapellen zusammengewürfelten Orchester vorlieb nehmen, als Solisten standen jedoch stets illustre Namen, wie z. B. Clara Schumann, deren Vater Friedrich Wieck sowie Joseph Joachim (damals freilich erst vierzehnjährig) auf dem Konzertzettel. Zur Aufführung kamen Werke von Ferdinand David, Nils W. Gade, Hiller, Mendelssohn und Weber. Auch die von Schumann wiederaufgefundene *„große" C-Dur-Symphonie* von Franz Schubert stand auf dem Programm, und am 4. Dezember 1845 wurde mit dem *Klavierkonzert a-moll op. 54* auch einmal ein Werk Schumanns uraufgeführt.[63]

Das Angebot an Kammermusikaufführungen in Dresden wurde durch die Anwesenheit Clara und Robert Schumanns ebenfalls bedeutend belebt. Robert schuf in Dresden u. a. seine Klaviertrios op. 63 und op. 80, sowie das Klavierquartett op. 44, das besondere Popularität erlangte. In Matineen, die teils in der Schumann'schen Wohnung, teils im Cosel-Palais stattfanden, wurden diese Werke neben denen der Klassiker einer kleinen Öffentlichkeit präsentiert. Mit von der Partie waren dabei u. a. der Geiger und Vizekonzertmeister Franz Schubert, den die Schumanns schon länger kannten, sowie Friedrich August Kummer, Cellist und Haupt einer berühmten Musikerfamilie, die auch zahlreich in der Hofkapelle vertreten war und der auch Alexander Ritters späterer Schwager Otto Kummer entstammt.

den Meistern und dem genialen Franzosen anerkannt". Vgl. Hausegger, Siegmund von: *Richard Strauß und Alexander Ritter*. In: *Deutsches Musikjahrbuch*, 4. Bd., Essen 1926, S. 26–29, hier S. 26.

61 Richard Wagner an Samuel Lehrs, 7.4.1843. Zitiert nach Kietz, Erinnerungen, S. 28.

62 Vgl. Reimann, *Bülow*, S. 91, angeblich eine mündliche Mitteilung Bülows an seine Tochter Daniela Thode.

63 Vgl. Herrmann, Matthias: „*… so jugendfrisch und kräftig*". Robert Schumann in Dresden. In: *Robert Schumann in Dresden*, hrsg. vom Dresdner Geschichtsverein e. V., Dresden 2010 (=Dresdner Hefte 102), S. 20–22.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Es stellt sich die Frage, inwiefern Alexander Ritter, der immerhin Schüler Schuberts war, nicht auch Kontakt und Zugang zu diesem Kreis um Schumann hatte. In seinen späteren Äußerungen ist davon nie die Rede, alles dreht sich immer um Wagner und Liszt, doch sollte man sich bewusst machen, dass das vehemente Abstandnehmen von Schumann und der klassizistischen Richtung seitens der Neudeutschen Schule zu diesem Zeitpunkt noch nicht griff – schlicht, weil es diese Schule noch gar nicht gab, und selbst Wagner in seinen Dresdner Jahren einen wenn auch menschlich nicht unkomplizierten, so doch durchaus noch kollegialen Umgang mit Robert Schumann pflegte. Noch weniger galt ein strikt parteimäßiges Verhalten, ein „Entweder-Wagner-oder-Schumann" zu diesem Zeitpunkt für die Dresdner Musiker, auch nicht für diejenigen, die Wagner wohlgesonnen waren. So musizierten Kapellmeister Wagners wichtigste Sänger der Hofoper ganz selbstverständlich auch mit den Schumanns. Wilhelmine Schröder-Devrient (die nichts Geringeres als Widmungsträgerin der *Dichterliebe* op. 48 ist) und auch Johann Aloys Tichatschek sangen Ende der 1840er Jahre in einigen Matineen Lieder Robert Schumanns, begleitet von dessen Frau Clara.[64] Eng war wie gesagt auch der Kontakt zum Geiger Schubert, der im Hause Schumann verkehrte und mit dem Musikerehepaar häufig öffentlich musizierte.[65] Wäre das kein Anlass für Alexander gewesen, seinen Lehrer spielen zu hören? Man kann zumindest mutmaßen, dass dem gelehrigen Schüler im Unterricht auch die neuesten Geigenwerke Schumanns nahegebracht worden sein dürften.

2.4. Familie Ritter als Wagnerianer der ersten Stunde

Nach den Uraufführungen von *Rienzi* und *Holländer*, spätestens aber seit Tannhäuser und der triumphalen Aufführung der „Neunten" war Richard Wagner endgültig zum Idol für Hans von Bülow und die Ritter-Brüder geworden. Eine Anekdote aus dieser Zeit, die sich schon in Glasenapps großer Wagner-Biographie findet[66], also höchstwahrscheinlich von Alexander Ritter selbst herrührt, wird auch von Rösch wiedergegeben, als habe er sie aus erster Hand gehört:

> *„Gar oft hat es Alexander Ritter auch in seinen späteren Jahren noch erzählt, dass sie »seit jener Neunten anno 1846« jedes Mal, wenn sie auf dem Wege von oder zur Schule an dem von Wagner damals bewohnten Hause in der Ostra-Allee vorbeikamen, hier mit begeisterter Ergebenheit »Hut ab!« vorübergingen und so dem innigst verehrten Meister eine stumme Ovation darbrachten*".[67]

Karl Ritter und Hans von Bülow waren mittlerweile um die sechzehn Jahre alt, und längst war aus kindlicher Bewunderung ernsthaftes Interesse und wachsendes musikalisches Ver-

64 Vgl. ebd., S. 22.
65 Vgl. Uhrig, *Die Schumanns*, S. 51 f.
66 Vgl. Glasenapp, *Wagner Bd. II*, S. 141.
67 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 83. Vom „Schulweg" ist bei Glasenapp indes nicht die Rede. Eingedenk der bereits ausführlich erörterten Frage des Schulbesuchs sei aber auch diesem Hinweis (buchstäblich) nachgegangen: Die Ostra-Allee liegt vom Zuhause der Ritters in der Waisenhausstraße aus weder auf dem Weg zur Kreuzschule noch Richtung der Großen Plaunschen Gasse, wo sich das Vitzthum'sche Gymnasium befand, d. h. auch diese „Spur" – verläuft sich.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ständnis hervorgegangen. So nachvollziehbar dies ist, so ist doch die Tatsache, dass die ganze Familie Ritter – und hier kommt endlich auch die Mutter Julie wieder ins Spiel – schon so früh eine ungewöhnliche, mehr als übliche Verehrung für Richard Wagner an den Tag legte, nicht ganz einfach zu erklären. In den Erinnerungen des jungdeutschen Schriftstellers Karl Gutzkow, der seit 1845 Dramaturg am Dresdner Hoftheater war, findet sich eine beachtenswerte Passage:

> „*Ich hörte nur noch bei jeder Vorstellung einer Wagner'schen Oper* […] *die outrirteste Beflissenheit des kundgegebenen Beifalls, den Anfang dieser in ganz Deutschland organisirten Claque, die Wagner, Liszt u. A. einst in der Geschichte der Kunst zu verantworten haben werden. Hinter mir im Theater raste förmlich mit demonstrativem Fanatismus eine deutsch-russische Familie, die im Wagnercultus das Unglaubliche leistete. Sie gab in Dresden für diese Schwärmerei den Ton an. Frauen der höheren Gesellschaft, sinnliche Naturen, Männer von weibischem Gepräge haben sich dann die Pflege der Wagner-Musik an anderen Orten und in gleicher Weise zu ihrem besonderen Geschäft gemacht*".[68]

Sollte es etwa zu spekulativ sein, diese „deutsch-russische Familie" als Julie Ritter und Ihre Kinder zu identifizieren – oder liegt es nicht vielmehr ganz auf der Hand? Dann allerdings kann wahrlich mit Berechtigung von Enthusiasmus der Ritters die Rede sein. Der erklärte Wagner-Gegner Gutzkow sah aus seinem Blickwinkel freilich nur notorische Claqueure und Fanatiker in ihnen. Dass es durchaus nicht völlig abwegig ist, sich Familie Ritter als laute und auffällig agierende „Groupies" vorzustellen, lässt ein Brief Hans von Bülows an seine Mutter vom 24. Juni 1848 erahnen. Ihr war offenbar etwas in dieser Richtung kolportiert worden und sie hatte ihren Sohn zur Rede gestellt. Dessen Beschwichtigung ist dann im Grunde gleichzeitig ein Eingeständnis:

> „*Die Theatergeschichte ist mir sehr unangenehm, weil sie es Dir ist. Aber ich habe wahrhaftig mich nicht im Geringsten unanständig im Parterre betragen. Überdies war ich stets mit Ritters darin, die müßten also doch was wissen. Im Prinz Eugen* [Oper von Gustav Schmidt, Anm. d. V.] *habe ich mit Ritters sowie man applaudirte, gezischt, und das thun Alle, das ist kein »dummer Streich«. Das thut man auf den ersten Plätzen auch, die Damen natürlich nicht*".[69]

Man kann aus ihr die verschworene Verbindung Bülows zu „den Ritters" herauslesen, dass sie gemeinsam öfters im Theater waren und dass sie sich mit ihren Meinungsäußerungen keinesfalls zurückhielten. Stücke, die missfielen wurden ausgezischt (man begegnet im 19. Jh. stets dem „Zischen" – das „Buh" ist eine neuere Erfindung) und Werke, deren Richtung man sich verpflichtet fühlte, dementsprechend bejubelt. Der Ton der Rechtfertigung in Bülows Brief kommt übrigens nicht von Ungefähr. Seine Freundschaft zur Familie Ritter stieß bei seiner Mutter Franziska von Bülow auf Skepsis und Ablehnung. Trotz ihrer Beziehungen zu Dresdner Kulturgrößen, war es für die konservative Frau undenkbar, dass ihr so offensichtlich begabter Sohn die Musik zum Beruf machen könnte. Später, nachdem Bülow mit

68 Gutzkow, Karl: *Rückblicke auf mein Leben*, Berlin 1875, S. 319–320.

69 Bülow, *Briefe I-1*, S. 109 f. Gemeint ist die Oper *Prinz Eugen, der edle Ritter* von Gustav Schmidt, die am 27.7.1847 in Frankfurt/Main uraufgeführt und in Dresden am 30.4.1848 zum ersten Male gegeben worden war.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Karl Ritter zu Wagner nach Zürich durchgebrannt war, erteilte sie ihrem Sohn tatsächlich ein regelrechtes Umgangsverbot mit den Ritters in Dresden.

2.5. Der persönliche Kontakt zu Wagner – ein unerfüllter Wunsch

Geht man der Frage nach, wann und wie die drei Teenager den verehrten Komponisten endlich auch persönlich kennengelernt haben könnten, wird man feststellen müssen, dass es widersprüchliche Angaben, aber keine klaren Quellen gibt. Birkin z. B. erweckt den Eindruck, die Ritters hätten schon vor Bülow und sozusagen von vornherein mit Wagner verkehrt. Er spricht vom „*enviable advantage of access to the Wagner circle*".[70] Wahrscheinlicher scheint es hingegen, dass Bülow es war, dem es vergönnt war, Wagner als erster kennenlernen zu dürfen.

Rösch geht davon aus, dass die „*drei unzertrennlichen Wagnerianer*" ihr Idol „*sehr bald nach jenem Palmsonntags-Concert des Jahres 1846*" gemeinsam zum ersten Mal kennengelernt hätten: „*Die Bekanntschaft hatte ein Orchestermusiker der Hofcapelle vermittelt, also wahrscheinlich Sascha's Lehrer, der Concertmeister Franz Schubert*".[71] Als Zeugnis dieses Kennenlernens zitiert Rösch den Eintrag Wagners in Bülows Album vom 29. Juli 1846.[72] In der Tat ist dieser berühmte Albumeintrag[73] die erste verlässliche Quelle, die ein Zusammentreffen Bülows mit Wagner beglaubigt. Wagner selbst erwähnt in seiner Autobiographie *Mein Leben* den Besuch des jungen Bülow in „*Groß-Graupe*" (dem heutigen Groß-Graupa), wo er sich im Sommer 1846 aufhielt, um an seinem *Lohengrin* zu arbeiten. Allerdings führte ihn entgegen Röschs Version Konzertmeister Lipiński bei Wagner ein, und von den Ritter-Brüdern ist überhaupt nicht die Rede:

> „*Zuweilen erhielt ich Freundesbesuche aus Dresden, unter denen sich eines Tages der damals sechzehnjährige Hans von Bülow in der Begleitung Lipinskys zu meiner Freude, da ich schon früher auf seine große Teilnahme für mich aufmerksam geworden war, meldete*".[74]

Schubert war zu jener Zeit erst Vizekonzertmeister, und es war tatsächlich Lipiński, der im Hause der Bülows verkehrte – zwei Hinweise darauf, dass Rösch hier irrt, und ein gemeinsames erstes Treffen der drei Freunde mit Wagner in Graupa wohl ausgeschlossen ist. Es war Bülow alleine, dem hier ein Herzenswunsch erfüllt wurde. Vielleicht wurden das Zusammentreffen mit Wagner und der Stammbuch-Eintrag im Bewusstsein eines baldigen Abschieds von Dresden herbeigeführt, denn im Herbst 1846 verließ Familie von Bülow die Elbestadt und zog nach Stuttgart.

70 Vgl. Birkin, *Bülow*, S. 10. Er begründet diese These mit der irrigen Behauptung, Alexander Ritter habe schon Ende der 40er Jahre um Franziska Wagner geworben. Hierauf wird noch zurückzukommen sein (vgl. Leben II-4.3.).

71 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 83.

72 Ebda. S. 83. Hausegger übernimmt diese Darstellung. Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 14.

73 Abgedruckt auch in Bülow, *Briefe I-1*, S. 85. Weitere Stammbuchblätter des Jahres 1847 stammen zudem von Hoffmann von Fallersleben, Ludwig Tieck und Gustav Schwab.

74 Vgl. Wagner, *Leben*, S. 350.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Dessen ungeachtet muss aber zumindest auch Karl Ritter um das Jahr 1846 die persönliche Bekanntschaft Wagners gemacht haben. In *Mein Leben* taucht der Name Karl Ritter interessanterweise zum ersten Mal gemeinsam mit dem Jessie Laussots auf. Die schon erwähnte Jugendfreundin und Tochter von Ann Taylor war mittlerweile in Bordeaux verheiratet und zu Besuch zurück in Dresden, als sie gemeinsam mit Karl Ritter im März 1848 Wagner ihre Aufwartung gemacht haben soll:

> „*Um diese Zeit meldete sich eines Tages eine junge, in Bordeaux verheiratete Engländerin, M*me *Jessie Laussot, in Begleitung des kaum achtzehnjährigen Karl Ritter zu einem Besuche bei mir an. Der junge Mann, von deutschen Eltern in Rußland geboren, gehörte mit seiner Familie den nordischen Ansiedlerkreisen an, welche in Dresden der dort so angenehm sich bietenden künstlerischen Genüsse wegen sich dauernd niederließen. Ich entsann mich, ihn schon nicht lange nach den ersten Aufführungen des »Tannhäuser« einmal empfangen zu haben, als er mich um meine Namensschrift in ein dem Musikhändler entnommenes Exemplar der Partitur jener Oper gebeten hatte*“.[75]

Aus dieser Schilderung lässt sich also – neben dem Fortbestehen des engen Kontakts Karls zu Jessie – entnehmen, dass Ritter sich seinem Idol zunächst als „Autogrammjäger“ genähert hatte, ein Vorgang, der ganz der Bülow'schen Bitte um einen Albumspruch entspricht. In beiden zitierten Stellen aus Mein Leben fällt auf, dass Wagner sich bei den geschilderten „ersten“ Begegnungen vage an noch frühere, flüchtige Eindrücke erinnert. Auch auf Bülow war er ja „*schon früher* […] *aufmerksam geworden*“. Gut denkbar also, dass sich die beiden Fünfzehnjährigen – womöglich mit Alexander im Schlepptau – „*nicht lange*“ nach der Tannhäuser-Premiere erstmals ein Herz gefasst und Wagner angesprochen hatten.

Was das von Wagner beschriebene Zusammentreffen mit Karl und Jessie angeht, wirft die Datierung noch Fragen auf. Die erste fassbare Quelle, aus der sich ein Umgang Ritters mit Wagner schließen lässt, sind nämlich Briefe Bülows, die bereits 1847 entstanden sind. Familie von Bülow hatte sich im Herbst 1846 entschlossen, ihren Wohnsitz nach Stuttgart zu verlegen, sodass Hans den Rest seiner Schullaufbahn bis zum Abitur dort bestritt. Auch seine musikalische Ausbildung wurde in Stuttgart fortgesetzt und durch einen ersten öffentlichen Auftritt als Pianist vorläufig gekrönt. Er fand in der neuen Stadt mit Joachim Raff auch erneut einen exzellenten Musiker-Freund, blieb aber seinen alten Dresdner Freunden treu und hielt regen Briefkontakt. Von den Briefen Bülows an die Ritters sind nur wenige bekannt, berühmt aber ist der Brief Richard Wagners vom 2. September 1847 an Bülow, der ihn via Karl Ritter erreichte, und der auch die erste überlieferte Erwähnung Karl Ritters durch Wagner darstellt. Ritter[76] hatte Wagner Bülows Kompositionen vorgelegt[77] und übermittelte dann das wohlmeinende Lob des Kapellmeisters für diese frühen Versuche an seinen Freund: „*Ihre Arbeiten, lieber Herr von Bülow, haben mir viel Freude gemacht; ich wollte*

75 Ebd., S. 374 f.

76 Erstaunlicherweise verwechseln die neuesten Biographen Bülows an dieser Stelle Karl Ritter mit seinem Bruder Alexander. Siehe Walker, *Bülow*, S. 40 und Birkin, *Bülow*, S. 15.

77 Hans von Bülow am 30. August 1847 an seine Mutter: „*Ritter hat meine Compositionen dem Kapellmeister Wagner gegeben und wird mir nächstens schreiben*“. In: Bülow, *Briefe I-1*, S. 75.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sie Ihrem Freunde Ritter nicht zurückgeben, ohne sie mit einem ermunternden Zuruf an Sie zu begleiten. […] *Fahren Sie fort u. lassen Sie mich bald wieder etwas sehen!*".[78]

Ein Brief Bülows an seine Mutter vom 7. September 1847, in dem er ihr stolz von diesem Lob berichtet, gewährt erstmals einen kleinen Einblick in die Entwicklung seines Freundes Karl Ritter. Es ist darin von Kompositionen die Rede – „*einige Lieder, eine mir decidirte Sonate und ein halbes Streichquartett*" –, die Bülow auch gleich in Kritiker-Manier beurteilt: „*Es sind sehr hübsche, originelle Ideen darin, aber die Form natürlich noch ziemlich ungeschickt und abnorm*", und man gewinnt den Eindruck eines bereits recht zutraulichen Verkehrs mit Wagner: „*Als Ritter zum Kapellmeister* [Wagner]*, der gerade Besuch hatte, kam, sagte dieser, auf meine Arbeiten deutend, leise zu Ritter: ein unverkennbares Talent*".[79] Es ist demnach nicht zu bezweifeln, dass Ritter und Wagner im Herbst 1847 bereits so gut bekannt waren, dass der junge Musiker den Kapellmeister zwanglos besuchen und ihm Kompositionen vorlegen konnte. Woraus sich ein näheres Kennenlernen spätestens im Sommer 1847 folgern lässt. Was Wagner in *Mein Leben* im Folgenden beschreibt, ist demzufolge womöglich einige Monate früher als dort angegeben (März 1848) zu datieren: „*Den jungen Ritter lud ich ein, mich nach Belieben zu besuchen und zu Zeiten mich auf meinen Spaziergängen zu begleiten*".[80] An eine besondere Art Spaziergang erinnerte Richard Wagner sich laut Cosimas Tagebuch noch 1882 lebhaft: „*er erzählt von der Jugend von Bülow*[s]*, wie dieser mit Karl Ritter sich über Reißiger laut lustig gemacht hätte, indem er auf der Straße hinter R.* [Richard] *ging*".[81]

Hiller und Schumann

In dieser Zeit, als Karl Ritter sich an erste Kompositionen wagte und sie mit seinem Freund Bülow diskutierte, suchte und erhielt er auch erstmals Unterricht bei einem renommierten Komponisten. Aber trotz des mittlerweile bestehenden Kontakts zu Wagner war nicht er es, der dem jungen Ritter Stunden gab. Müßig, zu spekulieren, ob er eine Anfrage Ritters abgelehnt hatte, oder ob dieser sich lieber einen erfahreneren Theorielehrer suchte, ungeachtet welcher Richtung dieser zuzurechnen war. Karl Ritters erster Lehrer wurde jedenfalls Ferdinand Hiller. Dieser war 1844 nach Dresden gekommen und durch seine Konzertreihe und seinen Salon eine feste musikalische Größe in der Stadt geworden. Leider ist über den Unterricht, den Karl Ritter bei Hiller erhielt, gar nichts bekannt. Nicht, wann er begann und nicht, welche Inhalte dabei auf welche Weise vermittelt wurden. Als Hiller Dresden 1847 wieder verließ, um nach Düsseldorf zu gehen, setzte Karl Ritter seinen Unterricht bei einem anderen bedeutenden Komponisten fort: „*Ferdinand Hiller übergab mich bei seiner Abreise an Robert Schumann", erinnerte er sich 1885*.[82]

78 Richard Wagner an Hans von Bülow, Dresden, 2.9.1847. In: Wagner, *Briefe II*, Leipzig 1970, S. 561. Der Brief Wagners an Karl Ritter, in den der Brief an Bülow eingelegt war, ist verschollen, wie leider fast alle Briefe zwischen den beiden.

79 Hans von Bülow an Franziska von Bülow, 7.9.1847. In: Bülow, *Briefe I-1*, S. 77 f.

80 Vgl. Wagner, *Leben*, S. 375.

81 Vgl. Wagner, Cosima: *Tagebücher II*, S. 869.

82 Brief Ritters an Hermann Erler vom 22.2.1885. Zitiert nach: Jost, *Karl Ritter*, S. 186. Original im Robert-Schumann-Haus, Zwickau.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Der Unterricht, den Karl Ritter bei Schumann genoss, ist durch Briefäußerungen und Tagebuchaufzeichnungen Schumanns etwas besser dokumentiert.[83] Zwischen dem 18. November 1847 und dem 27. Januar 1849 erhielt Karl insgesamt 56 Unterrichtsstunden. Die kurzen Einträge in Schumanns Haushaltsbuch lauten: „*Abends Mad. Ritter a. Petersburg*“ (11.11.), „*Besuch d. jungen Ritter*“ (15.11.), „*1. Stunde v. Ritter*“ (18.11.) und „*Besuch b. Mad. Ritter*“ (12.12.).[84] Der Preis einer Unterrichtsstunde betrug zwei Taler, wie sich aus den akribischen notierten Abrechnungen (z. B. vom 16.12.) erschließt: „*Von Mad. Ritter für 6 Compositionsstunden an ihren Sohn. 12.-*“.[85] Eigens für seinen Schüler Karl Ritter hatte Schumann ein „*Lehrbuch des Contrapuncts und der Fuge*“[86] erstellt, das auch Frucht seiner eigenen Beschäftigung mit Kontrapunkttechniken (1845 nannte er sein „Fugenjahr“) war und größtenteils ein Exzerpt der *Theorie des Contrapunktes* und der Fuge von Luigi Cherubini[87] darstellt. Am Ende des 64 Seiten umfassenden Autographs steht die Schlussbemerkung: „*Den 2ten Sept. 48 mit Ritter beendigt*“.[88] Seinem Freund Hiller berichtete Schumann von den Fortschritten des ehemaligen Schülers („*Deine Hinterlassenschaften*“) am 10. April 1849:

> „*Den jungen Ritter, hab' ich glaub' ich, ein Stück vorwärts gebracht. Eine entschieden musikalisch organisierte Natur, aber freilich noch sehr unklar; ich weiß nicht, ob er einmal sehr Bedeutendes leisten wird, oder spurlos verschwinden. Er bedürfte einer fortwährenden Leitung*“.[89]

Die „*fortwährende Leitung*“ versprach sich Ritter dann später noch von Richard Wagner. Zunächst aber waren mit Hiller und Schumann zwei Vertreter der Leipziger Schule um Felix Mendelssohn, deren Klassizität schon bald junge Wagner-Verehrer zu entschiedener Opposition reizte, seine Lehrer. Gewiss, auch Hans von Bülow hatte zunächst konservative Lehrer – er hatte allerdings auch eine konservative Mutter und Verwandtschaft. In Dresden war es Max Karl Eberwein, der ihn Theorie lehrte und Friedrich Wieck, der ihm Klavierunterricht gab. Bei seinen regelmäßigen Aufenthalten in Leipzig bei der Familie Frege musizierte er mit Mendelssohn, begegnete Clara Schumann, erhielt Unterricht am Klavier bei Henry Litolff und Theoriestunden bei Moritz Hauptmann. Man muss sich diesen Sachverhalt bewusst vor Augen führen, da Biographen gern mit teleologischen Modellen aufwarten und besonders im Falle Alexander Ritters das Bild des Wagnerianers von der ersten bis zur letzten Stunde etabliert haben. Unbestrittener Fakt ist, dass Ritters und Bülow in der Tat schon in sehr jungen Jahren regelrechte Richtungsanhänger Wagners und Liszts wurden, und dass die Umstände der frühen Zeugenschaft das vorrangig Bemerkenswerte ihrer Biographien bleibt – das heißt aber nicht, dass man die vielseitigen Einflüsse der aus späterer Sicht „konservativen“ Strömungen ausblenden sollte. Es lässt sich jedenfalls festhalten, dass es für „*M^me*

83 Vgl. Jost, *Karl Ritter*.
84 Vgl. Schumann, Robert: *Tagebücher*, Bd. III, Leipzig 1982, S. 444–447.
85 Ebd., S. 674.
86 Veröffentlicht in: Robert Schumann, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, VII/3/5 (hrsg. von Hellmut Federhofer und Gerd Nauhaus, Mainz 2003. Edition (S. 197–330) und Kommentar (S. 331–344).
87 Das von Schumann verwendete Exemplar der deutschen Übersetzung Franz Stoepels ist faksimiliert wiedergegeben in: Ebd., S. 3–195.
88 Ebd., S. 324 f.
89 In: Erler, Hermann: *Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen*, Bd. II, Berlin 1887, S. 77.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ritter", die „Fanatikerin", kein Unding war, ihren Sohn Karl zu Robert Schumann in Unterricht zu geben.

Ein Besuch Wagners im Hause Ritter

Ob auch Alexander von diesem Schumann'schen Theorieunterricht etwas durch seinen Bruder mitbekam, ist nicht gesagt. Hervorgehoben sei aber nochmals der Tagebucheintrag Schumanns, laut dem er mindestens einmal im Hause Ritter zu Gast war. Nirgends gedenken Ritters oder deren Biographen später eines solchen Besuches – ganz im Gegensatz zu der ebenfalls bloß einmaligen Visite Richard Wagners im Jahre 1849, die mehrfach ehrfürchtige Erwähnung findet. Dieser Besuch Wagners in der Waisenhausstraße im Januar 1849 galt Karl und seinen kompositorischen Ambitionen, er machte allerdings auf die gesamte Familie Ritter Eindruck. Insbesondere Julie Ritter scheint Wagner in der Kürze seines Besuchs soweit für sich eingenommen zu haben, dass sie sich einige Monate später ohne weiteres zu einer finanziellen Unterstützung des Flüchtlings Wagner entschloss. Wagner gedenkt der Begegnung mit ihr in *Mein Leben*:

> „*Ich hatte sie nur einmal in Dresden gesehen, als Karl mich gebeten hatte, der Aufführung eines Quartettes von sich in der Wohnung seiner Mutter zugegen zu sein; es hatte mich freudig erregt, die verehrungsvolle Ergebenheit in jeder Begegnung der Glieder der Familie wahrzunehmen. Die Mutter hatte wenig gesprochen, nur als ich mich zeitig entfernen mußte sprach sie ihren Dank für meinen Besuch unter hervorbrechenden Tränen aus*".[90]

Als eine weitere Augenzeugin erinnerte sich Alexandrine Ritter, Alexanders und Karls Schwester, knapp fünfzig Jahre nach dem fraglichen Abend in einem Brief an Friedrich Rösch:

> „*Mein Bruder Carl hatte Wagner schon früher persönlich kennen gelernt, und Wagner schien sich für das Talent meines Bruders zu interessiren. Hierdurch ermuthigt, brachte Carl dem von ihm so verehrten Meister eine Composition (ein Streichquartett) von sich, um ein Urtheil darüber zu erbitten. Da Wagner wünschte, das Quartett ausführen zu hören, bat mein Bruder ein paar ihm bekannte Kammermusiker, es ihm vorzuspielen. Wagner kam dazu das erste und einzige Mal in unser Haus.* […] *kaum war das Quartett beendigt, ging Wagner sehr eilig fort, weil er anderweitig schon versagt oder beschäftigt war*".[91]

Aus einem Brief Bülows erfahren wir zudem Näheres darüber, wie Karl Ritter den Besuch Wagners erlebt hatte:

> „*Soeben habe ich einen Brief von Ritter erhalten, der mir von seiner Quartettunterhaltung schreibt. Wagner ist gekommen. Die Musiker haben gesagt, sie könnten meine Stimmen schon zur Noth lesen, doch W. hat gemeint, er fände es zweckmäßiger, wenn mein Quartett auch in meiner Gegenwart gespielt würde. Ritters Composition ist, außer einem*

90 Vgl. Wagner, *Leben*, S. 457.
91 Alexandrine Ritter an Friedrich Rösch, 31.12.1897. In: Rösch, *Mahnruf,* S. 95.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

vorher probirten Satze, außerordentlich schlecht gegangen, W. hat aus der Partitur dirigiren und so das Ganze zusammen halten müssen".[92]

Dieser Brief an Bülows Mutter ist auf den 19. Januar 1849 datiert, die „*Quartettunterhaltung*" im Hause Ritter muss also kurz davor stattgefunden haben. Außer dieser kollektiv-familiären Begegnung, von der meist schlicht angenommen wird, dass auch Alexander Ritter zugegen war, gibt es jedoch keine konkreten Hinweise auf ein persönliches Zusammentreffen des kleinen Alexander mit Richard Wagner in den Dresdner Jahren. Er selbst spricht von einem „Kennenlernen" Wagners sogar erst 1861, als er ihm im Rahmen der Tonkünstlerversammlung in Weimar begegnet war.[93] Damit ist eine wesentliche Annahme bisheriger Ritter-Biographik im Grunde obsolet: Das Verhältnis Alexander Ritters zu Richard Wagner zeichnet sich – trotz des denkbar frühsten Kontaktes mit Wagner'schen Werken – eben nicht durch ungehinderten und selbstverständlichen Zugang des Jüngeren zum Meister aus – wie das beim Bruder Karl der Fall gewesen sein mag –, sondern im Gegenteil durch eine gemessen an den scheinbar idealen Voraussetzungen ziemlich späte und wie sich zeigen wird problematische Annäherung aus.

Abb. 2: Alexander Ritter mit seiner Mutter Julie

92 Bülow, *Briefe I-1*, S. 140.

93 „*Denke dir*[,] *daß ich dort* [Weimar, Anm. d. V.] *Wagner kennen gelernt habe, der sich sehr nach dir erkundigte und dir viele Grüße schickt*." Ritter an seine Schwester Julie Kummer vom 23.7.[?]1861 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 29) Unveröffentlicht. Vgl. Leben III-8.3.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Beethovens *IX. Symphonie* unter Wagner

Zumindest relativ nahe kam Alexander Ritter Wagner aber schon Anfang 1849, als für die dritte Aufführung der *IX. Symphonie* Beethovens unter Wagners Leitung erneut intensiv geprobt wurde. Der mittlerweile Fünfzehnjährige saß damals als Geiger im Orchester und wirkte so am großen Ganzen mit. Der Konzerttag am Palmsonntag, dem 1. April 1849, war gleichzeitig der Tag seiner Konfirmation. Rösch erzählt dazu eine Anekdote, laut der Julie Ritter den Bedenken des Pastors, die Mitwirkung des Konfirmanden an einem Konzert entweihe diesen wichtigen Tag, vehement entgegentrat.[94] Gesichert ist im Zusammenhang mit der „Neunten" von 1849 darüber hinaus eine weit politischere Anekdote, wonach bei der Generalprobe am 31. März niemand anderer als der berüchtigte Anarchist Michail Bakunin sich zu einer flammenden Ansprache an das Orchester und die Anwesenden hinreißen ließ, in der er forderte, „*daß wenn alle Musik bei dem erwarteten großen Weltenbrande verlorengehen sollte, wir für die Erhaltung dieser Symphonie mit Gefahr unseres Lebens einzustehen uns verbinden wollten*".[95]

Die musikalischen Eindrücke, die Alexander Ritter von Wagner als Dirigent bei dieser Gelegenheit empfing, blieben ihm tief im Gedächtnis. Über dieses persönliche Erleben Wagners als Dirigenten, wie auch über Details zu den Uraufführungen von *Rienzi*, *Holländer* und *Tannhäuser* gab er noch in späten Jahren schriftlich und mündlich Auskunft. So berichtet er z. B. in seinem Aufsatz *Einiges über Concertmeisterthum* von 1879, wie Wagner bei der Ausführung der Chorstelle „*Seid umschlungen Millionen*" im letzten Satz der „Neunten" ein Portamento durchsetzte.[96] Später konnte er sich damit schmeicheln, als sozusagen letzter lebender (und nicht vom Glauben abgefallener) Zeuge dieser frühen Periode Wagners, vom inneren Kreis der Wagnerianer, z. B. dem Biographen Carl Friedrich Glasenapp, dem Herausgeber der *Bayreuther Blätter* Hans von Wolzogen und gar von Cosima Wagner selbst, zu Rate gezogen zu werden.

2.6. Die Ereignisse der Revolution 1849 – Ende der Jugendjahre in Dresden

Hans von Bülow, der im Frühjahr 1848 in Stuttgart sein Abitur absolviert hatte, nahm noch im April in Leipzig ein Jurastudium auf. Seine Eltern bestanden darauf, und er fügte sich trotz seines eindeutigen Drangs zur Musik zunächst ihrem Willen. Er lebte damals erneut bei seinen Verwandten, den Freges, bei denen er sich rasch sehr eingeengt und unwohl fühlte. Gewiss war er froh, dass ein Jahr darauf sich auch Karl Ritter an der Universität Leipzig inskribierte – und vielleicht nicht ganz unschuldig daran. Bülow war für die Ritter-Brüder nicht ganz aus der Welt, sondern kam wohl des Öfteren ins unweite Dresden herüber, wo seine Mutter nach der Scheidung von ihrem Mann nun wieder lebte. Er ging weiter mit Ritters zusammen in die Dresdner Oper (Brief vom 24. Juni 1848[97]) und es kam zu weite-

94 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 95. Die Kirchenbücher der Annenkirche existieren heute nicht mehr, sodass Datum und Umstände von Ritters Konfirmation sich nur durch Röschs Angaben wiedergeben lassen.

95 Vgl. Wagner, *Leben*, S. 397 f.

96 Ritter, Alexander: *Einiges über Concertmeisterthum*. In: Musikalisches Wochenblatt, 2. Jg. 1871, Nr. 19 (S. 291–295), S. 294. Auch Wagner selbst schildert seine Probenarbeit ausführlich in: Wagner, *Leben*, S. 345.

97 Hans von Bülow an Franziska von Bülow, Leipzig, 24.6.1848. In: *Bülow, Briefe I-1*, S. 105 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ren Begegnungen mit Richard Wagner. Wie nahe Hans und Karl dem Komponisten mittlerweile gekommen waren, zeigt eine Einladung in Wagners Wohnung anlässlich der ersten Lesung seines neuen Dramas *Siegfried's Tod*. Geladen waren sonst nur noch die engen Wagner-Freunde Gottfried Semper, Ferdinand Heine, Wilhelm Fischer und Gustav Adolf Kietz. Letzterer berichtete später folgende Anekdote: „*Zuletzt traten noch die Musiker Hans v. Bülow und Karl Ritter ein, höchst feierlich im Frack, weißer Binde, die Zylinderhüte im Arm. Scherzend trat ihnen Wagner mit den Worten entgegen: »Ach, meine Herren, Sie tun mir zu viel Ehre an«*".[98]

Einen weiteren Hinweis auf den regelmäßigen Umgang Wagners mit den beiden jugendlichen Adepten findet man in Wagners Mein Leben. Dort nimmt er alsbald eine erste Charakterisierung Karl Ritters im Kontrast zu Hans von Bülow vor, die, bei aller Richtigkeit, zum Zeitpunkt als Wagner sich erinnerte, schon durch erst noch kommende Entwicklungen gefärbt scheint:

> „*Den jungen Ritter lud ich ein, mich nach Belieben zu besuchen und zu Zeiten mich auf meinen Spaziergängen zu begleiten. Seine außerordentliche Schüchternheit schien ihn jedoch so weit hiervon abzuhalten, daß ich nur höchst selten ihn bei mir gesehen zu haben mich erinnere. Mehrmals erschien er jedoch sodann mit Hans von Bülow, mit dem er genauer befreundet worden war und welcher bereits die Leipziger Universität als Studiosus juris bezogen hatte. Bei diesem weit gesprächiger und fließender sich mitteilenden jungen Manne gab eine gleich warme und innige Ergebenheit an mich sich deutlicher und zur Erwiderung veranlassender zu erkennen. An dem letzteren gewahrte ich zuerst die laut sprechenden Abzeichen des nun eingetretenen politischen Enthusiasmus. An seinem wie an seines Vaters Hute prangte mir die schwarz-rot-goldene Kokarde entgegen*".[99]

In der Tat war Hans von Bülow, wie auch sein Vater Eduard, vom Fieber der politischen Ereignisse ergriffen. Er stand auf der Seite der demokratischen Freiheitsbewegung und trug nicht nur stolz die Farben Schwarz-Rot-Gold, sondern plante im Mai 1849 sogar – auf dem Höhepunkt der Unruhen und in Kenntnis der Beteiligung Wagners am Aufstand in Dresden –, zusammen mit Karl in Leipzig „*bei einem Schützen-Unteroffizier Unterricht im Execiren und Gebrauch der Schießwaffen zu nehmen*".[100] Ob es wirklich dazu kam ist fraglich. Im nächsten Brief an seine Mutter heißt es: „*Den Fechtunterricht habe ich leider noch nicht beginnen können, weil Ritter für den Augenblick aus Überfluß an Geldmangel – eine ansteckende Krankheit – nicht kann*".[101]

Während Karl im März 1849 in Leipzig sein Aufnahme-Examen für die Universität absolvierte und sich nach dessen Bestehen dann im April dort mit Unterstützung Bülows ein Quartier suchte,[102] also gerade daran war, Dresden zu verlassen, spitzte sich die politische Situation in Deutschland weiter zu. Nach der Verabschiedung einer Verfassung in der Frankfurter Paulskirche am 28. März hatte der Preußische König Friedrich Wilhelm IV. am 3. April die ihm angetragene Kaiserkrone abgelehnt. Dresden war im Folgenden einer der Brennpunkte, in dem es zu revolutionären Erhebungen kam. Im sogenannten Dresdner Maiaufs-

98 Vgl. Kietz, *Erinnerungen*, S. 69.
99 Vgl. Wagner, *Leben*, S. 375.
100 Hans von Bülow an Franziska von Bülow, Leipzig, 21.5.1849. In: *Bülow, Briefe I-1*, S. 169.
101 Hans von Bülow an Franziska von Bülow, Leipzig, 21.6.1849. In: Ebd., S. 177.
102 Siehe Briefe Bülows vom 8.3., 15.3.und 26.4.1849. In: *Bülow, Briefe I-1*, S. 157, 159 und 160.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tand vom 3. bis 9. Mai wurden erbitterte Barrikadenkämpfe geführt, ehe der Aufstand schließlich blutig niedergeschlagen wurde. Am 6. Mai brannte das alte königliche Hoftheater, der Pöppelmann-Bau von 1719, in dem Wagner seinen Triumph als Dirigent der *IX. Symphonie* Beethovens gefeiert hatte, vollkommen nieder – unter den Augen Wagners, dem man später sogar eine Beteiligung an der Brandlegung andichtete. Auch ohne Brandstiftung war der königliche Kapellmeister allerdings tief genug in die Ereignisse verstrickt. Am 9. Mai musste er aus Dresden fliehen und wurde „*wegen wesentlicher Teilnahme an der* […] *aufrührerischen Bewegung*" steckbrieflich gesucht.[103]

Wie verhielten sich nun aber Ritters während der Unruhen? Blieben sie in der Stadt, oder zogen sie sich in die nähere Umgebung zurück? Bekannt ist z. B., dass die Schumanns am 5. Mai die Stadt verließen und auf dem Landgut Maxen des bekannten Mäzens Friedrich Anton Serre Ruhe vor dem Revolutionsgetöse suchten. Wie ein in der Stadt verbliebener Künstler, der nicht unmittelbar in die revolutionären Handlungen verstrickt war, die Situation subjektiv-betroffen und doch distanziert wahrnahm, zeigt hingegen das Tagebuch des Dramaturgen Eduard Devrient. Dieser notierte am 4. Mai: „*Warm, wunderschön, alle Bäume in vollster Blüte, und drinnen in der Stadt fand ich die Barrikaden alle fertig und fest. Pflaster und Schleusen aufgerissen, Sensenmänner vom Lande, allerlei Zuzug, Gesindel umher*". *Und am Tag darauf: „Bald begann das Feuern in der Stadt wieder. Die Schützenkompanien von Leipzig führten den Kampf am lebhaftesten; das Rottenfeuer klang gräßlich. Fünf Stunden währte der Kampf, dann wurde es wieder still."* […] *„Es war paradiesisch schön im Garten, balsamische Luft, der schönste Sonnenschein über Rasen und Blütenbäume ausgegossen, die Vögel singen um die Wette. Dazu prasselte das Gewehrfeuer, donnerten die Geschützsalven aus der inneren Stadt. Gräßliche Verwirrung des Menschenlebens!*".[104] Auch in der Waisenhausstraße, vor der Haustür der Familie Ritter, ging es hoch her. Ihr Nachbar Gottfried Semper war ein aktiver Teilnehmer des Geschehens und soll seine Architektenkenntnisse dem Barrikadenbau angedeihen haben lassen. Nach den Erinnerungen Gustav Adolf Kietz' könnte dies mitten auf der Waisenhausstraße begonnen haben, als Semper Barrikadenbauer vor seinem Haus beobachtet hatte. Er konnte sie zu einem anderen Standpunkt am Ende der Straße überreden und zeigte ihnen dann, „*wie man in Paris Barrikaden aufgebaut habe*".[105] Unklar ist, wie Mutter Julie Ritter zu den Ereignissen und deren politischen Hintergründen eigentlich stand. Dass sie nicht davor zurückschreckte, den Flüchtling Wagner – persona non grata im königlichen Sachsen – zu unterstützen, macht sie wohl noch nicht zu einer Revolutionärin, auch wenn die polizeilichen Behörden später deswegen ein Auge auf sie geworfen haben könnten (vgl. Leben II-5.5.). Davon, dass sie Wagners politische Ideale teilte oder auch nur nachvollziehen konnte, ist den Briefen Wagners an sie eher wenig zu spüren. Inwieweit ihr Jüngster, Alexander, sich von seinem Bruder bzw. Hans von Bülow mit der schwarz-rot-goldenen Begeisterung anstecken ließ, bleibt ohne Nachweis. Konfirmation und Schulabschluss: Das sind die wenig revolutionären, aber eben nachvollziehba-

103 Faksimile des Steckbriefs in: Dieckmann, Friedrich: *Sanfte Revolution*. Richard Wagner im Dresdner Frühling. In: *Richard Wagner in Dresden*, hrsg. vom Dresdner Geschichtsverein e. V. (=Dresdner Hefte 112), S. 45. Zum Maiaufstand und der Rolle, die Richard Wagner dabei spielte oder nicht spielte, vgl. ebd. oder auch Gregor-Dellin, *Wagner*, S. 263 ff.

104 Vgl. Kabel, Rolf (Hrsg.): *Eduard Devrient. Aus seinen Tagebüchern. Bd. I Berlin – Dresden 1836–1852*, Weimar 1964, S. 479 f.

105 Vgl. Kietz, *Erinnerungen*, S. 105.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ren Ereignisse seines Lebens im Frühjahr 1849. Alexander Ritters Jugendjahre in Dresden gingen ihrem Ende zu, und er bereitete sich auf sein Violinstudium in Leipzig vor.

Resümee der Dresdner Jugendjahre

Ohne Zweifel kann man von einer besonderen Jugend sprechen, wenn man die eben geschilderten knapp acht Jahre überblickt. Schon im Kindesalter treten mit Bülow, Liszt und Wagner drei Namen in Alexander Ritters Leben, die nicht nur dieses fortan prägen sollten, sondern die deutsche Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts überhaupt. Die Fundamente für Ritters Wirken waren damit gelegt, die Vorbilder Liszt und Wagner sollten ihn bis ans Ende seines Künstlerlebens unvermindert leiten.

Die Dresdner Oper war der Schauplatz dreier großer Wagner-Premieren. Die Faktizität der frühen Zeugenschaft Ritters steht außer Frage, und er selbst beruft sich später stets darauf – doch soll hier keineswegs zu leichtfertig in eine retrospektive Verherrlichung dieser Zeit eingestimmt werden. Man sollte nicht vergessen, dass Alexander damals wirklich noch ein Kind war – 9 Jahre alt bei den Uraufführungen von *Rienzi* und *Holländer*, 12 Jahre bei der *Tannhäuser*-Premiere. Mit einer Schilderung der Dresdner Jahre erzählt man daher vielleicht eher die Geschichten seines Bruders Karl und seines Freundes Bülow als die seinige. Konnte der kleine Bruder, der dreieinhalb Jahre jünger war als Bülow und fast drei Jahre jünger als Karl (was für Teenager doch eine Menge ist), überhaupt so etwas wie der Dritte im Bunde sein, wie man sich das gerne vorstellen würde? Jedenfalls wuchs der Jüngste der Ritters in einem Umfeld auf, in dem irgendwann das Wagnerfieber grassierte: seine Mutter, die Schwestern, der Bruder, sein Schulkamerad waren angesteckt – entziehen konnte er sich dem nicht.

Es ist faszinierend zu beobachten, wie Ritters und Bülow eine Position suchten und fanden, indem sie sich früh gegen die klassizistische Richtung und für die spätere Zukunftsmusik entschieden. Doch auch hier gilt die Vorsicht, nicht dem retrospektiven Blick des älteren Ritter und seiner Zeitgenossen aufzusitzen, weswegen wichtig war, darauf hinzuweisen, dass in den 1840er Jahren eben noch keine Ausschließlichkeit herrschte und es Kontakte oder Kontaktmöglichkeiten z. B. zum Schumannkreis durchaus gab. Die Partei der Neudeutschen war noch nicht ausgerufen, neudeutsche Paradigmen wie Musikdrama und Symphonische Dichtung noch nicht „erfunden", die Existenzberechtigung der Absoluten Musik noch nicht völlig in Frage gestellt. Schumann als Komponist wurde zwar nicht mehr als Vorreiter empfunden, doch er war auch noch nicht in Ungnade gefallen[106], und die später teleologisch als vorbestimmt erklärte Sendung Wagners war noch nicht erkennbar. Umso erstaunlicher ist es natürlich wiederum, dass sich gleichwohl erste Ansätze des beginnenden Wagnerianertums abzeichnen. Alles, was man an Fakten in jeder Wagner-Biographie ohnehin detaillierter nachlesen kann, ist hier daher auch nur unter dem Gesichtspunkt angeführt worden, die Voraussetzungen für die Entstehung eines Wagner-Enthusiasmus, wie ihn die Familie Ritter offensichtlich bis zum Jahr 1849 ausgebildet hatte, besser verstehen zu wollen. Ob es sich dabei um einen individuellen Spleen, der mehr Verehrung eines

106 Bülows Verdikt über Schumann: „*Für mich existirt eine schneidige Scheidewand zwischen dem Robert Schumann bis zu op. 41, den Streichquartetten, oder allenfalls bis op. 50 und dem jenseitigen*", das dessen Werke ab 1843 betrifft, stammt von 1863. Zitiert nach: Herrmann, *jugendfrisch*, S. 17.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Lieblingskomponisten, als ein spezieller Wagnerkult war, oder doch um ein prototypisches Wagnerianertum – eine Art Blaupause für ein breites gesellschaftliches Phänomen des späteren 19. Jahrhunderts – handelte, ist sicher keine unbedeutende Fragestellung, die hier aber nicht eindeutig geklärt werden kann. Es sei hier aber noch einmal daran erinnert, dass Karl Gutzkow in eben diesem Enthusiasmus der Familie Ritter *„den Anfang dieser in ganz Deutschland organisirten Claque*“[107] erkennen zu können glaubte.

107 Vgl. Gutzkow, *Rückblicke*, S. 319.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

3. Als „*Conservatorist*“ in Leipzig (1849–1851)

3.1. Studienwahl

Alexander Ritter war im Juni 1849 sechzehn Jahre alt geworden und damit auf dem Wege, erwachsen zu werden. Natürliche Begleiterscheinung dieses Prozesses war eine allmähliche Erosion seines gewohnten Dresdner Umfeldes. Nach Jessie Taylor und Hans von Bülow war Anfang des Jahres auch sein Bruder Karl aus Dresden fortgegangen. Und mit dem Paukenschlag der Revolution im Mai hatte die Stadt dann von heute auf morgen ihre größte Attraktion verloren: Die Ära Wagner hatte jäh ein Ende gefunden. Wie es der Zufall wollte, deckt sich damit das Wirken des Komponisten in Dresden auf wenige Monate genau mit den Dresdner Jugendjahren Alexander Ritters seit der Ankunft aus Narva 1841 bis zum Beginn seines Studiums in Leipzig.

Im Herbst 1849 war es auch für Alexander Zeit geworden, flügge zu werden und Dresden zu verlassen. Am 3. Oktober inskribierte er sich am Konservatorium der Musik in Leipzig. Die Wahl Leipzigs lag nicht nur geographisch nahe. Konservatorien, wie das 1843 von Mendelssohn gegründete Institut in Leipzig, waren um die Jahrhundertmitte noch nicht so zahlreich. In Dresden wurde z. B. erst 1856 durch einen gewissen Friedrich Tröstler ein Konservatorium gegründet, das freilich auch nicht mit dem Ruf des Leipziger Instituts konkurrieren konnte, das weit über das 19. Jahrhundert hinaus v.a. auch ausländische Studenten anzog und berühmte Namen unter seinen Absolventen führte. Wie aus den originalen Inskriptionsunterlagen des Konservatoriums zu ersehen, erhielt Ritter die Matrikelnummer 267. Die Inskription enthält darüber hinaus folgende Angaben: „*geprüft d. 2., aufgenommen d. 3. Oct. 1849*“ und: „*hat das mütterliche Einwilligungszeugnis an mich abgeliefert. Wohnt vorerst im Hotel de Baviere, wird aber später mit s. Bruder der hier studirt zusammenziehen*“.[108]

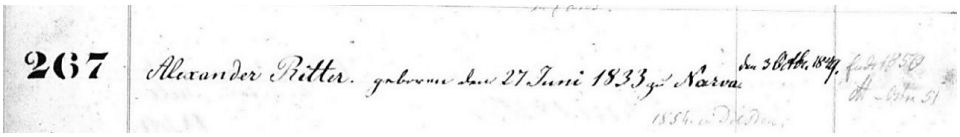


Abb. 3: Matrikel des Leipziger Konservatoriums

Ein Eintrag im „*Studentenverzeichnis der Stadt Leipzig*“ zeigt, dass Karl Ritter am 26. April 1849 unter der Nummer 832 an der Leipziger Universität immatrikuliert worden war – und zwar im Fach Philosophie.[109] Er hatte in Leipzig die heiße Phase der Revolution unter den politisierten Studenten erlebt. Hans von Bülow und Karl Ritter waren jedoch nur kurze Zeit Kommilitonen in Leipzig, denn ersterer verließ die Stadt bereits im Herbst 1849 wieder. Just als Alexander nach Leipzig kam, zog Bülow weg nach Berlin, wo er nach der Scheidung der Eltern mit seiner Mutter wohnen und sein Jurastudium fortsetzen sollte. Von dem poli-

108 Originales Inskriptionsregister und Inskription (Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn-Bartholdy“ Leipzig, Hochschulbibliothek/Archiv; Signaturen A, I.1, 267 und A, I.2, 267).

109 Stadtarchiv Leipzig; *Akten des Polizeiamtes der Stadt Leipzig*, *Studentenverzeichnis*.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tisch-aufgeregten Studentenleben, das man in Bülows Briefen kennenlernen konnte, wird nach der endgültigen Niederschlagung der revolutionären Aufstände im Sommer in Leipzig nicht mehr viel übrig gewesen sein. Auch das gemeinsame Wohnen der Ritter-Brüder war dann nicht von langer Dauer: Karl brach im nächsten Frühjahr sein Studium ab und war dann ab April 1850 in Zürich bei dem Exilanten Richard Wagner wiederzufinden. Auf Familienanschluss musste Alexander 1850 allerdings nicht verzichten, denn er konnte ab diesem Jahr seine Schwester Emilie in Leipzig als Mitstudentin am Konservatorium begrüßen. Sie erhielt Matrikelnummer 284, wobei unklar bleibt, welches Fach sie eigentlich studiert hat, da von ihr – genauso wenig wie von Alexander – kein Zeugnis überliefert ist. Emilie war im Übrigen lediglich vom 5. April bis Weihnachten 1850 am Konservatorium eingeschrieben.[110] Gewohnt haben Alexander und Emilie (auch schon Karl?) offenbar bei einer Leipziger Familie mit Namen Pietzsch. Laut Rösch war diese „*auch mit der Familie Wagners bekannt*" und Alexander schloss mit ihr eine „*für das ganze Leben gleichmäßig treu verbliebene Freundschaft*". Noch fast vierzig Jahre später war der Kontakt nicht abgebrochen und zu der Premiere seiner Opern in Weimar 1890 seien die hochbetagten Schwestern Pietzsch extra aus Leipzig angereist.[111] Wie so oft, ist man hier auf Röschs Angaben angewiesen, immerhin ist aber auch ein einzelner Brief Alexanders an eine Mathilde Pietzsch aus den 1870er Jahren überliefert, der in vertrautem Ton gehalten ist und in dem Ritter sogar finanzielle Angelegenheiten über die Adressatin abwickelt, was das von Rösch entworfene Bild der jahrelangen Freundschaft durchaus bestätigt.[112]

Alexander Ritter studierte also Musik am Konservatorium – paradoxerweise als einziger der drei Freunde aus Dresdner Zeit. Bülow war technisch längst ein herangereifter Pianist, dem höchstens ein letzter Schliff fehlte. Er hatte namhafte Privat-Lehrer von Friedrich Wieck über Clara Schumann und Henry Litolff (alle im Übrigen durchaus akademisch-konservativ) gehabt und konnte von einem Studium an einem Konservatorium nichts mehr erwarten. Nur noch in Franz Liszt sollte er bald seinen Meister finden. Andererseits ist klar, dass Bülow seine Entscheidung, Jura zu studieren, nicht freiwillig getroffen hatte, sondern auf Wunsch seiner Eltern bzw. Mutter. Karl Ritter dagegen wäre es seitens seiner Mutter wohl freigestanden, sich für ein Studium der Musik zu entscheiden, doch stellt sich die Frage, welches praktische Fach er hätte belegen sollen, schienen seine pianistischen Fähigkeiten dafür doch keineswegs auszureichen. Dazu kommt, dass es damals möglicherweise auch eine Prestigefrage war, sich lieber als Philosophiestudent zeigen zu können, als den praktischen Beruf z. B. eines Geigers anzustreben. Ob Alexanders Studienwahl also auch gewissermaßen soziologisch interpretierbar ist, sei dahingestellt. Einerseits scheint er seitens seiner Mutter auf keine Widerstände gegen ein Musikstudium gestoßen zu sein, andererseits war er ja nur der Zweitgeborene und seine beruflichen Perspektiven waren „nur" die eines Geigers. Der große Bruder hingegen kam mit seinen Philosophie-Studien sowohl dem bürgerlichen Anspruch nach, etwas Repräsentatives (wenn schon nichts „Ordentliches") zu studieren, als auch dem modernen Bild des ganzheitlich gebildeten Musikers – eines Komponisten, der weniger praktischer Musiker, also Handwerker, zu sein hatte, als vielmehr

110 Freundliche Mitteilung des Archivs der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy", Leipzig vom 21.7.2014.

111 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 112. Röschs Schreibweise lautet „Pietsch", Ritter selbst schreibt aber eindeutig „Pietzsch".

112 Alexander Ritter an Mathilde Pietzsch, Würzburg, 17.10.1876 (Besitz Michael Ritter, Buenos Aires). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Intellektueller. Bülow und Karl waren „offiziell" keine Musikstudenten, aber es waren doch sie, die komponierten, mit Wagner verkehrten, bald anfingen, sich musikfeuilletonistisch zu betätigen etc. – Alexander hingegen war eben zunächst „nur" Geiger und Konservatoriums-Student.

Gut denkbar wäre auch, dass Karl Ritter und Bülow noch aus anderen Gründen nicht ans Konservatorium wollten. Hier stellt sich schließlich die Frage nach der künstlerischen Ausrichtung des Leipziger Institutes. Aus rückblickender Perspektive schien es dem Biographen Friedrich Rösch gar wie ein „Exil" für einen jungen Musiker, der sich für Wagners neue Kunst begeisterte, ans Leipziger Konservatorium zu müssen: es sei Alexander Ritter, „*dem überzeugungstreuen Wagnerianer Nichts übrig* [geblieben]*, als in den sauren Apfel zu beissen*".[113] Von dem tendenziösen Blick der Zukunftsmusik-Epigonen um die Jahrhundertwende einmal abgesehen, scheint es tatsächlich, als habe der Mendelssohn'sch-klassische Ruf des Leipziger Konservatoriums die Wagner-Freunde schon damals abgestoßen. Was Bülow vom Konservatorium hielt, zeigt eine Briefstelle vom 31. Mai 1848: „*Sahr will zu Michaelis* [Der Michaelis-Tag am 29. September war Zahl- und Einschreibetag, Anm. d. V.] *hierher aufs Conservatorium!* [Karl] *Ritter und ich werden ihn aber zu retten suchen!*".[114] Heinrich Ernst Sahrer von Sahr, offenbar ein Freund Bülows und Karl Ritters, über den nichts weiter bekannt ist, sollte demnach davon abgehalten werden, am Konservatorium zu studieren. Er wurde letztlich aber doch nicht „gerettet", sondern findet sich im Studentenverzeichnis des Jahres 1848 unter der Matrikelnummer 231 wieder.[115] Auch Alexander wurde von Bülow und Karl nicht abgehalten – er wurde ein „Conservatorist".

3.2. Das Leipziger Konservatorium und seine Lehrer

Von Hugo Riemann wurde um 1900 der Begriff der „Leipziger Schule" geprägt, der den Konservatismus und die Traditionsverbundenheit des Leipziger Konservatoriums, bzw. positiv formuliert die Verpflichtung gegenüber dem klassischen Erbe des Kreises um Felix Mendelssohn-Bartholdy umreißt. Darunter versteht sich nicht nur der Stand der musiktheoretischen, kompositorischen Ausbildung, sondern auch die instrumentale Ausbildung durch Lehrer wie Ignaz Moscheles und Ferdinand David. War die klassische Ausrichtung anfangs – und zu Zeiten Alexander Ritters – durchaus Common Sense und Grund für den tadellosen Ruf des Instituts gerade im Ausland, gegen den eben nur ein paar Radikale opponierten, so führte das Beharren auf dieser Linie im Laufe der Jahrzehnte zu einer Verstaubtheit, die den Stern des Konservatoriums gegen Ende des Jahrhunderts sinken ließ, als der allgemeine Stand der Musiktheorie – selbst innerhalb akademischer Mauern – andernorts längst vorangeschritten war. [116]

Letztlich gab es für Alexander Ritter wohl keine Alternative zum Studium in Leipzig, schließlich war er Geiger und wollte zu einem der wichtigen Geigenlehrer seiner Zeit, als welcher Ferdinand David zweifellos galt. Ferdinand David (1810–1873) war von Jugend an mit dem Hause Mendelssohn verbunden, wurde kurzzeitig Schüler Louis Spohrs und wirkte

113 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 96.
114 Hans von Bülow an Franziska von Bülow, Leipzig, 31.5.1848. In: Bülow, *Briefe I-1*, S. 100.
115 Vgl. Festschrift 1893, S. 4.
116 Vgl. Wasserlos, Yvonne: *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert*, Hildesheim 2004, S. 54 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

seit 1836 als Konzertmeister am Leipziger Gewandhaus unter Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ab 1843, also von erster Stunde an, war David auch Violinlehrer am Konservatorium. Zu seinen bekanntesten Schülern zählten Joseph Joachim, Wilhelm von Wasielewski und August Wilhelmj. Als charakteristisch für Davids Stil galt „*die Vermengung der verschiedenartigen Manieren des Violinspiels: bei ihm verschmolz sich die Spielweise Spohrs mit der Paganinis, der Bériots und Vieuxtemps', und auf diese Weise wurde er der Begründer der modernen Geigerschule*".[117] Ferdinand David galt vielleicht als „*kein Virtuose allerersten Ranges*",[118] genoß aber nicht nur als Geiger, sondern auch als Pädagoge hohe Anerkennung: „*Er war unleugbar ein sehr intelligenter und für das Studium anregender Lehrmeister, der sich dem pädagogischen Wirken mit Vorliebe hingab und bei seinen* […] *Schülern ein warmes Interesse für die Sache zu erwecken wusste*".[119] Einen intimen Einblick in die Unterrichtssituation bei David liefert Ernst Friedrich (bzw. Alfred) Richter:

> „*In den Unterrichtsstunden machte es sich David sehr bequem und tat, als wenn er zu Hause wäre. Die Zigarre – er war der einzige Lehrer, der sich das leisten durfte – kam nicht aus seinem Mund heraus und wenn man in sein Zimmer kam – es war noch dazu eine kleine Stube mit einem miserablen Kasten von Klavier darin –, so konnte man vor Qualm kaum jemand sehen*".[120]

Interessanterweise hatte Karl Ritter von Robert Schumann ein Empfehlungsschreiben an David erhalten bevor er nach Leipzig ging, obwohl er ja kein Geiger war und nicht ans Konservatorium wollte. Karl wird es dennoch verwendet haben, um zu den musikalischen Kreisen Leipzigs Zugang zu erhalten, und möglicherweise führte er, nachdem er Davids persönliche Bekanntschaft gemacht hatte, auch seinen Bruder Alexander bei ihm ein. Schumanns Schreiben an seinen alten Freund lautete:

> „*Lieber David, den Ueberbringer, Hrn. Carl Ritter (ein geborener Russe, sonst aber gutdeutsch) empfehle ich Dir. Er* […] *ist, wenn auch in seiner Richtung noch unklar, jedenfalls talentvoll und sehr strebsam, überhaupt ein recht anständiger Mensch. Wenn Du ihn gelegentlich einmal zu Deinen Musiken einlädst, so wirst Du ihm große Freude damit machen*".[121]

Außer durch diese privaten „Musiken", zu denen mutmaßlich auch Alexander Zutritt gehabt hat, prägte Ferdinand David das Konzertleben Leipzigs vor allem als Konzertmeister des Gewandhaus- und Theaterorchesters und als Primarius des Gewandhaus-Streichquartetts. David wird auch Alexander Ritter in vielerlei Hinsicht geprägt haben. Er wurde von seinem

117 Vgl. Altmann, Wilhelm: *Zur Erinnerung an Ferdinand David*, in: *Die Musik*, 2. Jg., Bd. VIII, 1903, S. 133.

118 Vgl. Richter, Alfred: *Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit. Erinnerungen eines Musikers*. (hrsg. von Doris Mundus), Leipzig 2004, S. 214. Alfred Richter fasste in diesem Buch seinerseits die Erinnerungen seines Vaters Ernst Friedrich Richter zusammen.

119 Vgl. Wasielewski, Wilhelm J.: *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig 51910, S. 458.

120 Vgl. Richter, *Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit*, S. 221. Diese persönlichen Beobachtungen Richters werden natürlich nach Ritters Zeit am Konservatorium gemacht worden sein.

121 Das Schreiben vom 23.4.1849 ist vollständig abgedruckt in: Bär, Ute: *Robert Schumann und Ferdinand David*. In: *„Neue Bahnen". Robert Schumann und seine Zeitgenossen*, hrsg. von Bernhard R. Appel (=Schumann Forschungen Bd. 7), Mainz 2002, S. 58–111, hier S. 90.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Schüler geschätzt und erteilte ihm auch Jahre nach seinem Weggang vom Konservatorium immer wieder Privatunterricht. Davids Quartettspiel könnte für Ritter später noch bedeutsam geworden sein, und auch die kleinen Kompositionen, die David für sein Instrument verfasste, werden die frühsten Versuche Ritters auf diesem Gebiet beeinflusst haben. David, der enge Freund Mendelssohns, hatte im Übrigen eine bedeutende Rolle bei der Entstehung des berühmten e-moll-Konzertes op. 64 übernommen. Phrasierung, Fingersätze etc. gehen direkt auf ihn zurück, und auch die Uraufführung am 13. März 1845 hatte David gespielt.[122] Nur wenige Jahre später wurde Ritter dieses Konzert also aus erster Hand vermittelt, und obwohl Mendelssohn natürlich aus Prinzip nicht zu seinen Lieblingskomponisten zählen konnte, ist belegt, dass Ritter das e-moll-Konzert auch noch Jahrzehnte später im Repertoire hatte.[123]

Neben dem Violinunterricht erhielt Ritter in Leipzig auch Theoriestunden bei Ernst Friedrich Richter (1808–1879), der 1868 Thomaskantor werden sollte und insgesamt 36 Jahre als Lehrer für Theorie am Konservatorium wirkte. Seine von seinem Sohn herausgegebenen Lehrbücher erzielten bis Anfang des 20. Jahrhunderts hohe Auflagen. Dabei standen gerade Richter und sein Kollege Moritz Hauptmann für den Konservatismus und die klassische Richtung, die den jungen Wilden unter den Studenten am Leipziger Konservatorium widerstrebte. Auch wenn keine eindeutige eigene Aussage Alexander Ritters zu seiner Konservatoriumszeit in seinen Briefen überliefert ist, kann man davon ausgehen, dass dies auch für ihn zutraf. Rösch berichtet von einem Zeugnis Ritters, in dem Richter ihm angeblich unregelmäßigen Unterrichtsbesuch und umso regelmäßigeren Caféhausbesuch attestiert habe.[124] Zwar hat im Archiv der Hochschule für Musik in Leipzig kein Zeugnis Ritters überdauert, aber die Tatsache, dass für einen anderen prominenten Studenten ein ganz ähnlich lautendes Zeugnis existiert, könnte dies durchaus bestätigen. Felix Draeseke, der spätere Freund und (zeitweilige) neudeutsche Kampfgenosse, besuchte kurz nach Ritter das Leipziger Konservatorium. Er war dort von 1852 bis 1855 eingeschrieben und u. a. ebenfalls Schüler E. F. Richters, der ihm im Zeugnis folgende Beurteilung gab: „*Herr Draeseke war nur abwechselnd fleißig und konnte, infolge einer eigentümlichen Kunstanschauung, eine solide Durchbildung nicht befördern*“. Auch Julius Rietz benutzte in seiner Zensur den gleichen Ausdruck „eigentümliche Kunstanschauung“, während Hauptmann und der Klavierlehrer Ignaz Moscheles auf die zahlreichen Absenzen abzielten: „*Herr Draeseke hat nur anfangs meine Klasse besucht und sich dann selbst dispensiert; über seine Fortschritte weiß ich daher nichts zu sagen*“.[125] Es stellt sich die Frage, ob Rösch von dieser Draeseke-Quelle 1898 gehört haben könnte, oder ob sich tatsächlich das klischeehaft anmutende Muster vom schwänzenden, da der Zukunftsmusik Wagners verpflichteten Studenten und der negativen Zensur durch die konservativen Lehrer wiederholt hat. „*Auf dem Konservatorium galt ich während meiner ganzen Lernzeit für einen Wagnerianer, was mir sowohl bei Rietz als insbesondere*

122 „die geigenmäßige Einrichtung der Solostimme […] lag zunächst ausschließlich in Davids Hand und wurde Mendelssohn nur zur Begutachtung vorgelegt“. Vgl. Scheideler, Ullrich: Vorwort. In: Medelssohn Bartholdy, Felix: Violinkonzert e-moll op. 64, Klavierauszug, hrsg. von Ullrich Scheideler, München 2003, S. II–III.

123 Z. B. 1872 in Chemnitz, vgl. *Leben V-12.3*.

124 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 96.

125 Das Abschlusszeugnis Drasekes findet sich abgedruckt in: Roeder, Erich: *Felix Draeseke*, Bd. I, Dresden 1932, S. 58 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

bei Direktor Schleinitz hinderlich werden sollte“[126] – diese Erinnerung Felix Draesekes könnte auch gut aus Alexander Ritters Feder stammen, der ja nur zwei Jahre früher bei teils den gleichen Lehrern in Leipzig studiert hatte.

3.3. Ritters Kommilitonen

Jedenfalls lernte Ritter den um zwei Jahre jüngeren Draeseke erst ein paar Jahre später kennen, als beide in Dresden weilten. Es lassen sich im Zeitraum seiner kurzen Studienzeit am Konservatorium aber andere Namen auf der Matrikelliste finden, die einer Erwähnung wert sind. Unter seinen Kommilitonen waren Alexander Winterberger (1847, Matr.-Nr. 178), Robert von Hornstein (1849, Nr. 244), Wilhelm Langhans (1848, Nr. 266) und Carl Riedel (1848, Nr. 272).[127] Alexander Winterberger (1834–1914) wurde ein angesehener Organist, der auch Werke von Liszt aus der Taufe hob und in dessen Umkreis verkehrte. Da er scheinbar nur ein Jahr am Konservatorium verblieb[128], ist es auch möglich, dass er und Alexander Ritter sich erst in Weimar bei Liszt trafen und sich später in Paris wiederbegegneten. Winterberger und der Komponist Robert von Hornstein (1833–1890) verbrachten beide mit Karl Ritter Ende der 1850er Jahre jeweils einige Zeit in Italien. Hornstein erinnert sich in seinen Memoiren: „*Ich verkehrte viel mit Sascha Ritter, durch den ich seinen Bruder Karl kennen lernte*“.[129] Es spricht also durchaus einiges für einen gemeinsamen Freundeskreis der Brüder in Leipzig, der zumindest um 1848/49 existiert haben könnte. Hornsteins Memoiren erwähnen auch Riedel („*Zu meinem Umgang in jener Zeit gehörte noch Riedel, der vom Lehrling in einer Gerberei sich zu einem vorzüglichen Musiker aufgeschwungen hat*“[130]), sowie Langhans („Mein bester Freund war damals der Geiger Langhans“[131]). Carl Riedel (1827–1888) gründete bereits 1854 den Riedelschen Gesangsverein in Leipzig, eine Institution, die viele Jahre das Musikleben der Stadt mitprägte und bei Wieder- und Uraufführungen eine große Rolle spielte. Bei Wilhelm Langhans (1832–1892) schließlich handelt es sich um den vielleicht unbekanntesten dieser Reihe, von dem allerdings als einzigem Fragmente einer Korrespondenz mit und über Alexander Ritter erhalten geblieben sind. Wie Ritter war er Geiger und Schüler Ferdinand Davids. Nach einigen Jahren in verschiedenen Orchestern wurde er in Heidelberg zum Dr. phil. promoviert und verlegte sich im Folgenden auf Lehre und Schriftstellerei, wovon u. a. eine zweibändige *Geschichte der Musik* zeugt. Ritter widmete ihm später seine *Fantasiestücke* op. 14 und scheint auch noch in seinem letzten Lebensjahrzehnt in gutem Kontakt mit ihm gestanden zu haben. Im Einzelnen wird auf Alexanders Leipziger Kommilitonen an entsprechender Stelle noch zurückzukommen sein.

126 Draeseke, Felix: Autobiographische Skizze, in: Neue Musik Zeitung, 7. Jg., 1886, Nr. 11, S. 130.
127 Vgl. Albrecht, Bruno (Hrsg.): *Das königliche Conservatorium der Musik zu Leipzig. 1843–93*. Festschrift, Leipzig 1893, S. 4 f. Die Jahreszahl meint das Jahr der Inskription.
128 Vgl. Foerster, Otto: *Alexander Winterberger. Seine Werke. Sein Leben*, Hannover 1905, S. 23.
129 Vgl. Hornstein, Robert von: Memoiren (hrsg. von Ferdinand von Hornstein), München 1908, S. 70. Hornstein und Karl Ritter waren ein paar Jahre später zu glühenden Anhängern Arthur Schopenhauers geworden, mit dem sie beide brieflich Kontakt aufnahmen.
130 Vgl. Hornstein, *Memoiren*, S. 48.
131 Ebda., S. 52.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

3.4. Leipziger Musikleben

Das enge Gebäude, in dem das Konservatorium bis 1887 untergebracht war, lag direkt auf dem Hinterhof des alten Gewandhauses. Nach dem Tode Mendelssohns im Jahre 1847 stand das Gewandhausorchester seit 1848 unter der Leitung von Julius Rietz, dessen Amtszeit bis 1860 durch eher konservative Programme geprägt war. Rietz lehrte auch am Konservatorium und war zudem von 1847 bis 1854 als Kapellmeister an der Leipziger Oper tätig. Gewandhaus und Oper wurden natürlich auch von Ritters besucht. In einem Brief an Johanna Wagner berichtet Karl Ritter über die musikalischen Ereignisse Leipzigs: „*Hier in Leipzig ist im Winter immer viel Musik.* […] *Die Conzerte sind immer gut* […] *das erste im Gewandhaus haben wir gehört*".[132] Man darf wohl davon ausgehen, dass dieses „wir" den Bruder Alexander einschließt, Bülow zumindest wird zu diesem Zeitpunkt bereits in Berlin gewesen sein. In diesem 1. Abonnementkonzert, das am 30. September stattgefunden hatte, spielte Joseph Joachim das Mendelssohn-Konzert und es erklang Beethovens *Pastorale*. Auch über die Leipziger Oper lässt sich Karl aus und berichtet enttäuscht vom wenig interessanten Repertoire: „*von guten Opern ist hier sonst gar nicht die Rede. Gluck u[nd] Mozart bleiben unberücksichtigt, u*[nd] *Martha ist die einzige Oper*[,] *die hier viel gegeben wird*".[133] Kurze Zeit später saß sein Bruder Alexander dann selbst im Opernorchester, denn offenbar wurden die Schüler des Konservatoriums auch zum Orchesterdienst am Theater herangezogen. Zumindest berichtet Alexander Ritter in einem Brief an Hermann Levi vom 16.1.1886, der einen kurzen Lebenslauf enthält, davon: „*vom Jahre 1849 bis 1851 machte ich als Conservatorist den gesamten Operndienst im damaligen Leipziger Theater mit*".[134] Im April 1850 wurde Meyerbeers Der Prophet mit einer glanzvollen Premiere herausgebracht. Für die Oper *Genoveva* von Robert Schumann wurde dagegen weniger Aufwand betrieben. Opernchef Julius Rietz hatte Schumann über einen langen Zeitraum immer wieder vertröstet, bis am 25. Juni 1850 die Uraufführung über die Bühne ging. Das Operndebut des Ex-Leipzigers errang nicht mehr als einen Achtungserfolg und verschwand wieder vom Spielplan. Die Vorstellung, Alexander Ritter habe damals im Orchester gesessen, ist reizvoll, belegbar ist sie leider nicht. Was die Anhänger der Zukunftsmusik von Schumanns Oper hielten, mag stellvertretend Bülow formuliert haben, der in seinem (ungedruckten) ersten Beitrag für Franz Brendels Neue Zeitschrift für Musik im Herbst 1851 Schumann zwar „*zukunftsschwangere, sehr brauchbare dramatische Elemente*" zugesteht, Genoveva aber ein „*als Ganzes mißlungenes Werk*" *nennt und dem Komponisten den nunmehr von Wagner vorgezeigten Weg empfiehlt*.[135] Auch Richard Wagner war seit 1851 in Verhandlungen mit dem Leipziger Theater, wo eine Aufführung des *Tannhäuser* für 1852 angedacht war. Julius Rietz entpuppte sich auch in diesem Falle weniger als Unterstützer, denn als Zögerer, und so fand eine erste Aufführung erst am 31. Januar 1853 statt, als Alexander Leipzig längst wieder verlassen hatte.[136]

Einer der wenigen Lehrer am Konservatorium, die der Richtung Wagners und Liszts aufgeschlossen gegenüber standen, war Franz Brendel. Der sollte später sogar Namensgeber der „Neudeutschen Schule" werden. Brendel war Schumanns Nachfolger als Herausgeber

132 Karl Ritter an Johanna Wagner, Leipzig, 12.10.1849. In: Jost, *Karl Ritter*, S. 188.
133 Ebd. S. 189.
134 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 16.1.1886 (LOC Washington; ML95.R6.). Unveröffentlicht.
135 Das musikalische Leipzig in seinem Verhalten zu Richard Wagner. In: Bülow, *Briefe III*, S. 23.
136 Zum Leipziger Theater vgl. Henneberg, Fritz: 300 Jahre Leipziger Oper, München 1993, S. 58–61.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der *Neuen Zeitschrift für Musik*, die er allmählich zu einem Organ der Neudeutschen ausbaute. Inwieweit Alexander Ritter Unterricht bei Brendel oder anderweitig Kontakt zu ihm bereits in seinen Konservatoriumsjahren hatte, ist nicht klar. Sein Freund Bülow hatte solchen Kontakt dagegen bereits gesucht – und wieder war es Schumann gewesen, der via Karl Ritter ein Empfehlungsschreiben beisteuerte.[137] Jedenfalls gab Brendel bald einem ganzen Kreis junger Wagner-Enthusiasten die Möglichkeit, sich in seinem Blatt zu äußern. Bülows erster Artikel in der *NZfM*, eine Rechtfertigung Wagners, erschien bereits am 10. und 17. Oktober 1851,[138] und es folgten danach regelmäßig Beiträge aus seiner Feder. Auch Felix Draeseke wurde 1855, direkt nach seinem Abgang vom Konservatorium, von Brendel mit Konzertkritiken betraut. Alexander Ritter verfasste seinen ersten Beitrag für die *NZfM* hingegen wohl erst 1856 in Stettin.

3.5. Fernab von Wagner

Anders als bei Hans von Bülow, von dem auch aus seinen frühen Jahren noch viele Briefe vorhanden sind, datiert der erste überlieferte Brief aus Alexander Ritters Feder erst von 1861, wodurch man über Details aus seiner Studienzeit in Leipzig und den Jahren danach nur sehr sporadisch unterrichtet ist. Während sich Alexander Ritter in seinen Studienjahren, wie man annehmen darf, in erster Linie seinen technischen Studien auf der Violine widmete und in Leipzig festsaß, waren ihm seine Dresdner Weggefährten bereits wieder vorausgeeilt. Aus dem Jahre 1850 lässt sich über Alexanders Leben nicht viel Konkretes berichten – während gleichzeitig für den Rest der Familie Ritter und Hans von Bülow ganz entscheidende Ereignisse dieses Jahr zu etwas Besonderem machten: Kurzentschlossen hatte Julie Ritter zusammen mit der Familie Taylor-Laussot in Bordeaux dem geflohenen und steckbrieflich gesuchten Exilanten Richard Wagner finanzielle Unterstützung angeboten und trat damit in wesentlich engeren – brieflichen – Kontakt mit dem verehrten Komponisten; später kam es sogar zu einem Besuch in der Schweiz. Karl wurde wenig später von Wagner in seinem Hause in Zürich wie ein Geselle aufgenommen, und auch Bülow, der regelrecht von seinem Vater geflüchtet war, fand sich dort ein. Während Alexander Ritter akademischen Unterricht an einem Institut erhielt, das die beiden verachteten, erlebten die ehemaligen Schulkameraden Wagner und sein Arbeiten aus nächster Nähe und wurden von ihm voll ins Vertrauen gezogen. Sie lasen seine Artikel und Entwürfe, übersetzten und wurden mit der musikalischen Leitung der Züricher Oper betraut (vgl. Exkurs).

Schnell wird klar, dass Alexander Ritter, als der fast drei Jahre Jüngere, auch in diesem Abschnitt seines Lebens der Entwicklung in Sachen Wagner nicht ganz hinterherkam. Er musste sich mit Berichten und einer Verbundenheit qua Familienzugehörigkeit, also mit „Wagner aus zweiter Hand" begnügen. Symptomatisch für seine Abgeschlagenheit mag sein, dass ihm es nicht vergönnt war, am 28. August 1850 bei der Uraufführung des *Lohengrin* unter Franz Liszt am Hoftheater in Weimar anwesend zu sein. Sein Bruder Karl dagegen war quasi im allerhöchsten Auftrag an die Ilm gereist und sollte dem Komponisten des

137 Vgl. Hans von Bülow an Franziska von Bülow, Leipzig, 26.4.1849. In: Bülow, *Briefe I-1*, S. 160. Darin heißt es: „*Schumann hat ihm* [Karl Ritter] *die Karte für mich an Brendel nicht mitgegeben, sondern gesagt, er werde sie Dir zuschicken*".

138 *Entgegnung auf die in Nr. 24 der „Grenzboten" erschienene Beurtheilung Richard Wagner's*. In: *NZfM*, Bd. 35, Nr. 15+16. Vgl. Bülow, *Briefe III*, S. 25–34.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Lohengrin genau über den Verlauf der Premiere berichten, da dieser nicht selbst nach Weimar reisen durfte. Auch Hans von Bülow war selbstverständlich vor Ort. Es ist nicht klar, aus welchen Gründen Alexander Ritter eigentlich tatsächlich verhindert war, in das nicht eben weit entfernte Weimar zu kommen. Fest steht: *Der Lohengrin* bildet eine Lücke – es gab sonst keine andere Uraufführung einer Wagner'schen Oper von *Rienzi* bis *Parsifal*, bei der Alexander Ritter nicht zugegen gewesen wäre.[139]

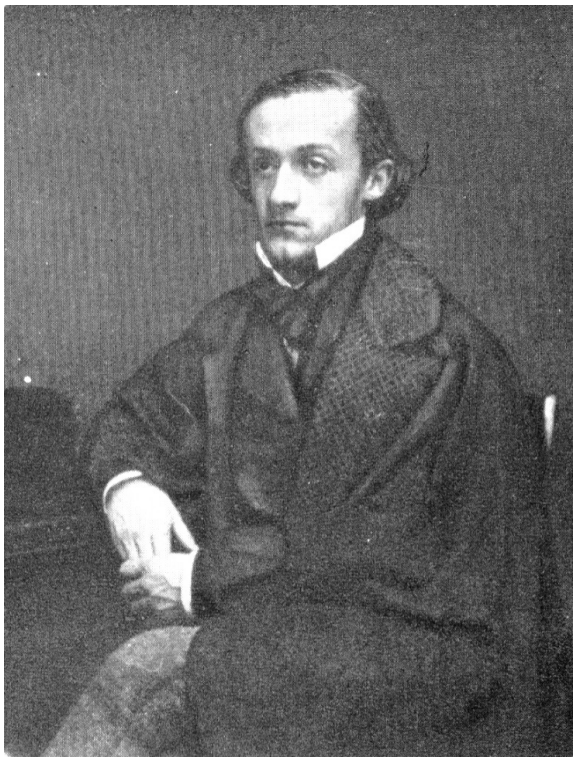


Abb. 4: Alexander Ritter, Anfang der 1850er Jahre

139 Was *Das Rheingold* und *Die Walküre* angeht, so ist ein Besuch der von Wagner nicht autorisierten Vorab-Uraufführungen in München unwahrscheinlich – hier ist aber die Gesamt-Uraufführung der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* in Bayreuth 1876 gemeint. Außerdem sei angemerkt, dass die posthume szenische Uraufführung der Jugendoper *Die Feen* 1888 in München stattfand – einstudiert von Richard Strauss. Eine Anwesenheit Ritters bei dieser Gelegenheit ist wiederum durchaus wahrscheinlich. Er hätte damit elf Uraufführungen Wagner'scher Opern miterlebt – vielleicht so viele wie niemand anderer (der Komponist selbst eingeschlossen).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Exkurs
Eine *„wundervolle Geschichte zwischen uns allen“* – der Exilant Richard Wagner und die Familie Ritter

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Richard Wagner und die Familie Ritter

Folgender Exkurs behandelt die Beziehungen der Familie Ritter zu Richard Wagner in den 1850er Jahren. Alexander Ritters Mutter Julie, sein Bruder Karl und selbst seine Schwestern Emilie und Julie standen damals in enger Verbindung zu dem Komponisten. Um einen Exkurs kann es sich schon deshalb nur handeln, weil der Hauptgegenstand dieser Arbeit – Alexander Ritter – hier ganz außen vor bleiben muss. „Außen vor" ist aber gleichzeitig das Stichwort, das diesen Exkurs gerade im Rahmen einer Biographie über Alexander Ritter wiederum unentbehrlich macht: Dass der junge Alexander in dieser Episode keine Rolle spielt, war einerseits biographisches „Pech" (er war der Jüngste der Familie, war durch sein Studium in Leipzig gebunden, etc.), andererseits wurde er aber auch von Wagner ignoriert bzw. bewusst ausgeschlossen (vor allem seit seiner Beziehung zu Wagners Nichte Franziska, vgl. Leben II-4.3.). Durch dieses Außen-vor-Sein wurde sein späteres Verhältnis zu Richard Wagner mittelbar stark belastet. Die euphorisch beginnende Beziehung Wagners zur Familie Ritter, die Höhen und Tiefen durchlebte und besonders im Falle Karl Ritters ungut endete, muss als Folie für die erst später beginnende Beziehung Alexander Ritters zu Wagner immer mitgedacht werden, sie ist also für das Leben Alexander Ritters absolut von Belang.

Im Grunde handelt es sich bei den folgenden Darstellungen um bereits wohlbekannte Ausschnitte aus der Biographie Richard Wagners. Nur Wagner verdanken die Namen Julie und Karl Ritter nämlich, dass sie heute überhaupt noch bekannt und einer Erwähnung wert sind. Sie verdanken es ihm schon faktisch dadurch, dass es fast ausschließlich Wagner-Quellen sind, die den hier relevanten Zeitabschnitt dokumentieren. Die meisten Quellen sind daher grundsätzlich auch bereits bekannt und bestens zugänglich. Es sind vor allem Wagners Briefe, die über einen Zeitraum von ca. 1850–1860 eine Unmenge an Erwähnungen des Namens Ritter enthalten, und auch in seiner Autobiographie *Mein Leben* schreibt Wagner ausführlich über seine Beziehung zur Familie Ritter.

Julie Ritter – Förderin im Exil

Eine kurze Stippvisite im Hause Ritter 1849 war der einzige persönliche Kontakt zwischen Wagner und Julie Ritter, bevor der Komponist im Zuge der revolutionären Ereignisse die Stadt und Deutschland verlassen musste. Worauf gründete sich eigentlich ihre Begeisterung für Wagner, den sie persönlich so gut wie nicht kannte? Über die Musikalität Julie Ritters lässt sich nur spekulieren. Der Komponist des *Tannhäuser* war Anfang Dreißig, redegewandt, extrovertiert, und als Kapellmeister eine Person der Öffentlichkeit. Er konnte charmant sein, konnte durchaus als gutaussehend gelten, und er war z. B. das Gegenteil eines Robert Schumann – der zwar auch ein anerkannter Komponist, dabei aber wenig umgänglich, verschwiegen und zurückgezogen war. Möglicherweise darf man solche Faktoren nicht außer Acht lassen, wenn es um die Begeisterung für Wagner unter seinen Anhängern geht. Fest steht immerhin, dass Ritters – die beiden Brüder zumal – Wagners Werke bestens kannten und verehrten.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Damen Ritter und Taylor-Laussot – gemeinschaftliche Unterstützung Wagners

Im November 1849 beklagte Wagner sich bei seinem Freund Ferdinand Heine aus dem Züricher Exil über seine völlige Mittellosigkeit: „*Ich Unglücklicher verstehe kein Handwerk, um mir mein tägliches Brod zu verdienen: es muß mir, wie es jetzt steht – gereicht werden, damit ich Künstler bleiben kann*“.[1] Heine sollte deshalb in Dresden Unterstützer auftreiben:

> „*Beiläufig erwähne ich Dir, daß eine Familie Ritter, über die Dir Uhlig näheres mittheilen, Dich vielleicht auch bei ihr einführen kann, – sich vortrefflich gegen meine verlassene Frau benommen hat – und zwar gänzlich unaufgefordert – ja unbekannt: vielleicht weiß diese Familie Dir Winke zu geben, wo Du noch – Dir unbekannte – Freunde meiner Kunst anträfest*“.[2]

Julie Ritter war also bereits von sich aus auf Wagners in Dresden verbliebene Frau Minna zugegangen und als sie von der Bedürftigkeit Wagners erfuhr (durch Heine?), entschloss sie sich, zu handeln. Gleich im Dezember 1849 gewährte sie dem Komponisten eine erste, einmalige kleine Geldsumme. Sie dachte aber noch weiter und holte für eine größere Unterstützungsaktion eine befreundete Familie mit ins Boot. Über den Zeitpunkt der Bekanntschaft mit Ann Taylor, einer reichen englischen Witwe wurde bereits spekuliert. Fest steht, dass die Damen Ritter und Taylor in Dresden in Kontakt standen, und dass auch ihre Kinder sich kannten und die Leidenschaft für Musik, besonders für die Musik Wagners, teilten. Jessie Taylor war allerdings in der Zwischenzeit verheiratet worden. Gemeinsam mit ihrer Mutter war sie nach Bordeaux gezogen, wo sie nun mit einem reichen Weinhändler eine wenig glückliche Ehe führte. Ann Taylor und Jessie Laussot, wie die Tochter nun hieß, waren jedenfalls bereit, gemeinsam mit Julie Ritter eine jährliche Geldsumme aufzubringen, um Richard Wagner unter die Arme zu greifen. Von den insgesamt 3000 Franken sollten die Laussots immerhin den Hauptanteil von 2500 übernehmen, Julie Ritter wollte 500 Franken beisteuern. Im März 1850 setzen die oft umfangreichen Briefe Wagners an Julie Ritter ein. Sie strotzen vor denk- und zitierwürdigen Stellen, die hier aus genannten Gründen allerdings nicht in extenso wiedergegeben werden können. Begeistert von Jessie, die er in Bordeaux aufgesucht hatte, war Wagner begierig, auch Julie Ritter persönlich kennenzulernen. Immer wieder betont er, dass es ausgerechnet die Frauen seien, die ihn verstünden und Erlösung brächten. Seine Briefe entbehren daher manchmal nicht eines pseudo-erotischen Tonfalls bzw. eines ausgiebigen Schwärmens in tristanhafter Sprache. Ritters sollten umgehend zu ihm in die Schweiz kommen, er wollte sie alle „*Aug' zu Auge kennen lernen*“, denn Wagner war sich sicher: „*Das ist eine seltsame, wunderbare und wundervolle Geschichte, die sich – fast ohne daß wir davon wußten – zwischen uns allen zugetragen hat*“.[3]

> „*Es ist unmöglich, daß Sie in mir nur den künstler lieben, so wie es mir unmöglich ist, in Ihnen nur meine wohlthäter zu verehren. Zwischen uns flattert ein band, das sich nur dadurch fest knüpft, daß wir uns – als menschen lieben. Wir müssen uns sehen, – auge in auge, – bei der hand fassen, mit einander leben, nicht nur im allgemeinen uns an uns*

1 Richard Wagner an Ferdinand Heine, Zürich, 19.11.1849. In: Wagner, *Briefe III*, S. 151.
2 Ebda.
3 Richard Wagner an Emilie Ritter, Bordeaux, 26.3.1850. In: Wagner, *Briefe III*, S. 262.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

freuen, sondern in jeder einzelnheit [sic] *unsres lebens gegenseitig an uns theilnehmen, traurig und freudig, weinend und lachend, – wie es nun eben sein muß. Kennen Sie eine andere liebe? Unmöglich! denn es giebt nur eine liebe. Oder liebten Sie mich nur so – oder so? Das wäre schlimm, denn dann könnte ich Ihnen für den theil von liebe, den Sie mir schenkten, nie mit erwiderung danken: nur deswegen habe ich so wenig freunde, weil ich nur ganz lieben kann. Aber Sie lieben mich nicht halb: nein! ich sehe und weiß, daß Sie mich mehr lieben, als ich Einsamer je hoffen durfte, in diesem leben noch geliebt zu werden*“.[4]

„*Lassen Sie uns, da wir alle nun erkennen, wie theuer wir uns sind, für jetzt und bis zu dessen erreichung kein anderes Ziel mehr vor uns haben, als das – unserer vereinigung, die wirkliche vereinigung derer, die eine so wundervolle liebe zu einander zieht, daß der schönste bund ihr entblühen muß. Lassen Sie uns nah bei einander sein!*“.[5]

Wagners Affäre mit Jessie Laussot

Ritters und Laussots vereinbarten also einen soliden Finanzplan, der Wagner vorerst mit einem durchaus respektablen pekuniären Polster ausgestattet hätte. Dass er in dieser Form nicht umgesetzt werden konnte, dafür sorgte Wagner wenig später selbst. Bei seinem Besuch in Bordeaux, wo er sich im März 1850 bei seinen Wohltätern bedanken wollte, verliebte er sich Hals über Kopf in die junge Jessie Laussot, die ihrerseits nur zu gern in ihm das Gegenbild zu ihrem langweiligen Ehemann erkannte. Die pikante Episode wurde in älterer Wagner-Literatur gerne peinlich verschwiegen und wird aus gleichen Gründen in modernen Biographien umso lieber ausgebreitet. Hier soll im Moment nur interessieren, dass nach Entdeckung der Fluchtpläne – Jessie wollte mit Wagner, der seine Frau dafür bereits verlassen hatte, bis nach Kleinasien fliehen, um dort nur der Liebe zu leben – seitens Miss Taylors und Monsieur Laussots ein weiterer Kontakt zu dem Exilkomponisten nicht erwünscht und an eine finanzielle Unterstützung selbstredend nicht mehr zu denken war.

Erstaunlicherweise erlebte aber gerade durch die Katastrophe mit den Laussots die Beziehung Wagners zu Julie Ritter ihren Höhepunkt. Obwohl doch Wagner selbst Schuld war am Debakel, und Julie Ritter aus nur verständlicher und erwartbarer Loyalität zu Ann Taylor ihm im Grunde hätte böse sein können, hielt sie ihm die Treue. Wagners Vertrauensbruch erzeugte kurioserweise eine intime Vertraulichkeit: In seinen pathetischen Briefen an Julie Ritter offenbart er ihr seine Gefühle für Jessie, bittet um Verständnis und stilisiert sich als „*Sterbender*“, den nurmehr sie retten könne. „*Kommen Sie – oder schicken Sie Emilie! es gilt den letzten – oder den ersten tagen des lebens*“[6] – so herzergreifend ließ sich Julie Ritter nicht lange bitten. Sie kam kurzerhand mit ihrer Tochter Emilie in die Schweiz, ließ Wagner ihr sein Herz ausschütten und sicherte ihm zu, ihn zukünftig alleine finanziell zu unterstützen. Vergnügt feierte man am 22. Mai in Villeneuve zusammen Wagners 37. Geburtstag und schmiedete Pläne, in Zukunft eine engere Freundschaft zu pflegen. Wagner schlug vor, Rit-

4 Richard Wagner an Julie Ritter, Bordeaux, 22.3.1850. In: Wagner, *Briefe III*, S. 260. Groß- und Kleinschreibung auch in den folgenden Zitaten wie im Original. Wagner schrieb zeitweise bewusst in Minuskeln.

5 Richard Wagner an Emilie Ritter, Bordeaux, 26.3.1850. In: Wagner, *Briefe III*, S. 262.

6 Richard Wagner an Julie Ritter, Genf, 11.5.1850. In: Wagner, *Briefe III*, S. 300 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ters sollten alle gemeinsam Dresden verlassen und zu ihm in die Schweiz ziehen, eine fixe Idee, die er brieflich immer wieder formulieren sollte. Nachdem die Damen Ritter nach acht Tagen wieder nach Dresden zurückgekehrt waren, berichtete Wagner seinem Freund Uhlig:

> *„Von frau Ritter und Emilie wirst Du nun Alles erfahren, was mit mir vorgegangen ist: sie wissen Alles und sind mein.* […] *In äußerster noth wandte ich mich an die äußerste liebe: sie hat mich nicht verlassen! Frau Ritter und Emilie kamen selbst zu mir: wunder! wunder! Ich bin gerettet lieber bruder!* […] *Frag' Ritters! sie sind Alles!* […] *Ich bin jetzt von neuem der vollständigsten armuth preisgegeben: frau Ritter allein hilft mir, und Du wirst wissen, daß sie nicht allvermögend ist; so große opfer sie mir zu bringen bereit ist, so ist es doch mehr als meine pflicht zu trachten, wie ich ihr ihre liebessorge um mich erleichtere.* […] *Dir wird viel erzählt werden! Beachte es wohl, denn es wird Dir von frauen erzählt, die ihres gleichen nicht viel auf dieser welt haben*".[7]

Seine utopischen Zukunftspläne eines gemeinsamen Zusammenlebens in der Schweiz umfassten damals die gesamte Familie Ritter. Auch für die männlichen Familienmitglieder hatte er Verwendung:

> „*Es wird eine familienwanderung beginnen.* […] [Otto] *Kummer und Sascha* [Alexander Ritter] *sollen landbau lernen: ein grundstück soll angekauft werden, auf dem wir uns lustig ernähren*".[8]

An anderer Stelle schreibt er Julie Ritter, um sie zu überzeugen: „*Kummer und Sascha sollen – mit mir – hier vollauf zu thun finden: auch Karl soll es nicht fehlen*".[9] An der Idee einer Art Kommune in der Schweiz, in die auch Alexander Ritter – den Wagner bis dato überhaupt nicht kannte – pro forma integriert wurde, hielt Wagner lange fest. Überhaupt kann man die ersten Jahre seines Zürcher Exils als eine Art kommunistische Phase bezeichnen. Er schreckte z. B. nicht davor zurück, sich 1851/52 in Briefen an Julie Ritter ausgiebig gegen jede Art von Zinsen und gegen das Kapital auszulassen[10] (wohlwissend, dass seine Förderin ihre Einkünfte aus Kapitalerträgen bezog) und sie dabei gleichzeitig um zusätzliches Geld für diverse Auslagen zu bitten. Um sich z. B. ein Grundstück kaufen zu können – so seine Überlegungen, die er freimütig mit Julie Ritter teilte – müsse er sich sicher sein, dass ihm sein Jahrgeld lebenslang gewährt würde. Auch wenn er diese Garantie nicht erhielt (und auch kein Grundstück), war Julie Ritter zum damaligen Zeitpunkt doch zweifelsohne sehr großzügig gegenüber Wagner. Seit November 1851 erhielt er von ihr eine jährliche Zuwendung von 800 Talern, und sie erfüllte zahlreiche Zusatzwünsche, etwa, als Wagner sein „Silberzeug" und seine Bibliothek auslösen wollte, die er verpfändet in Dresden zurückgelassen hatte. Möglich wurde diese großzügige Hilfe aber erst durch eine Erbschaft. 1850 hatte Julie Ritter die alleinige finanzielle Unterstützung Wagners noch übernommen, obwohl ihr Vermögen damals keineswegs besonders groß war, und im Laufe des Jahres 1851 hatte

7 Richard Wagner an Theodor Uhlig, Villeneuve, 3.6.1850. In: Wagner, *Briefe III*, S. 301 ff.
8 Ebda., S. 306. Otto Kummer war der Mann von Alexander Ritters Schwester Julie.
9 Richard Wagner an Julie Ritter, Zürich, 10.7.1850. In: Wagner, *Briefe III*, S. 352.
10 Vgl. z. B. Richard Wagner an Julie Ritter, Zürich, 9.12.1851: „*ich gehöre grundsätzlich zu den Leuten, die ein jedes Zinsen tragende Kapital für eine durchaus lasterhafte Erscheinung halten*" (in: Wagner, *Briefe IV*, S. 211).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

es zwischenzeitlich sogar danach ausgesehen, als müsste sie ihre Unterstützung wieder einstellen. Wagner war sich dessen durchaus bewusst, an Franz Liszt hatte er im März 1851 geschrieben:

> „*Während ganzer sechs monate habe ich* […] *nur von der unterstützung der frau Ritter in Dresden gelebt* […] *Ich weiß, daß meine Dresdener freundin für das nächste sich jetzt erschöpft hat, da diese familie durchaus nicht reich ist, sondern eben nur ihr auskommen hat, was – schwieriger heimatsbeziehungen zu Rußland wegen – gegenwärtig außerdem hart bedroht ist*“.[11]

Im Spätherbst 1851 waren in St. Petersburg kurz hintereinander Julie Ritters Bruder und Schwager verstorben. Erst durch diese Wendung war sie schließlich in der Lage, Wagner weiter zu alimentieren. Immerhin bis 1859 erhielt er die regelmäßigen Zahlungen, dann wurde bei Ritters das Geld erneut knapp. Wagner, der notorisch verschuldet war, sollte im Ehepaar Wesendonck aber rechtzeitig neue zahlungskräftige Förderer finden – die sich dann ihrerseits mit ihm und seinem Finanzgebaren herumzuschlagen hatten.

Dass das liebe Geld in seinem Verhältnis zur Familie Ritter eine eminente Rolle spielte, liegt auf der Hand. Die Abhängigkeit, die für Wagner entstanden war, konnte er schwer ertragen, auch wenn er immer wieder die freundschaftliche Grundlage der Beziehung betonte. Nach dem enthusiastischen Sommer 1850 kühlte sich seine Begeisterung ganz allmählich ab. Die Ritters waren nicht zu ihm in die Schweiz gezogen, nur punktuell hatten sich die Töchter Emilie und Julie einmal bei ihm sehen lassen. Mit Karl hatte er ohnehin ein äußerst schwieriges Verhältnis und so fühlte er sich manchmal von der Familie wie verraten. Sätze wie: „*Ueber das philiströse im Charakter dieser familie bin ich im Ganzen doch etwas verstimmt*“[12] oder: „*ich komme mir – lache nicht! – manchmal nur wie für den Tannhäuser »bezahlt« vor*“[13] zeugen wohl von gekränkter Eitelkeit und enttäuschten Hoffnungen.

Ende April, Anfang Mai 1852 stellte Wagner eine Aufführung seines *Fliegenden Holländers* in Zürich auf die Beine. Er leistete sich dafür Zusatzausgaben, von denen er erwartete, dass sie von Ritters würden übernommen werden. Die Kosten für die Musiker etc. beliefen sich auf ganze 100 Taler, die Wagner unverhohlen von Karl Ritter erbat. Als dies wohl selbst bei seinem engen Freund Theodor Uhlig eine erstaunte Reaktion hervorrief, rechtfertigte er sich in einem Brief an ihn, er erhalte das Geld nur als Vorschuss und verbat sich unwirsch: „*Des weiteren bitte ich Dich lieben freund dringend, mich nie wieder an meine pekuniären beziehungen zu Ritter's zu erinnern. Durch möglichstes Vergessen gewinne ich vielleicht den Gleichmuth, der mir zur bewahrung meiner Abhängigkeit von ihnen nöthig ist*“.[14]

1859, nach Einstellung der Zahlungen an Wagner, laufen auch die Briefe Wagners an seine Wohltäterin Julie Ritter langsam aus. Die beiden haben sich nie wiedergesehen, und der letzte erhaltene Brief aus Wagners Feder stammt von 1860. Die letzte bekannte Erwähnung Julies in einem Brief an Alexander Ritter im November 1865 lautet: „*Grüssen Sie auch tausendmal die theure Mutter. Gewiss, auch Ihr zu schreiben kommt mir einmal die rechte Muse*“.[15] Ob es tatsächlich keine weiteren Briefe gab, d. h. Wagner Julie Ritter schlicht verges-

11 Richard Wagner an Franz Liszt, Enge bei Zürich, 9.3.1851. In: Wagner, *Briefe III*, S. 518+520.
12 Richard Wagner an Theodor Uhlig, [Zürich], [zw. 22.-25.3.1852]. In: Wagner, *Briefe IV*, S. 326.
13 Richard Wagner an Theodor Uhlig, [Zürich], [6./7.2.1852]. In: Wagner, *Briefe IV*, S. 280.
14 Richard Wagner an Theodor Uhlig, Zürich, 12.5.1852. In: Wagner, *Briefe IV*, S. 362 f.
15 Richard Wagner an Alexander Ritter, München, 2.11.1865. In: Wagner, *Briefe XVII*, S. 318.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sen hat, ist nicht eindeutig zu sagen, möglicherweise sind Briefe in Italien verloren gegangen – doch es spricht einiges dafür. Wagners Mäzenin starb 1869 fünfundsiebzigjährig in Pisa, wo sie seit einigen Jahren mit ihrer Tochter Alexandrine gelebt hatte. Die von Idealisierung und Enttäuschung wechselhaft geprägte Beziehung zur Julie Ritter, der Wagner vieles verdankte und der er in gewisser Weise bestimmt auch ehrlich dankbar war, bietet den Hintergrund, vor dem nun auch die vielschichtige Beziehung Wagners zu ihrem ältesten Sohn, zu Karl Ritter, betrachtet werden muss.

Schüler, Kollege, Mäzen?
Karl Ritter und Richard Wagner – ein unmögliches Verhältnis

Karl Ritter hätte gewiss eine umfassende Darstellung seines Lebens und Werkes verdient: Alles, was man über ihn weiß, lässt auf eine komplizierte und interessante Persönlichkeit schließen. Doch kann er erstens im Rahmen dieser Arbeit als der Bruder Alexanders nur mehr oder weniger am Rande einbezogen werden, zweitens muss eine solche Darstellung schon daran scheitern, dass es keine umfassenden Quellen gibt. Seine wechselvolle Beziehung zu Richard Wagner, die in seinem Leben gewiss einen besonderen Stellenwert hatte, hat ihm in den veröffentlichten Wagner-Quellen und der unüberschaubaren Wagner-Literatur ein zweifelhaftes Nachleben gesichert. Ihn unabhängig von Wagner zu würdigen, ist indes schier unmöglich, da es weder einen Nachlass noch umfangreichere andere Quellen von und über ihn gibt.[16] Karl Ritter hat dazu wohl selbst beigetragen, als er sich in den 1860er Jahren bewusst zurückgezogen und den Kontakt zu allen seinen Freunden allmählich abgebrochen hat.[17]

Als junger Mann galt Karl Ritter zunächst als begabter Komponist. Er war in Dresden Schüler Ferdinand Hillers und Robert Schumanns gewesen und legte noch 1857 einige Werke im Druck vor: Drei *Klaviersonaten* (op. 1, 2 und 5), *Sechs kleine Klavierstücke* op. 3 und *Zwölf Lieder* op. 4 zeugen von seinen musikalischen Ambitionen.[18] Auch eine 1865 in Florenz aufgeführte Oper „*La Dea Risorta*" wird in der Literatur gelegentlich Karl Ritter zugeschrieben, sie stammt aber wohl eher von Theodore Ritter (1841–1886). Gerade die Komposition eines so umfangreichen musikalischen Werkes noch in den 1860er Jahren scheint sehr unwahrscheinlich, hatte sich Ritter doch inzwischen von der Musik abgewandt – allenfalls die rätselhafte Erwähnung einer abgelehnten Opernaufführung in Neapel in einem Brief

16 Auch während der Recherche an vorliegender Arbeit sind zu Karl Ritter keine wesentlichen neuen Quellen zutage getreten. Lediglich die im NA Bayreuth vorhandenen 20 Briefe Ritters an Hans von Bülow aus den Jahren 1857–59 und 1866 (RWG; Hs 56/I/1-20) sind hier wohl erstmals herangezogen worden (vgl. Leben IV-10.1.).

17 Zwei umfangreichere Artikel aus neuerer Zeit geben eine gute Zusammenfassung zu Karl Ritters Leben: Peter Jost setzt einen Schwerpunkt auf Ritters Lehrjahre bei Schumann (Jost, Peter: *Karl Ritter. Komponist zwischen Schumann und Wagner*. In: *„Neue Bahnen". Robert Schumann und seine Zeitgenossen*, hrsg. von Bernhard R. Appel (=Schumann Forschungen Bd. 7), Mainz 2002, S. 182–204), während Sven Friedrich einen guten Abriss seines Verhältnisses zu Wagner gibt (Friedrich, Sven: *»Was bist du für ein Mensch«?!, oder: Wer war Karl Ritter?*. In: *Bayreuther Festspiele 1995* (Festspielbuch), hrsg. von Wolfgang Wagner, Bayreuth 1995, S. 88–94). Komprimierte Information liefert zudem Josts Artikel in der *MGG* (Jost, Peter: Artikel *„Ritter, Karl"*. In: *MGG*, Personenteil Bd. 14, Spalte 200–201, Kassel und Stuttgart 2005).

18 Jost geht auf diese Werke kurz ein. Vgl. Jost, *Karl Ritter, Komponist*, S. 193 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

von 1866 an Hans von Bülow könnte darauf hindeuten. Im gleichen Brief bestätigt Karl Ritter jedenfalls, dass er sich damals nur noch literarisch betätigte und „*praktisch unmusikalisch*“ lebte.[19] Aus späterer Zeit sind von Karl Ritter tatsächlich nur noch schriftstellerische Arbeiten überliefert. Konkret handelt es sich um sechs ab den 1870er Jahren im Druck erschienene Trauerspiele[20], sowie um eine „*Theorie des Deutschen Trauerspiels*“ (1880).

Hoffnungsvoller Beginn

Karl Ritter muss, noch ehe Wagner Dresden verlassen hatte, soweit mit ihm ins Vertrauen gekommen sein, dass er für den Flüchtenden als Ansprechpartner und verlässlicher Kontakt galt. Lange bevor von einer finanziellen Unterstützung durch Ritters Mutter die Rede ist, reihte Karl sich in den Kreis der Dresdner Freunde ein, die ihn organisatorisch unterstützten. Seiner Frau schrieb Wagner kurz nach der Flucht:

> „*Falls Du in den nächsten Tagen noch nicht kommen könntest, würde ich sehr bitten, Liszt dadurch verbinden zu wollen, daß Du ihm sogleich die Partitur des Lohengrin (von Uhlig zu holen) sowie das Buch dazu (bei Heine) u. die Dichtung von Siegfried's Tod (bei Ritter) nach Weimar im voraus zusendetest*“.[21]

Seine drei Freunde Ferdinand Heine, Theodor Uhlig und eben Karl Ritter empfingen Briefe und Manuskripte des Exilanten, kümmerten sich um Minna Wagner und die nötigen Erledigungen in Dresden. Bald kam dann auch der Plan auf, dass Ritter zu Wagner nach Zürich kommen sollte, wo der sich mittlerweile niedergelassen hatte. Was genau Wagner mit dem jungen Ritter vorhatte, war ihm noch nicht klar. Er hielt ihn zweifellos für begabt, projizierte aber auch eigene hohe Erwartungen auf ihn, die teilweise aus der Luft gegriffen waren:

> „*An Karl habe ich nächstens viel zu schreiben: probiren Sie doch, ob er irgend gute stimme hat! Wäre ich jetzt in seinem alter und das, was er ist, und hätte ich soviel stimme als ich damals hatte, – unbedingt wäre ich darsteller geworden: Als darsteller, und dichter und musiker zugleich, hätte ich – selbst bei voller windstille – das ganze drama revolutioniren wollen*“.[22]

Ende März 1850 kam Karl Ritter also nach Zürich, just zu dem Zeitpunkt, als Wagner in Bordeaux war und sich dort mit Jessie Laussot einließ. Von Paris aus teilte Wagner seiner Frau mit, er werde sich von ihr trennen, in Villeneuve, wo Karl Ritter Station gemacht hatte, wollte er auf Jessie warten. Nachdem die Bombe geplatzt und die Affäre entdeckt war, trafen sich stattdessen die aus Dresden angereisten Damen Ritter mit Wagner bei Karl in Villeneuve und feierten Wagners Geburtstag und ihre Freundschaft. Karl musste anschließend

19 Karl Ritter an Hans von Bülow, Turin, 19.7.1866 (RWG; Hs 56-I-17). Unveröffentlicht.

20 *Der milde Welf* (1877), *König Roderich* (1878), *Virginia* (1878), *Bondelmonte* (1881), *Der Raub der Sabinerinnen* (1886), *Longinius* (1892). An ungedruckte Dramen ist handschriftlich nur „*Frithjof*“ überliefert (Manuskript, Bayreuth, NA). Schon in den 1850er Jahren ist von einigen Dramen und Entwürfen die Rede, die alle als verschollen zu gelten haben (z. B. „*Alkibiades*“, „*Tristan*“ etc.).

21 Richard Wagner an Minna Wagner, Weimar, 14.5.1849. In: Wagner, *Briefe II*, S. 677.

22 Richard Wagner an Theodor Uhlig, Zürich, 27.12.1849. In: Wagner, *Briefe III*, S. 199.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

noch als Vermittler operieren, indem er Wagners verlassene Frau Minna versöhnlich stimmte und dessen Rückkehr vorbereite. Von da an hatte Karl Ritter bei Wagner ein Stein im Brett, er blieb in der Schweiz und wurde eine Art Geselle Wagners, der in seinem Hause wohnte und mit allerlei Aufgaben betraut wurde, aber auch an eigenen künstlerischen Projekten arbeitete. Wenig erfährt man von musikalischen Plänen Karls, er schien sich damals, im Umfeld Wagners, schon stärker literarisch beschäftigt zu haben, pflegte also eine Doppelbegabung ganz im Wagner'schen Sinne. Da er nicht so recht zu wissen schien, was er eigentlich anfangen sollte, fasste Wagner den Plan, ihn ein wenig zu beschäftigen. Von den Hoffnungen in eine Sängerbegabung ist nicht mehr die Rede, aber nun wollte Wagner einen Dirigenten in Ritter erkennen:

> *„Karl macht mir viel freude! Habe ich dann und wann auch noch gewisse züge seines naturells zu bekämpfen, so wird mir dieß doch sehr leicht dadurch, daß ich ihm bei allem irgend wichtigen immer die unbedingteste freiheit lasse und dadurch zu meiner befriedigung allemal erreiche, daß er von selbst das vernünftige thut. Seine befähigung ist außerordentlich: Er capirt fabelhaft schnell. Wenn er ein wenig wein im kopfe hat oder auf spatziergängen mir mir allein ist, äußert er auch die liebenswürdigste zutraulichkeit: dann kann er einem ein loch in den leib schwatzen, aber immer mit reiz und schwung* […] *– Ich möchte ihn zu seiner übung bei der hiesigen wintertheaterschmiere zum musikdirector machen: vielleicht gelingts. Einstweilen lernt er skandinavisch*".[23]

Am Theater Zürich

Im August 1850 war Karl Ritter in Vertretung Wagners, der ja nicht nach Deutschland einreisen durfte, noch nach Weimar gereist, um von der Uraufführung des *Lohengrin* zu berichten. Dorthin erhielt er auch die Zusendung von Wagners berüchtigtem Artikel „*Das Judenthum in der Musik*", den er zur Veröffentlichung weiterleiten sollte. Nachdem er zurück in Zürich war, betrieb Wagner dann zum Beginn der Herbstsaison 1850 die Anstellung seines Schützlings als Musikdirektor am dortigen Theater, um ihm die Möglichkeit zu bieten, Praxiserfahrung als Dirigent zu sammeln. Die Gage betrug 100 Franken im Monat, und Wagner verpflichtete sich, im Falle eines Ausfalls Ritters selbst die Direktion von Vorstellungen zu übernehmen. Diese Vertragsklausel kam schneller zum Tragen, als Wagner sich erträumt hatte. Karl Ritter erwies sich bei der Einstudierung des von Wagner angesetzten *Freischütz* bereits in einer ersten Besprechung am Klavier, erst recht aber bei Proben mit Orchester und Sängern als absolut ungeeignet für diese Aufgabe.

> *„Es genügte mir, den sonderbaren, bis dahin so ungemein zuversichtlichen jungen Mann in seiner Haltung am Direktionspulte zu sehen, wo er* […] *nur unverwandt in die Partitur starrte und sich vorgesagten Takt mit dem Stocke in die Luft malte, um sogleich zu begreifen, daß ich jetzt in dem Garantie-Falle mich befand*".[24]

23 Richard Wagner an Theodor Uhlig, Zürich, 27.7.1850. In: Wagner, *Briefe III*, S. 370.
24 Vgl. Wagner, Leben, S. 529.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wagner sprang ein und dirigierte, doch war das weder eine dauerhafte, noch eine ihm angenehme Lösung. Er griff daher zu einem rabiaten Mittel, das mehrere Fliegen mit einer Klappe schlug: Ritters Schulfreund Hans von Bülow litt just zu diesem Zeitpunkt im Schweizerischen Oetlishausen auf dem Gut seines Vaters unter dem Verbot seiner Eltern, die Musik zum Beruf zu machen. Wagner schickte nun Ritter zu Bülow und ließ ihn regelrecht entführen. Die beiden Freunde verließen in einer Nacht- und Nebelaktion das väterliche Gut und erreichten nach einer anstrengenden Wanderung Zürich und Wagner. Bülow, dessen Mutter Wagner mit einem Brief besänftigen konnte, sollte nun gemeinsam mit Ritter die Musikdirektion am Theater übernehmen. Bald stellte sich heraus, wie ungemein talentiert Bülow auf diesem Gebiet war, während Ritter weiter keinerlei Fortschritte machte. Es muss für ihn eine bittere und peinliche Erfahrung gewesen sein, und auch Wagner war enttäuscht und sah sich gegenüber Ritters Mutter Julie, seiner Geldgeberin, in Erklärungsnot. In einem Brief schilderte er ihr die Vorgänge. Karls „*künstlerische mittheilungsfähigkeiten*“ seien „*sehr unterentwickelt*“, aber in ihm stecke noch großes Potenzial: „*Bülow theilt sich leichter und erfreulicher mit, Karl aber hat mehr mitzutheilen als Bülow* […] *Ich warte, daß Karl ein gewisser knoten reißen soll, und hoffe*“.[25]

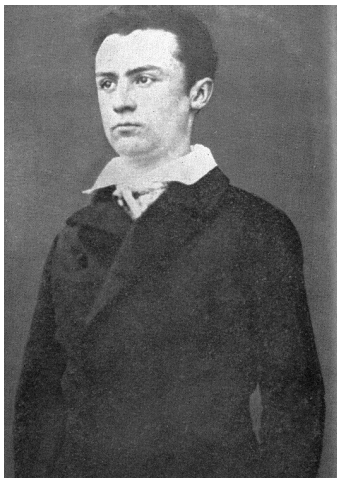


Abb. 5: Karl Ritter in jungen Jahren

Im Dezember 1850 übersetzte Ritter gemeinsam mit Bülow noch Liszts *Lohengrin*-Schrift aus dem Französischen – eine Arbeit, die Wagners höchstes Lob fand. Dann machten sich die beiden auf nach St. Gallen, wo sie am dortigen Theater ebenfalls als Musikdirektoren arbeiteten – mit dem gleichermaßen geteilten Erfolg wie in Zürich. Nach der Saison ging Bülow dann nach Weimar und wurde Meisterschüler bei Liszt – Wagner hatte sich für ihn bei seinem Freund eingesetzt. Damit begann seine beispiellose Karriere, Bülow wurde einer der bedeutendsten Pianisten und später auch Dirigenten seiner Zeit. Seine und Ritters Wege trennten sich damit auch im übertragenen Sinne, denn für Karl schien eine Musiker-karriere ausgeschlossen, was ihm und Wagner wohl inzwischen klar geworden war. Die Freundschaft zu Bülow blieb gleichwohl noch jahrelang bestehen, der alte Schulkamerad war für Bülow „*mein liebster Freund in der Welt*“.[26] Noch 1858 veröffentlichte Bülow in der *NZfM* einen Artikel über die Kompositionen seines Freundes[27], und er war es auch, der in späten Jahren immer wieder versuchte, den Kontakt zum „Aussteiger“ Karl Ritter zu halten (vgl. Leben IV-10.1.). Ob Ritters Bemühen um Distanz mit einem Minderwertigkeitsgefühl erschöpfend erklärt ist, bleibt selbstverständlich offen.

25 Richard Wagner an Julie Ritter, Zürich, 12.12.1850. In: Wagner, *Briefe III*, S. 472 ff.

26 Hans von Bülow an Julie Ritter, Dresden, 26.12.1851. In: Bülow, *Briefe I-1*, S. 401.

27 Bülow, Hans von: *Karl G. Ritter. Ein Schüler Robert Schumann's*. In: Bülow, *Schriften III-1*, S. 320–328. Zuerst veröffentlicht in: *NZfM*, Bd. 48, Nr. 10, 5.3.1858, S. 101–105.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Albisbrunn

Auch das Verhältnis zwischen Ritter und Wagner gestaltete sich zukünftig wesentlich komplizierter. Symptomatisch ist die Situation im Herbst 1851: Wagner hielt sich ab 15. September in Albisbrunn auf, einem Kurort im Kanton Zürich, wo er sich bis zum 23. November strengen Diäten und Wasserkuren unterzog, um u. a. seine Gesichtsrose zu kurieren. Bald fand sich auch Karl Ritter dort ein, der ebenfalls immer wieder über schlechte Gesundheit klagte – und darin von Wagner bestärkt wurde, der von den Wasserkuren so überzeugt war, dass er sie gleich mehreren Freunden angedeihen lassen wollte. In Karl Ritters Gesundheit mischte er sich ohnehin gerne ein, wenn er z. B. dessen großen Konsum an Süßigkeiten tadelte. Der Aufenthalt im kleinen Kurort langweilte Wagner, und so war er über den Gesprächs- und Billard-Partner Ritter froh, doch gleichzeitig gab es Spannungen, die ein seltsam symbiotisches Verhältnis gegenseitiger Abhängigkeit, gleichzeitiger Geringschätzung und Zuneigung offenbaren: Karl Ritter kauft sich einen seidenen Schlafrock – schon will Wagner auch einen und bekommt ihn von Ritter geschenkt. Wagner schreibt Minna, dass er sich als Schweizer einbürgern will und fährt fort: „*Karl will sich auch aufnehmen lassen*“.[28] Tadelt Wagner Ritter an einem Tag, folgt am nächsten ein Lob. Die Meinung Ritters ist mangels Quellen schlicht nicht überliefert, aber es war gewiss nicht einfach für ihn, sich neben Wagner zu behaupten – im Alltag wie in künstlerischen Dingen. Aus Wagners Perspektive erscheint Ritter oft als unentschlossen, wankelmütig und willensschwach. Oft genug haderte er mit ihm:

> „*Mit Karl's grundsätzlicher Grundsatzlosigkeit ist es so eine Sache: eine neue abstraction für die alte Abstraction, und jedenfalls wieder eine neue grundsätzlichkeit! Jede hemmende oder beängstigende Grundsätzlichkeit wird durch keine andre Unwillkür als die der that selbst aufgehoben: bloß in Gedanken unwillkürlich sein ist rein gar nichts! Karl thue etwas, dann bin ich mit dabei*“.[29]

Anfang Oktober 1851 ist zum ersten Mal von einer Erbschaft der Ritters die Rede. Die Nachricht von deren unerwarteter Höhe brachte Emilie Ritter persönlich nach Albisbrunn. Wagner war klar, dass er davon stark profitieren würde, und die Jahresrente, die ihm Julie Ritter schließlich gewährte, konnte sich tatsächlich sehen lassen. Dennoch ging er auch immer wieder Karl Ritter um Geld an, der ihm damals z. B. 100 Taler Vorschuss gewähren sollte. Seine Frau schalt Wagner (noch ehe die Erbschaft Gewissheit war), weil sie anderwärts um Geld gebeten hatte: „*Mir hättest Du wohl eher ein Wort sagen können; es war mir ein leichtes, Geld von Karl zu erhalten*“[30] – er erwartete von Karl eben mit großer Selbstverständlichkeit auch monetäre Freundschaftsbeweise.

Während seines Aufenthalts in Albisbrunn erfuhr Wagner auch erstmals von der sich festigenden Liaison zwischen seiner Nichte Franziska und dem jüngsten Spross der Familie Ritter: Alexander. Panisch reagierte er auf die Vorstellung, die Familie seines Bruders Albert könnte in die finanziellen Abmachungen mit Ritters eingeweiht oder gar involviert werden (vgl. Leben II-4.3.). Alexander Ritter – den er überhaupt nicht kannte – war von da

28 Richard Wagner an Minna Wagner, [Albisbrunn], 9.11.1851. In: Wagner, *Briefe IV*, S. 168.
29 Richard Wagner an Hans von Bülow, Zürich, 30.1.1852. In: Wagner, *Briefe IV*, S. 276.
30 Richard Wagner an Minna Wagner, [Albisbrunn], 6.10.1851. In: Wagner, *Briefe IV*, S. 124.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

an ein rotes Tuch für ihn, und er bedachte ihn mit abschätzigen Bemerkungen. Auch Karl Ritters Liebesleben bot Wagner Angriffsfläche für zahlreiche Bemerkungen. Allem Anschein nach war Karl Ritter homosexuell – eine Veranlagung, die Wagner weniger grundsätzlich verdammte, als für bedauernswert hielt. Für Ritters unberechenbares Verhalten, seine Schwermut und Unproduktivität machte Wagner in seinen Mitteilungen ein rätselhaftes „Übel“, eine dunkle Disposition verantwortlich, die doch unausgesprochen bleibt. Inwieweit Ritter tatsächlich unter seiner mutmaßlichen Homosexualität litt, die er dem gesellschaftlichen Tabu entsprechend natürlich verbergen musste, ist spekulativ. Doch mögen sein späterer Rückzug von allen gesellschaftlichen Kontakten, das Scheitern seiner Ehe und die Flucht nach Italien durchaus hierin eine Ursache haben. Wagner konnte verständnisvoll sein und Ritters Beziehungen zu anderen Männern mit amüsierter Verwunderung zur Kenntnis nehmen. Wenn er auf Karl schlecht zu sprechen war, landete er allerdings auch heftige Seitenhiebe auf dessen – nach damaligem allgemeinem Verständnis – ungesunde Sexualität. In die Zeit des Aufenthaltes in Albisbrunn fällt z. B. die boshafte Anspielung: „*Karl ebenfalls daseiend: verrückter Mensch – Homo pervers*“.[31] Ein dreiviertel Jahr später erklärt Wagner dem gemeinsamen Freund Uhlig unverhohlen:

> „*Ich habe das so mit ihm kommen sehen. Gern gebe ich zu, daß für einen jungen menschen seiner art es einer ganz besondren, unmittelbar auf das Leben gerichteten Kraft bedurft hätte, wenn ein so genaues Verhältniß zu mir, wie das seinige es war, ihm schließlich nicht eher schaden als nützen hätte sollen. Hätte Karl jene nöthige Kraft, so würde er von mir aus mit händen und füßen in das leben gesprungen sein, um so das zu werden, was ich nicht mehr werden kann: allein er ist – Onanist! Da hast Du alles, was zu sagen ist!*“.[32]

Sven Friedrich wies auf die Parallelen hin, die zwischen den Beziehungen Wagners zu Karl Ritter und zum jungen Nietzsche bestehen. Ritters „Haßliebe“[33] zum älteren Wagner, die zunächst starke Anziehung und die dann ebenso heftige Abstoßung, ähnele dem „Fall des ebenso vaterlosen Friedrich Nietzsche“.[34] Die Art und Weise, wie Wagner Karl dem gemeinsamen Freund Uhlig gegenüber unverblümt als „Onanist“ bezeichnet, entspricht der Indiskretion, mit der er später Nietzsches Arzt über dessen Onanie unterrichtet hat (was Nietzsche als „*tödliche Beleidigung*“ empfand). Am Beginn der Freundschaft mit Nietzsche fühlte sich Wagner – durch geographische Zufälle angeregt – selbst an seine Erfahrungen mit Karl Ritter erinnert. Er schrieb Nietzsche 1870:

> „*Ich freue mich, dass der Ausflug an den Genfer See Sie erheitern konnte. Diesselben Stellen, die Sie jetzt dort betraten u. betrachteten, haben sich in verschiedenen Perioden meines Lebens auch mir bedeutungsvoll eingeprägt. Im Hôtel Byron in Villeneuve* [bei Karl Ritter] *erlebte ich eine sonderbare Katastrophe meines Schicksals* [das Ende der Affäre

31 Richard Wagner an Theodor Uhlig, Albisbrunn, [ca.19.–23.9.1851]. In: Wagner, *Briefe IV*, S. 117. Der seltsame telegraphisch-verkürzte Stil ist ein Scherz Wagners, der den gesamten Brief durchzieht. „*Homo pervers*“ ist überdies ein Zitat aus einem antiken Autor und Gegenstück zum „*homo amabilissimus*“, mit dem Wagner Uhlig bezeichnet.

32 Richard Wagner an Theodor Uhlig, [Zürich], 31.5.1852. In: Wagner, *Briefe IV*, S. 383.

33 Vgl. Friedrich, »*Was bist du für ein Mensch*«, S. 92.

34 Vgl. Ebda., S. 90.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

mit Jessie Laussot, Besuch Julie Ritters]*; in Montreux machte ich eigentümliche Erfahrungen an einem jungen, sehr begabten Freunde* [Karl]".[35]

Flucht in den Hafen der Ehe – Wagner macht Druck

Ziemlich überraschend entschloss sich Karl Ritter 1854, zu heiraten. Rückblickend gestand seine Mutter Julie Wagner gegenüber ihre damaligen Bedenken: „*»der gute Karl handelt eben oft zu unüberlegt; als er sich plötzlich zu einem der wichtigsten Lebensschritte entschloss, war alle meine Bitte, sich etwas Zeit zu lassen und nicht so schnell durch ein Versprechen sich zu binden, vergebens!«*".[36] Möglicherweise war aber ausgerechnet Richard Wagner an Karl Ritters Verhalten nicht ganz unschuldig. Man gewinnt aus den Briefen Wagners durchaus den Eindruck, als habe er Karl Ritter regelrecht zu dieser Hochzeit gedrängt. Das Verhältnis der beiden war zu diesem Zeitpunkt ziemlich angespannt. Als Wagner von der Verlobung Karls mit Emmeline Königsdörfer im Juli 1853 hörte, äußerte er gegenüber seiner Frau Minna: „[Karl] *schreibt jubelnd, daß er Bräutigam sei mit Emline* [sic] *Königsdörfer, der früheren Braut Ben Eschenburg's* [sic]*; Du kennst wohl die Geschichte; sie war in Zürich, ließ ihn aber sitzen. Verrücktes Zeug*".[37] Offensichtlich hielt er die Liaison für unangebracht, wobei leider die Vor-„*Geschichte*" mit Emmelines erstem Bräutigam unklar bleibt. Dann aber drang er regelrecht auf Karl ein, er solle seine Braut nun auch tatsächlich – und zwar schnell – ehelichen. Der Umstand, dass sonst keinerlei Zeugnisse über die Beziehung Karls zu seiner Braut vorliegen, machen Wagner trotz seiner sehr subjektiven Äußerungen zum einzigen Chronisten, – der gleichzeitig selbst das Geschehen vorantreibt:

„*Mit Karl muß ich abwarten: ich habe ihm gerathen, augenblicklich zu heirathen, – sonst gäbe ich nichts auf seine Liebe! – Dann wollen wir sehen*".[38]

„*Wenn ich jetzt z. B. wieder flüchtig von Dir erfahre, was ihn von mir ärgert – nämlich daß ich vom Weibe nur »Enthusiasmus« nicht auch »scham« verlange – so weiß ich wahrlich nicht, ob ich lachen oder weinen soll über einen jungen Menschen, der an der Seite einer Geliebten sich Grübeleien hingiebt, die ihn zu solchem Unsinn führen? Ich weiß rein gar nicht, was er damit will. Karls böser feind scheint doch wirklich ein ungeheurer Hochmuth zu sein: möge ihn die Liebe davon heilen. – Jedenfalls soll er mir meinen leichtfertigen Ton verzeihen, mit dem ich ihm kürzlich in seiner heirathsangelegenheit schrieb*".[39]

35 Richard Wagner an Friedrich Nietzsche, Luzern, 10.5.1870. In: Wagner, *Briefe XXII*, S. 131.

36 Wagner zitiert Julie Ritter solchermaßen in einem Brief an Mathilde Wesendonck und fährt in eigenen Worten fort: „*O Fatum! Wer hat Recht und wer Unrecht in dieser Welt? Das ist ein Durcheinander von Neigung und Abneigung, Begehren und Verstossen: wer Lebensruhe wünscht, steckt endlich einen Gränzpfahl, – hier soll's stehen bleiben und sich nicht mehr ändern! Und der Pfahl steckt gerade da, wo eben das Begehren weilen wollte: – aber es weilte eben nicht, und dann?*" (Richard Wagner an Mathilde Wesendonck, Luzern, 23.5.1859. In: Wagner, *Briefe XI*, S. 98).

37 Wagner an Minna Wagner, St. Moritz, 28./29.7.1853. In: Wagner, *Briefe V*, S. 384. Gemeint ist wohl Hermann Behn-Eschenburg (1814–1871).

38 Richard Wagner an Franz Liszt, Zürich, 16.8.1853. In: Wagner, *Briefe V*, S. 400.

39 Richard Wagner an Hans von Bülow, Zürich, 25.11.1853. In: Wagner, *Briefe V*, S. 477.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wagner drängte, bereute seine Einmischung wieder und machte erneut Druck. Karls Verbindung mit Emmeline wurde jedenfalls offensiv diskutiert, ja sie scheint auch auf Karls Seite fast mehr Gegenstand theoretischer Erörterung als wirklicher Gefühle gewesen zu sein. Im Frühjahr 1854 hatte sich Karl von seiner Braut anscheinend wieder getrennt:

> „*Karls verlassene braut beklage ich herzlich: sie soll ein anmuthiges, sanftes Mädchen sein.* […] *als ich die brautschaft erfuhr, sah ich bereits alles voraus. Ich schrieb damals an Karl, er solle auf der Stelle heirathen: ein langer brautstand sei lasterhaft. Er hatte nicht die Energie, eine schnelle Heirath zu bewerkstelligen – in England oder irgendwo: so hätte ich ihm – für das Glück (?) des mädchens – nur noch die Zähigkeit im Aushalten eines philisterhaften Verhältnisses zutrauen dürfen; dass er diese nun nicht gehabt hat, ist am Ende nicht zu bedauern!*“.[40]

Nur wenige Monate später fand in der Pillnitzer Weinbergkirche die Trauung der beiden statt. Wie es zu dem Sinneswandel und dem schnellen Entschluss gekommen war, lässt sich ebenso wenig sagen, wie der genaue Termin der Hochzeit bekannt ist. Möglicherweise hatte Karl zusätzlich die Tatsache unter Druck gesetzt, dass sein jüngerer Bruder Alexander konkrete Hochzeitspläne hatte und im September 1854 dann auch wirklich Franziska Wagner vor den Altar führte (vgl. Leben II-4.3.). Der gemeinsame Freund Robert von Hornstein kommentierte den Umstand in seinen Memoiren:

> „*Die Liebe war übrigens damals in dem Ritterschen Kreise ansteckend. Sascha hatte sich mit einer Schwester der Johanna Wagner verlobt und war ganz närrisch geworden. Unglücklicherweise folgte Karl seinem Beispiel und verlobte sich jählings. Der Erfolg war aber ein ungünstiger. Die Ehe blieb kinderlos und ging später ganz aus dem Leim*“.[41]

Nach der Hochzeit fuhren Karl und Emmeline jedenfalls direkt in die Schweiz. In Collonges bei Montreux richtete das frischvermählte Paar sich ein, und einer der ersten Gäste war niemand anderer als Richard Wagner. Der war dort auf der Durchreise nach Sion am 7. Juli eingetroffen und hielt sich auch bei der Rückkehr noch einmal vom 13. bis mindestens 17. Juli in Collognes bei Ritters auf.

> „*Karl's wohnen sehr schön am Genfer See: ich war einen Tag bei ihnen.* […] *Karls haben sich provisorisch ganz nett eingerichtet: sie machte sich als Hausfrau nicht gar so übel. Aber s'ist mir alles so curios*“.[42]

Beim Musikfest in Sion, von dem Wagner enttäuscht bald wieder abreisen sollte, erschien auch Karl Ritter – begleitet nicht von seiner Frau, sondern von Robert von Hornstein, einem jungen Komponisten, mit dem er und sein Bruder Alexander sich schon in Leipzig angefreundet hatten (vgl. Leben I-3.3). Wagner erlebte Hornstein als „*drollige*[n] *Mensch*[en]“[43] und ermunterte ihn, seine Sonaten in Druck zu geben. Im Zusammenhang mit dem Drama

40 Richard Wagner an Hans von Bülow, Zürich, 12.4.1854. In: Wagner, *Briefe VI*, S. 112.
41 Vgl. Hornstein, *Memoiren*, S. 71.
42 Richard Wagner an Minna Wagner, Sitten, 10.7.1854. In: Wagner, *Briefe VI*, S. 180.
43 Vgl. Wagner, *Leben*, S. 589.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

„*Alkibiades*“[44] von Karl Ritter wusste Wagner später über dessen Beziehung zu Hornstein zu berichten:

> „*Schon in Albisbrunn hatte Karl von dem Plane dieses Stückes gesprochen, mir auch einen zierlichen Dolch gezeigt, auf dessen Klinge die Silben »Alki« eingebrannt waren. Er erklärte mir, daß sein in Stuttgart hinterlassener Freund, jener junge Schauspieler, einen gleichen Dolch besitze, auf dessen Klinge die Silben »Biades« stünden. Es schien nun, daß Karl, auch ohne der symbolischen Hilfe von solchen Dolchen, zuletzt wieder in dem jungen Töl-pel Hornstein eine ähnliche Ergänzung zu seinem alkibiadischen Wesen gefunden hat-te*“.[45]

Hornsteins eigene Memoiren schweigen sich über die wahrscheinlich mehr als platonische Beziehung zu Ritter aus, sie enthalten aber eine Schilderung der Tage mit Wagner in Sion und folgende kurze Charakterisierung des Freundes:

> „*Dieser Karl Ritter war einer der merkwürdigsten jungen Männer, die ich kennenlernte. Ein Amphibium von Dichter und Komponist, brachte der Dichter später den Komponis-ten um. Damals war er mehr Musiker und interessierte sich gleich für meine Musik. Wir hatten aber auch noch andere Berührungspunkte. Er grübelte in den letzten Dingen her-um*“.[46]

1854 hatte Wagner das Werk Arthur Schopenhauers kennen und schätzen gelernt und sogleich auch seinen Züricher Kreis für den Philosophen begeistern können. Wagner hatte ihm seine „Ring“-Dichtung geschickt, und auch Hornstein und Ritter nahmen brieflich Kontakt zu Schopenhauer auf. Ersterer besuchte ihn später in Frankfurt, Letzterer erbat sich ein Porträt,[47] das er kurz darauf auch erhielt.

Zweifellos war Karls Ehe eine Farce, die beide Parteien nur unglücklich machen konnte. Karl ging daher so oft wie möglich seiner eigenen Wege und wohnte z. B. ab Dezember 1855 zeitweilig wieder bei Wagner, während Emmeline nach Dresden zurückkehrte. Die Verzweiflung über die Mesalliance erreichte im August 1858 einen dramatischen Höhepunkt, bei dem ausgerechnet Cosima von Bülow, spätere Wagner, eine wichtige Rolle spielte. Nur

44 Wagner las Ritters „*Alkibiades*“ Anfang November 1852 und urteilte vernichtend: „*Karl ist für mich eine recht traurige Erscheinung: unreifheit und frühreifheit verbinden sich in ihm zu einem wirklich höchst unliebenswürdigem* [sic] *Gemisch. Sein hauptzug ist – schwäche, und forcieren der Schwäche zu möglicher kraft ist seine eigentliche thätigkeit. Der »Alkibiades« ist richtig der ohne genuß blasirte Gymnasiast, der gern Student sein möchte, und statt dessen sogleich philister wird!*“ […] „*Die empfindungen und einsichten, die es erweckt, sind so unangenehm peinlicher art, was gewiß durch die wahrnehmung vieler züge großen talentes, ja Geistes, nur vermehrt wird*“ (Richard Wagner an Theodor Uhlig, Zürich, 27.11.1852. In: Wagner, *Briefe V* , S. 120 f.). Im April 1853 schickte er das Stück aber doch nach Karlsruhe zu Eduard Devrient, um es wie versprochen für eine Aufführung zu empfehlen. In *Mein Leben* bezeichnete Wagner „*Alkibiades*“ dann gar als „*mit auffallender Freiheit und Feinheit der Form konzipiert und ausgeführt*“ (vgl. Wagner, *Leben*, S. 520).

45 Vgl. Wagner, *Leben*, S. 520.

46 Vgl. Hornstein, *Memoiren*, S. 70.

47 Es sind drei Briefe Karl Ritters an Schopenhauer überliefert aus dem Zeitraum von Dezember 1855 bis April 1856 (UB Frankfurt; Na 50, Nachlass Arthur Schopenhauer – ‚Schopenhauer-Archiv‘ 198–200 // III.170; IIIb, 170–173). URL: http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/schopenhauer/nav/classification/4426552 (aufgerufen am 16.5.2017).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

andeutungsweise hat sie später von einem prägenden Erlebnis auf dem Genfer See berichtet: In Begleitung Karl Ritters war sie nach Genf gereist, um ihre Mutter, die Gräfin d'Agoult, zu besuchen. Auf der Rückkehr setzten Ritter und sie in einem kleinen Boot über und wurden in der Intimität der Situation von ihren Gefühlen überwältigt. Beide fühlten sich in ihren unglücklichen Ehen gefangen und wussten keinen Ausweg mehr. Cosima versuchte sich anscheinend in den See zu stürzen, und nur weil Ritter drohte, sich dann ebenfalls umbringen zu wollen, nahm sie davon Abstand. Der opernhafte Doppelselbstmord blieb jedenfalls aus.[48] Karl Ritter trennte sich schließlich von Emmeline, ja er floh später sogar hektisch aus Venedig, als sie sich gemeinsam mit seiner Schwester anmeldete, um sich noch einmal auszusprechen.

Ein Eklat mit Liszt

Eine bemerkenswerte Episode aus dem Jahr 1856 zeigt, dass Karl Ritter nicht nur mit Wagner, der bekanntermaßen kein einfacher Zeitgenosse war, persönliche Konflikte ausfocht. Wie empfindlich er auf Konfrontation reagierte, musste auch der als äußerst gutmütig geltende Franz Liszt erfahren. Zu Besuch bei seinem Freund Wagner in der Schweiz, erlebte er am 13. Oktober auf einer Abendgesellschaft im Hause Wagners einen Eklat. Karl Ritter, den Liszt aus Weimar kannte, saß mit am Tisch, als er mit einigen Gästen eine erhitzte politische Diskussion führte. Ritter bezog offenbar Liszts Verspottung seiner Gegner als „Paviane“ auf sich – was Wagner in *Mein Leben* damit erklärt, dass Ritter als Kind angeblich wegen seiner „»*Pavian-Physiognomie*«“ gehänselt worden war[49] – und fuhr daraufhin dem ehrwürdigen Gast immer wieder mit einem provokanten „*Nun?*“ ins Wort. Schließlich herrschte er ihn an: „*Herr Doctor, in diesem Tone discutire ich nicht*“.[50] Liszt wurde nun selbst ungehalten und ließ Ritter links liegen. Der war zutiefst beleidigt und fühlte sich vor allem von Wagner verraten, dem er in einem Brief heftige Vorwürfe machte, weil er ihm als Gastgeber nicht beigesprungen war. Ritter verließ Zürich, und die Verstimmung ging diesmal soweit, dass sich auch Mutter Julie einschaltete und Wagner zur Rede stellte. Der schilderte ihr die Vorkommnisse ohne Karl zu schonen, aber auch mit kalkuliertem Verständnis und bot schließlich an, auf die jährliche Zuwendung in Zukunft zu verzichten,

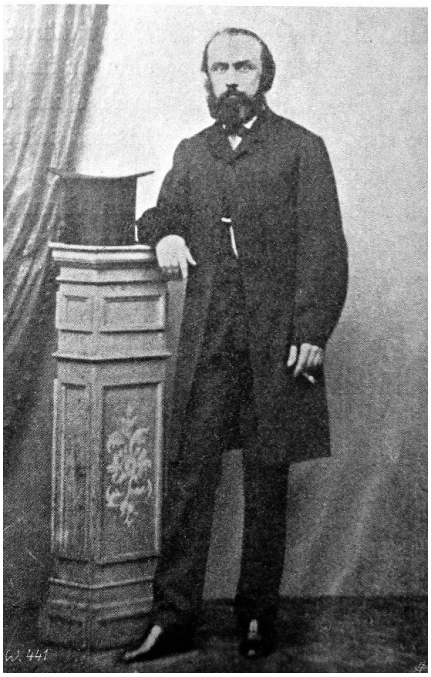


Abb. 6: Karl Ritter in späteren Jahren

48 Vgl. Gregor-Dellin, *Wagner*, S. 440. Vgl. auch Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 27.
49 Vgl. Wagner, *Leben*, S. 552.
50 Richard Wagner an Julie Ritter, Zürich, 7.12.1856. In: Wagner, *Briefe VIII*, S. 221.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

obwohl er bei sich nur „*den Fehler eines bei weitem zu vertrauten Umgangwesens mit jungen Leuten*“ erkennen konnte.[51] Er habe „*nun – unwiderruflich – die Ritter'sche Subvention aufgegeben*“,[52] verkündete Wagner schon an Liszt in Weimar, dem er gleichsam im Spagat genauso seine Loyalität versicherte wie Frau Ritter. Es war nicht das erste Mal, dass er stolz erklärte, von sich aus auf die Unterstützung verzichten zu wollen. Doch auch wenn Julie Ritter diesmal seine Jahresrate tatsächlich mit Schulden verrechnete, die Wagner noch bei Karl hatte: Schon im April zahlte sie ihm wieder Geld und erhielt nach dieser Versöhnung einen enthusiastischen Dankesbrief von Wagner.[53] Auch Liszt war im Übrigen nicht nachtragend, die Eskalation der Sache war ihm ohnehin unangenehm gewesen und gegenüber Alexander Ritter – der das Zerwürfnis seines Bruders mit seinen musikalischen Idolen sicherlich mit Schrecken verfolgt hatte – äußerte er sich dementsprechend sehr verständnisvoll (vgl. Leben III-6.3.).

Dass sich Karl Ritter ausgerechnet kurz nach dem Zerwürfnis mit Liszt und Wagner an den Verlag Breitkopf & Härtel wandte, um eigene Kompositionen zu veröffentlichen, und dass 1857 eben ausgerechnet drei Klaviersonaten, Klavierstücke und eine Liedersammlung als opp. 1–5 im Druck erschienen, hält Peter Jost für keinen Zufall. Ritter habe sich damit „*als Komponist von Wagner (und auch von Liszt) abzusetzen*“ und sich „*öffentlich als Schüler Schumanns zu präsentieren*“ versucht, quasi in Anlehnung an die ersten Veröffentlichungen des jungen Johannes Brahms.[54] Außer Zweifel steht, dass sich Ritter damit erstmals überhaupt öffentlich als Komponist präsentierte. Zwischen seiner musikalischen und literarischen Begabung hin- und hergerissen positionierte er sich zugunsten der Musik und brachte damit den Nachweis einer „Befähigung“, den Wagner schon vor Jahren eingefordert hatte: „*Karl's dichterische fähigkeiten wiegen vor, seine entsprechende musikalische befähigung soll er mir erst noch ersichtlich beweisen*“.[55] Freilich sollte Karl Ritter sich schon wenige Jahre später doch ganz auf das Verfassen von Theaterstücken verlegen, und seine fünf veröffentlichten Opera bilden damit nicht den Auftakt, sondern vielmehr den Abschluss seiner sichtbaren musikalischen Produktion.

Zeuge der *Tristan*-Entstehung – Schlusspunkt Venedig

Das Hin- und Her im Verhältnis Karl Ritters zu Wagner setzte sich fort. Nach Phasen der Absenz folgte wieder eine Annäherung, die beiden kamen, so scheint es, weder mit- noch ohneeinander aus. Im Juli 1858 hatte Wagner in Zürich sein „Asyl“ bezogen. Die Affäre mit Mathilde Wesendock war abrupt beendet und die endgültige Trennung von seiner Frau Minna wurde vollzogen – in Anwesenheit zahlreicher Besucher, die sich damals bei den Wagners einfanden. Am 3. August traf völlig überraschend auch noch Karl Ritter ein, mit dem Wagner sich nach jahrelanger Entzweiung offenbar schnell wieder gut verstand. So gut

51 Ebda., S. 225.

52 Richard Wagner an Franz Liszt, Zürich, 8.2.1857. In: Wagner, *Briefe VIII*, S. 257.

53 In diesem ersten Brief, den Wagner in seinem neuen „Asyl“ in Zürich schrieb, beschwört er das große Einverständnis mit Julie Ritter, die gerade aufgrund ihres reiferen Alters „*jene unbegränzte Nachsicht gegen die heftigen Eigenthümlichkeiten meiner Natur*“ walten lassen könne (Richard Wagner an Julie Ritter, Zürich, 6.5.1857. In: Wagner, *Briefe X*, S. 309).

54 Vgl. Jost, *Karl Ritter, Komponist*, S. 195.

55 Richard Wagner an Hans von Bülow, Zürich, 12.5.1851. In: Wagner, *Briefe IV*, S. 48.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

verstand, dass er sich auf Ritters Empfehlung hin Venedig als Aufenthaltsort für seine geplante Überwinterung in Italien aussuchte und noch im August 1858 gemeinsam mit diesem von Genf aus dorthin aufbrach. Anfang September erreichten die beiden die Lagunenstadt und bezogen zwei Wohnungen im Palazzo Giustiniani direkt am Canale Grande. Wagner arbeitete intensiv und empfing außer Ritter kaum andere Besucher.

Den Dezember über reiste Ritter nach Weimar und versuchte in Stettin ein Theaterstück an den Mann zu bringen. Zum Neujahrstag 1859 fand er sich aber wieder in Venedig ein, begleitet vom Komponisten Alexander Winterberger, der Kommilitone seines Bruders Alexander und Liszt-Schüler war. Die beiden pflegten in Wagners Worten „*eine sonderbare Freundschaft*“[56], wohnten zusammen und besuchten regelmäßig Wagner, wo sie staunend Zeugen der Vollendung des II. Aufzugs seines *Tristan* wurden:

> „*Gestern Abend habe ich Karln und Winterbergern (meinen »zwei Knäbchen, schön, fein, jung und weise«) den zweiten Act von Tristan vorgespielt, der beide rein verrückt gemacht hat. Winterberger schwört Stein und Pein, dass selbst ich so etwas noch nicht gemacht hätte*“.[57]

Als Wagner Venedig Ende März verließ, verabschiedete er sich am Bahnhof herzlich von Ritter. Kurz zuvor hatte er an Mathilde Wesendonck geschrieben: „*Karl lasse ich noch hier zurück. Er ist übel dran. Vor meinem Fortgeh'n bangt ihm sehr*“.[58] Es sollte ein Abschied für immer sein. Bis Ende Mai musste Wagner auf ein erstes Lebenszeichen warten, danach brach Ritter den Briefkontakt ohne erkennbaren Grund und sehr zur Verwunderung Wagners ganz ab. Mit Alexander Winterberger soll er einige Zeit in Rom verbracht haben, danach lebte Karl Ritter allein in verschiedenen italienischen Städten. Sein Rückzug galt wohl kaum ausschließlich Richard Wagner – dennoch ist gerade der harte Bruch mit ihm etwas mysteriös. War es Zufall, dass Karl Ritter sich just Anfang 1859 zurückzog, als Wagner endgültig auf die jährliche Finanzspritze Julie Ritters verzichten musste? Das Ritter'sche Vermögen war stark geschrumpft, auch Karl hätte Wagner nicht mehr aushelfen können und sah damit womöglich seine einzige Überlegenheit gegenüber Wagner verloren.

Dass Wagners Interesse mit abnehmendem Geldfluss schwinden würde, schien sich an Ritters Mutter zu bewahrheiten. Trotz Versicherung innigster Freundschaft brach der Briefwechsel mit Julie Ritter 1859/60 langsam ab. Allerdings nicht ohne ein letztes dramatisches Bittsteller-Schreiben. Weil er von Julie nichts mehr zu erhoffen hatte, wandte sich Wagner im Oktober 1859 aus Paris dreist an Emilie Ritter, Karls und Alexanders Schwester: „*Liebstes Kind, höre einmal! Ich brauche 5000 francs*“. Er wolle dafür Zinsen zahlen und garantiere die Rückzahlung nach einem Jahr. „*Karl*“, fährt er fort, „*würde nicht gezögert haben, mir das Geld zu Gebote zu stellen*“. Er habe aber „*keine Ahnung*“, „*wo er stecken mag*“. Emilie solle

56 Vgl. Wagner, *Leben*, S. 677.

57 Richard Wagner an Minna Wagner, Venedig, 1.3.1859. In: Wagner, *Briefe X*, S. 351 f. Er zitiert hier frei aus Mozarts *Zauberflöte* (1. Aufzug, 8. Auftritt. Recte: „*drei Knäbchen, jung, schön, hold und weise*“). Den scherzhaften Akkusativ „*Karln*“ (der sich mit „*Winterbergern*“ wiederholt!) ignoriert Ulrich Drüner, wenn er meint feststellen zu können, dass Wagner Karls Namen hier „*in Karin* [sic] *umbenannt*“ habe, „*um auf dessen homosexuelle Veranlagung anzuspielen*“ – was am Autograph des Briefes nicht nachzuvollziehen ist (vgl. Drüner, Ulrich: *Richard Wagner. Die Inszenierung eines Lebens*, München 2016, S. 459).

58 Richard Wagner an Mathilde Wesendonck, Venedig, 10.3.1859. In: Wagner, *Briefe X*, S. 370.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der Mutter vorerst nichts davon sagen und ganz beruhigt sein, er sei sich schließlich sicher, „*dass ich für jetzt und die Zukunft überhaupt keiner Geschenke und Unterstützungen mehr bedarf, sondern meine Einnahmen sich als vollkommen genügend herausstellen*". Sei diese „*letzte häusliche Krisis überstanden*", so gehe er „*einem, wenn auch nicht wohlfeilen, doch nun für lange stabilem Leben entgegen.* […] *Kinder! Helft mir diesmal noch, ich werde es dann nie wieder nöthig haben, ja – ich kann sogar wohl, ohne Uebertreibung, Wiedererstattung Eurer früheren Opfer verheissen*".[59] Egal, ob es sich hier um eine dreiste Lüge oder eine groteske Fehleinschätzung handelte, Emilie war klar, dass man Wagner in diesem Punkt nicht trauen konnte. Offenbar hatte sie Wagner etwas erschrocken und indigniert, jedenfalls aber ablehnend geantwortet, denn sein Gegenbrief klingt durchaus beleidigt: „*Ich sehe, wie elend man von dem Wort derjenigen zu denken sich gewöhnt, die man öfter in Geldnöthen gekannt hat*".[60]

Karl Ritter hatte sich alledem entzogen. Wie er in Italien lebte, darüber ist wenig bekannt, er schlug sich z. B. in Neapel als Klavierlehrer durch,[61] lebte in Turin und Siena, schließlich aber hauptsächlich in Venedig, direkt an der Riva degli Schiavoni. Nur noch selten nahm er Kontakt zu alten Freunden auf, trat aber durch die Drucklegung seiner Trauerspiele in den 1870er Jahren (die Hans von Bülow bezuschusste) immerhin noch selbstbewusst in die literarische Öffentlichkeit – allerdings ohne an einen Erfolg seiner Stücke, etwa durch Aufführungen, wirklich zu glauben. Mit Wagner hatte Ritter nur noch einmal zu tun, als der 1869 eine Gesamtausgabe seiner Schriften plante. Karl Ritter besaß noch frühe Manuskripte von ihm, daher bat er über Jessie Laussot, die mittlerweile ebenfalls in Italien lebte und zu Karl Ritter Kontakt aufnehmen konnte, um die Rückgabe dieser Autographe. Auf diese Weise kam u. a. die Partitur des 1. Aufzugs des *Tristan* unbeschadet zurück, die Wagner anschließend König Ludwig II. überlassen wollte, letztlich aber selbst behielt.[62] Im Dankesbrief an Jessie reflektierte Wagner seine Beziehung zu Karl Ritter folgendermaßen:

> „*Die Worte Ritter's, mit denen Sie seinerseits die Ueberlassung des Manuscriptes begleiteten, waren genügend eindrucksvoll*[,] *um mich in die Versuchung zu bringen, ihm wieder einmal zu schreiben. Nur durfte ich mir sagen, dass eigentlich alle – oder fast alle Erfahrungen meines Lebens in unerwiderter, ja fast verhöhnter Zutraulichkeit meiner Natur bestehen. Seitdem ich ganz freundschaftlich vor 10 Jahren von Ritter in Venedig schied, hat er mir nicht nur meine anfänglich an ihn gerichteten Briefe unerwidert gelassen, sondern auch nachher nie in seinem Inneren eine Veranlassung gefunden, sich einmal an mich zu wenden. Ich musste mir endlich wohl sagen, er sei ein decidirter Sonderling; schmerzlicher war es mir, anderen Anzeigen nachzusinnen, welche ihn mir in tiefer Abwendigkeit zeigten. Ihrem freundlichen Eifer, Verehrte!, scheint es nun gelungen zu sein, wenigstens das Eis der Misachtung* [sic] *in diesem so eigenthümlichen Herzen zu brechen*".[63]

59 Richard Wagner an Emilie Ritter, Paris, 25.10.1859. In: Wagner, *Briefe XI*, S. 322 f.

60 Richard Wagner an Emilie Ritter, Paris, 30.11.1859. In: Wagner, *Briefe XI*, S. 388.

61 Vgl. Wagner, *Leben*, S. 769.

62 Vgl. Richard Wagner an Jessie Laussot, Luzern, 24.1.1869. In: Wagner, *Briefe XXI*, S. 46–49. Zur *Tristan*-Partitur heißt es dort: „*Für die Zurückerstattung dieses Originals hätte ich natürlich wenig guten Grund mich zu verwenden, und es könnte diese nur als ein Act der Großmuth von Seiten Ritters angesehen werden*" (vgl. Ebda, S. 48).

63 Richard Wagner an Jessie Laussot, Luzern, 5.8.1869. In: Wagner, *Briefe XXI*, S. 219.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Lange Jahre lebte Karl Ritter zurückgezogen in Venedig. Als ihn sein früherer Freund Hornstein dort eines Tages aufsuchte, stieß er auf wenig Wiedersehensfreude: „*Ich überrumpelte ihn* […] *Er war total menschenscheu geworden*“.[64] Noch erfolgloser war Richard Wagner, der ebenfalls einen solchen Überrumpelungsversuch unternahm, als er 1882 – Jahre nach dem zitierten Brief an Jessie Laussot – während seines Venedig-Aufenthaltes zufällig Ritters Adresse erfuhr und ihn ein letztes Mal aufsuchte. Der Schilderung Cosimas zufolge habe Karl Ritter sich verleugnen lassen und habe Wagner ihm eine enttäuschte Notiz hinterlassen:

> „*R.* [Richard] *macht sich um die Mittagszeit auf und erzählt, er habe K. Ritter, dessen Adresse er zufällig in der Buchhandlung erfahren, aufgesucht; zuerst falsch geführt* […] *kommt* [er endlich] *an die richtige Tür, wo eine Frau mit Säugling ihm sagt: H. Ritter sei nicht zu Hause; worauf R.: »Er ist wohl zu Hause« – die Frau verlegen, er wäre wohl der H. Wagner, »ja ja«, sagt R. und schreibt auf einen Zettel: »Was bist du für ein Mensch«, und entfernt sich. Doch ist er sehr angegriffen von dieser Erfahrung; er hatte auch schon durch den Gedanken, daß er quasi K. R. überraschen müsse, um ihn zu sehen, einen anhaltenden Brustkrampf erhalten.*“.[65]

Diese melodramatischen, vielsagend offenen letzten Worte »*Was bist du für ein Mensch*« sollten den endgültigen Abschluss der einst so vielversprechenden Künstlerfreundschaft Karl Ritters mit Wagner markieren. Nach wochenlanger Krankheit starb Karl Ritter 1891 – acht Jahre nach Richard Wagner – einsam in Verona. Selbst seinen Bruder Alexander hatte er nicht noch einmal sehen wollen (vgl. Leben VIII-19.4.).

64 Vgl. Hornstein, *Memoiren*, S. 341.
65 Vgl. Eintrag „*Sonnabend 29ten*“ [April 1882]. In: Cosima Wagner, *Tagebücher II*, S. 940.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Leben II
Glückliche Anfangsjahre – Aufbruch in eine verheißungsvolle Zukunft

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

4. Zurück in Dresden (1851–1854)

Zu Ostern 1851 verließ Alexander Ritter Leipzig und ging zurück nach Dresden. Mittlerweile fast 18 Jahre alt, kam er gleichsam erwachsen geworden zurück in die Stadt seiner Kindheit, wo alles vertraut und doch ganz anders war: Sein Bruder Karl und Hans von Bülow waren in die große Welt gezogen und nur noch sporadisch in Dresden zu Besuch. Dresdens bedeutendste musikalische Figur aber, Richard Wagner, war buchstäblich aus der Stadt verbannt.

Ritter blieb ohne eine konkrete Anstellung und lebte wieder bei seiner Familie, deren finanzielle Situation gerade in dieser Zeit erheblichen Schwankungen ausgesetzt war. Alles Vermögen, von dessen Zinsen die Familie Ritter den Lebensunterhalt bestritt, war in Russland angelegt und schien sich Ende 1850 bis Frühjahr 1851 überaus ungünstig entwickelt zu haben. Immer wieder ist davon die Rede, dass Julie Ritter nach Russland reisen musste, um ihre Angelegenheiten zu regeln. „*Daß Sie Ärmste wieder nach Rußland müssen, ist schrecklich!*“, schreibt ihr Richard Wagner z. B. im Dezember 1850.[1] Wann genau und ob so eine Reise stattfand, und ob evtl. Karl seine Mutter begleitet hatte, bleibt vage. Fest steht, dass sich dann aber im Sommer 1851 die finanzielle Lage der Ritters plötzlich durch eine größere St. Petersburger Erbschaft nicht nur wieder konsolidiert, sondern erheblich verbessert hatte. Die Rede ist von einem Onkel, den man beerbt habe, und in der Tat verstarben um diese Zeit sowohl der Schwager Julies, Alexander Ritter (gestorben am 6.7.1851 [24.6.]), als auch Paul Momma, ihr Bruder (genaues Datum nicht bekannt). Welcher der beiden der Erblasser war, konnte im Rahmen der Arbeit nicht ermittelt werden, möglicherweise summierten sich aber auch beide Erbschaften, was die vorübergehende Sorglosigkeit der Ritters gut erklären könnte. Indirekter Nutznießer des Geldsegens war Richard Wagner, dessen Rente nun für einige Jahre gesichert war und der auch über diese hinaus erhebliche Zuwendungen von den Ritters erhielt.

Alexander Ritter geigte während seiner zweiten Dresdner Zeit offenbar ab und an im Orchester der Hofoper. Dies erwähnt er zumindest gegenüber Levi in dem bereits zitierten Brief vom 16. Januar 1886: „*Von 1851 bis 54 war ich in der Dresdner Hofcapelle*“.[2] Um eine feste Anstellung als Hofmusiker kann es sich dabei nicht gehandelt haben, und eine Mitwirkung als Aushilfe oder dergleichen lässt sich aus den überlieferten Dokumenten der Hofkapelle ebenfalls nicht nachweisen.[3] Die Nachfolge Wagners im Amt des Hofkapellmeisters neben dem immer noch amtierenden Reissiger hatte mittlerweile Carl August Krebs (1804–1880) angetreten. An neuem Repertoire gab es an der Oper in diesen Jahren freilich nichts „Aufregendes“. Man studierte Lortzing, Auber, Adam, Flotow, Müller und Nicolai ein und präsentierte am 18. Januar 1854 Mozarts *Idomeneo* als Neuproduktion.[4] Daneben wurde natürlich auch älteres Repertoire gepflegt und Stücke wurden wiederaufgenommen. Recht bemerkenswert ist z. B., dass man am 26. Oktober 1852 mit dem *Tannhäuser* einem Werk des flüchtigen Revolutionärs Richard Wagner die Ehre einer Wiederaufnahme erwies. Dass Alexander in diesem *Tannhäuser* gegeigt hätte, ist allerdings zu bezweifeln, findet sich dar-

1 Richard Wagner an Julie Ritter, Zürich, 12.12.1850. In: Wagner, *Briefe III*, S. 476.
2 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 16.1.1886 (LOC Washington; ML95.R6.). Unveröffentlicht.
3 Freundliche Auskunft des Historischen Archivs der Sächsischen Staatsoper vom 18.6.2014.
4 Vgl. Hochmuth, Michael: Chronik der Dresdner Oper, Hamburg 1998, S. 139–141.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

auf doch keinerlei Hinweis. Für Familie Ritter muss es aber wie ein Fest gewesen sein, dieses Werk wieder auf der Dresdner Bühne zu hören. Wagner selbst hingegen fühlte sich im Exil ausgeschlossen und zu wenig informiert, zumal er die Vorliebe der Ritters für den *Tannhäuser* ohnehin kritisch sah. Bei Theodor Uhlig beklagte er sich:

> „*Das Dresdener »Ereigniß« ist mir vorzüglich dadurch interessant geworden, daß ich von all meinen »Freunden« fast gar keine Nachricht darüber erhalten habe* […] *weder Ritters, noch Heine, noch Fischer u.s.w. haben mir eine Zeile gemeldet*“.[5]

Theodor Uhlig (1822–1853) war Geiger im Dresdner Hoforchester und hatte sich mit Kapellmeister Wagner befreundet. Während der ersten Jahre im Züricher Exil war Uhlig bis zu seinem frühen Tod Wagners wichtigster Korrespondenzpartner, dem er seine neuesten Ideen und Gedankengänge anvertraute. Oft bat Wagner Karl Ritter oder Uhlig um Besorgungen in Dresden und um gegenseitige Absprache – die beiden jungen Wagnerfreunde standen also in gutem Kontakt und auch Alexander war mit Uhlig bekannt.[6] Überhaupt kann man sich den Dresdner Kreis derer, die in irgendeiner Form mit Richard Wagner verbunden waren, als untereinander gut verknüpft vorstellen, und die Liste der Namen, die in den Briefen Wagners mit Mitgliedern der Familie Ritter in Beziehung gebracht werden, ist lang: Minna Wagner,[7] Ferdinand Heine[8], Wilhelm Fischer[9], Anton Pusinelli[10], vielleicht auch Eduard und August Röckel[11] – es war Wagners engster Dresdner Kreis, mit dem die Ritters verkehrten, oder dessen Mitglieder sie zumindest persönlich kennengelernt hatten.

Durch die Briefe Wagners an Mutter Julie und Theodor Uhlig ebenso wie durch seinen Bruder Karl bekam Alexander Ritter nicht nur die Zürcher Schriften seines Idols in dessen noch kaum getrockneter Handschrift zu lesen (darunter *Das Kunstwerk der Zukunft* oder *Das Judenthum in der Musik*) – er erfuhr sicher auch über die finanziellen Sorgen, privaten Desaster und hochtrabenden Pläne Richard Wagners. Er war damit qua Familienzugehörigkeit einerseits Teil eines Zirkels von Eingeweihten und Freunden, andererseits war er selbst als Person aber immer noch nicht in den Blick des Komponisten gerückt.

Die Familie Ritter blieb in den 1850er Jahren weiter in Dresden ansässig. Julie, die älteste Tochter, hatte inzwischen Otto Kummer geheiratet (ein Mitglied der bekannten Dresdner Musiker-Großfamilie), der Geiger im Hoforchester war, aber 1853 aus gesundheitlichen Gründen ausschied. Im Mai 1852 waren die Kummers in der Schweiz zur Wasserkur, natürlich auf Wagners Rat hin, mit dem sie dann auch ausgiebig verkehrten. Auch im nächsten Sommer waren sie wieder in Zürich. Julies Schwester Emilie war nach der gemeinsamen Reise mit ihrer Mutter 1850 wohl ebenfalls noch weitere zwei Male in der Schweiz, besuchte Karl in Albisbrunn (Herbst 1851) und die Kummers im Juni 1853 in Interlaken. Anfang Juli traf man sich in Zürich, wo sie mit Liszt und Wagner alle zusammen heitere Tage verbrach-

5 Richard Wagner an Theodor Uhlig, Zürich, 10.11.1852. In: Wagner, *Briefe V*, S. 100.
6 Hans von Bülow ließ z. B. im Brief an Theodor Uhlig vom 26.8.1851 Grüße an Alexander Ritter ausrichten. Vgl. Bülow, *Briefe I-1*, S. 357.
7 Vgl. z. B.: Richard Wagner an Minna Wagner, 14.5.1849. In: Wagner, *Briefe II*, S. 677.
8 Vgl. z. B.: Richard Wagner an Ferdinand Heine, 30.4.1853. In: Wagner, *Briefe V*, S. 277.
9 Vgl. z. B.: Richard Wagner an Wilhelm Fischer, 22.7.1851. In: Wagner, *Briefe IV*, S. 80.
10 Vgl. z. B.: Richard Wagner an Anton Pusinelli, 16.5.1856. In: Wagner, *Briefe VIII*, S. 64 f.
11 Vgl. Richard Wagner an August Röckel, Zürich, 24.8.1851. In: Wagner, *Briefe IV*, S. 93.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ten.[12] Emilie und die älteste Schwester Alexandrine blieben zeitlebens unverheiratet und lebten in Gesellschaft ihrer Mutter. Ihr Bruder Karl kam immer mal wieder für einige Zeit nach Dresden, so wie im Dezember 1851, als ihn seine Mutter dazu aufgefordert hatte, St. Gallen zu verlassen, wo sein Engagement längst ausgelaufen war. Sie wollte ihn um sich haben, wenn es wieder schwierige Finanzentscheidungen zu treffen galt. Anstatt zu Wagner in eine Schweizer Kommune zu ziehen (eine Idee, der Wagner über mehrere Jahre hin anhing und immer wieder Ausdruck verlieh), nahm sich Familie Ritter 1852 in Dresden eine neue Wohnung in der Ostraallee 10 d I.

4.1. Der verlässliche Freund Hans von Bülow

Am zweiten Weihnachtstag 1851 erhielt Julie Ritter Post von Hans von Bülow. Sie hatte den alten Freund ihrer Söhne, der die Feiertage in Dresden verbrachte, eigentlich zu einem Besuch erwartet. Doch nun ließ er sich auf Druck seiner Mutter schriftlich entschuldigen. Frau von Bülow hielt Karl Ritter für schuldig an Bülows Flucht zu Wagner und dem Entschluss, Musiker zu werden. Ihm, Hans, sei „*als erste unerläßliche Bedingung einer Verzeihung meines begangenen Unrechts gegen meine Mutter diejenige gestellt* [worden]*, den Umgang mit meinen liebsten Jugendfreunden, Ihren Söhnen, zu vermeiden*". Von Dresden aus wollte Bülow nach Weimar fahren, um bei Liszts Neueinstudierung des *Lohengrin* zugegen zu sein. „*Könnte ich dann für diese traurigen Tage entschädigt werden, wenn Karl mich besuchte, vielleicht in Begleitung seines lieben Bruders, so würde ich unendlich dadurch erfreut werden*".[13] Zu so einem Entschädigungsbesuch kam es tatsächlich: Durch einen Bericht Bülows an Theodor Uhlig erfährt man, dass Alexander Ritter im Januar 1852 ihn und Liszt in Weimar besucht hat, und sich die beiden damit nach längerer Zeit wiedergesehen und offenbar bestens verstanden haben („*Sasch* [sic] *hat mich übrigens sehr erheitert*").[14] In Begleitung seines Leipziger Kommilitonen Langhans (aber anscheinend ohne Karl) hatte er die besagte *Lohengrin*-Vorstellung besucht, die am 11. Januar stattgefunden und Ritter endlich auch mit dieser neuesten Oper Wagners bekanntgemacht hatte. Bülow hat diesen Besuch auch an Wagner lebhaft berichtet, denn dieser schrieb ihm am 15. Februar zurück: „*Alexanders Tannhäuserbesuch* [sic] *in Weimar hat mich sehr amüsirt*".[15]

Auch zwei Jahre später schien der Groll Madame von Bülows auf die Ritters noch nicht verflogen gewesen zu sein, denn im Herbst 1853, als Hans nach Dresden kam, drohte sich das Umgangsverbot zu wiederholen. Behutsam bereitete Hans seine Mutter darauf vor, bei Familie Ritter wohnen zu wollen: „*Madame Ritter* […] *hat mir angeboten, bei ihr eine zeitlang zu wohnen, da sie hörte, daß ich nach Dresden zurückkehren würde, wegen der Zusage zu einem Concerte. Alexander Ritter ist in Breslau als Violinspieler, Carl Ritter in Pillnitz, – steht auf dem Standpunkte, sächsischer Unterthan zu werden und ist Bräutigam – also wahrhaftig gibt es auch hier tempi passati*". Zwar spielte er damit den Kontakt zu den Ritter-Brü-

12 Vgl. Wagner, *Leben*, S. 507.

13 Hans von Bülow an Julie Ritter, Dresden, 26.12.1851. In: Bülow, *Briefe I-1*, S. 401 f.

14 Hans von Bülow an Theodor Uhlig, Weimar, 1.2.1852. In: Bülow. *Briefe I-1*, S. 419 f. Die Verkürzung „Sasch" benutze vor allem Franz Liszt häufig.

15 Richard Wagner an Hans von Bülow, 15.2.1852. In: Wagner, *Briefe IV*, S. 294. Wagner irrt beim Namen der Oper, denn es gab im Januar 1852 in Weimar tatsächlich nur diese eine *Lohengrin*-Aufführung – der *Tannhäuser* wurde dagegen nicht gegeben [Anm. d. V.].

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dern herunter (Alexander war in Breslau nur kurz zu Besuch und Pillnitz liegt vor den Toren Dresdens), um die Mutter zu beruhigen, aber letztlich verbat er sich diesmal eine Einmischung seiner Mutter und weigerte sich ihr gegenüber schlicht, „*Deine Antipathie zu diskutieren*".[16] Wie lange Bülow im Hause Ritter wohnte, ist unklar, aber zumindest bis November/Dezember gibt es Zeugnisse für einen Aufenthalt in Dresden. Bülow berichtet z. B. an Liszt vom Umgang mit dem Bildhauer und Akademieprofessor Hähnel: „*Ich hoffe, wir werden uns öfter sehen im Vereine mit Pohl und Ritter, der (trotz R.W.) Hähnel sehr gern cultivirt*".[17] An Richard Pohl, der zu den wichtigen Freunden und musikalischen Gesinnungsgenossen dieser Tage und der folgenden Jahre gehörte, berichtete Hans von Bülow im Dezember von einer vierstündigen Kneipentour mit Alexander Ritter, nach welcher er kaum noch zurechnungsfähig gewesen sei.[18] Möglicherweise waren also nicht alle Bedenken Franziska von Bülows gänzlich unberechtigt.

Hans von Bülow, der inzwischen seine unaufhaltsame Karriere begonnen hatte, konzertierte sowohl am 10. Januar 1853, als auch am 12. September dieses Jahres in Dresden. Im Jahr 1854 war er dann sogar einige Monate vor Ort, u. a. um den zweiten Besuch Hector Berlioz' in der Elbestadt zu betreuen. Bülow kam am 24. März gerade rechtzeitig an, um den französischen Komponisten empfangen zu können und ihm all seine Aufmerksamkeit und Unterstützung während seines Aufenthaltes zu widmen. An Franz Liszt berichtete er ausführlich vom Verlauf dieses Besuchs. Dabei schreibt Bülow auch, er habe gemeinsam mit Karl Ritter eine Loge für alle Freunde gemietet, um die erste Aufführung von *La damnation de Faust* am 22. April zu erleben: „*Ritter est enthusiaste de Berlioz*".[19] Gut möglich, dass in dieser Freundesloge auch Alexander Platz gefunden hatte und vom Enthusiasmus angesteckt worden war. Am 29. April und 1. Mai gab es dann auch noch *Romeo et Juliette*, *La Fuite en Égypte* und die Ouvertüre zu *Benvenuto Cellini* zu hören.

Ansonsten musste das Musikleben Dresdens 1851–54 fast gänzlich ohne große Namen auskommen. Die Schumanns waren im September 1850 nach Düsseldorf gezogen, wo Robert das Amt des städtischen Musikdirektors angetreten hatte. Wohl gab es Kammermusikabende, bei denen auch Franz Schubert mitwirkte, von dem man jedoch nicht weiß, ob er weiterhin mit seinem ehemaligen Schüler Alexander Ritter in gutem Kontakt stand. Immerhin fanden weiterhin die Palmsonntags- und weitere Konzerte des Hoforchesters statt, wobei 1853 sogar erneut Beethovens *IX. Symphonie* auf dem Programm stand – ob unter Beteiligung Ritters, ist fraglich.

Ein Brief Bülows an Alexander Ritter, der ohne Datum ist, aber offensichtlich aus der ersten Augusthälfte 1854 stammt, setzt ihn über den Tod König Friedrich Augusts II. von Sachsen und die dadurch verhängte Landestrauer in Kenntnis. Bülow schrieb ihm aus Dresden und Ritter weilte demnach offenbar außer Landes. Wo, ist nicht bekannt, möglicherweise war er mit seiner Braut in Berlin bei deren Eltern. Besagter Brief gibt aber vor allem einen der seltenen Hinweise darauf, womit sich Alexander Ritter in dieser Zeit künstlerisch

16 Hans von Bülow an Franziska von Bülow, Karlsruhe, 12.10.1853. In: Bülow, *Briefe I-2*, S. 101.

17 Hans von Bülow an Franz Liszt, Dresden, 29.10.1853. In: Bülow, *Briefe I-2*, S. 107. Gemeint ist Karl, der damals nicht gut auf Wagner („R.W.") zu sprechen war. Wie so oft stellt sich auch hier die Frage, ob diese Bekanntschaft Karls auch gleichzeitig als Bekanntschaft Alexanders angenommen werden kann.

18 Hans von Bülow an Richard Pohl, Dresden, 15.12.1853. In: Bülow, *Briefe I-2*, S. 142.

19 Hans von Bülow an Franz Liszt, 30.4.1854. In: La Mara (=Lipsius, Maria) (Hrsg.): *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*, Leipzig 1898, S. 79.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

befasste: Es geht aus ihm hervor, dass er dabei war, ein Klavierstück Bülows zu instrumentieren (*„mein aufrichtiges Compliment für Deine Instrumentierungs-Kenntnisse*"). Bülow erteilt ihm recht konkrete Instrumentations-Ratschläge verschiedene Blechblasinstrumente betreffend:

> „*gieb ihnen* [den Cornets à pistons] *das Rakocymotiv im Trio und anderwärts – und den Trompeten das Hunyadi-Thema.* […] *Es ist hübsch, daß Du so fleißig bist,* […] *was eigenes und meinen Marsch verarbeite so insolent als möglich*".[20]

Höchstwahrscheinlich handelte es sich bei dem „Marsch" um Bülows Klavierkomposition *Marche héroique d'après des motifs populaires hongrois* (später als op. 3 bei Schott in Mainz erschienen), mit der sich Ritter hier beschäftigt hat. Leider ist weder diese Instrumentationsarbeit erhalten geblieben, noch ist nachvollziehbar, was das „*eigene*" war, an dem er parallel arbeitete – aber man kann wenigstens davon ausgehen, dass Ritter zu diesem Zeitpunkt auch erste „eigene" Schritte als Komponist wagte.

4.2. Franziska Wagner – die Frau in Alexander Ritters Leben

Das wohl wichtigste Ereignis für Alexander Ritter in diesen Dresdner Jahren war die Bekanntschaft mit seiner zukünftigen Ehefrau Franziska. Durch diese Verbindung, bei der es sich offensichtlich um eine Liebesheirat handelte, wurde er ganz nebenbei zu einem Mitglied der Familie Wagner.

Franziska Wagner hatte am 28. März in Augsburg das Licht der Welt erblickt[21], ihr Vater Albert Wagner, der ältere Bruder Richards, war dort seit 1827 als Sänger am Komitee-Theater engagiert.[22] Kurz darauf zog die Familie für elf Jahre nach Würzburg, wo Franziska ihre Jugendjahre verbrachte und ihr Vater am Theater sang. Auch ihr Onkel Richard war bekanntlich 1833 als Chordirektor kurzzeitig dort engagiert. Als während der Theaterferien Albert Wagner ein Gastspiel in Straßburg annahm, war er es, der unterdessen auf seine drei kleinen Nichten aufpasste. Franziska war damals 4 Jahre alt. Nach den Würzburger Jahren begann für Albert eine unruhige Zeit, in der er mit Stimmproblemen zu kämpfen hatte. In den Jahren 1841–44 war er in Ballenstedt-Bernburg engagiert, wohin 1842 auch Richard wieder einmal auf Familienbesuch kam – wobei er erstmals die älteste Tochter Johanna (eigentlich eine Adoptivtochter Alberts[23]) bewusst wahrnahm. Franziska konnte ihn damals weniger beindrucken:

20 Hans von Bülow an Alexander Ritter, Dresden, 1. Hälfte August 1854. In: Bülow, *Briefe II-2*, S. 218 ff. Datierbar anhand des erwähnten Unfalltods König Friedrich Augusts II. am 9. August.

21 Rosalia Sophia Therese Franziska Ritter wurde am „*Sonnabend den 28. März 1829 in Augsburg Litera C 328 mit Hilfe der Hebamme Regina Rößler geboren*" (Stadtarchiv Augsburg; Geburtsscheine, 1829).

22 Vgl. Frey, Ulrich: *Wagner, Albert*. In: *Wagner Lexikon*, S. 784 f.

23 Johanna war als uneheliche Tochter von Luise (Elise) Gollmann mit in die Ehe gebracht und von Albert Wagner adoptiert worden. Vgl. Wohlgemuth, Gabriele: *Wagner, Johanna*. In: *Wagner Lexikon*, S. 790 ff. Diesen Umstand verriet Alexander Ritter übrigens 1878 als „*Familiengeheimniß*" und „*unter Verschwiegenheit*" an den Wagner-Biographen Glasenapp (vgl. Alexander Ritter an Friedrich Glasenapp, Würzburg, 17.3.1878 (RWG; Hs 111-V-2). Unveröffentlicht.).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „*Johanna spielt ganz gut Comödie u. – hat eine Stimme, die unter Albert's Bildung zu großen Hoffnungen berechtigt. Die zwei Jüngsten* [Franziska und Maria] *haben mir weniger gefallen: zu abgerichtet!*“.[24]

In der Tat beendete Albert Wagner bald seine Sängerlaufbahn um alle Energie in die Ausbildung und Karriere Johannas zu stecken. Als diese dann im Herbst 1844 tatsächlich an die sächsische Hofoper engagiert wurde, zog er mit der gesamten Familie nach Dresden. Dort bezog man eine Wohnung in der Ostra-Allee 23.[25]

Johanna Wagners jüngere Schwester Franziska hatte ebenfalls von Kindesbeinen an Bühnenluft geatmet. Sie wurde für eine Laufbahn als Schauspielerin bestimmt und debütierte nach Röschs Angaben am 5. September 1847 am Theater Nordhausen. Weitere Stationen waren Bernburg, Königsberg und Magdeburg, ehe es zu einem längeren und offenbar erfolgreichen Engagement am Hoftheater in Schwerin kam, das von 1850 bis 1853 währte. Anschließend ging Franziska für eine Saison nach Breslau.[26] Während also Alexander Ritter sich nach seinem Studium erst einmal nicht um den Broterwerb kümmern musste, sondern sich wohl recht frei seiner weiteren musikalischen Vervollkommnung widmen konnte, war Franziska es von Jugend an gewohnt, auf den Brettern zu stehen und damit Geld zu verdienen. Was die Ochsentour durch die kleinen Städte und Hoftheater für eine 20-Jährige ohne jede familiäre Begleitung bedeutete, kann man sich auch heute noch gut vorstellen. Franziska war demnach nicht nur vier Jahre älter als Alexander, sie hatte sicher auch einen gewissen Vorsprung an Lebenserfahrung. Zumindest wusste sie besser als ihr Zukünftiger, worauf es sich einzulassen hieß, wenn es darum ging, ein Leben am Theater zu führen. Die Vorstellung eines Lebens an der Seite eines Orchestermusikers hat sie trotzdem nicht abgeschreckt.

Rösch zufolge begann der Verkehr zwischen der Familie Albert Wagners und den Ritters im Jahre 1849, also genau in dem Zeitraum, als Alexander zum Studium in Leipzig weilte. Wie der Kontakt zustande kam, ist nicht mehr nachvollziehbar. Es ist bekannt, dass Julie Ritter auf Richard Wagners Frau Minna von sich aus zuging[27] – vielleicht suchte sie also auch bewusst den Kontakt zur Familie von Richards Bruder. Andererseits kann man sich auch genug Gelegenheiten im Theater denken, die einen ungezwungenen Verkehr ermöglichten. Ein Brief Karl Ritters an Johanna Wagner bestätigt den Beginn der Beziehungen zwischen den Familien im Herbst 1849 und beweist, dass zumindest Karl, sehr wahrscheinlich aber auch Alexander, bei diesem ersten Kennenlernen in Dresden anwesend waren, kurz bevor beide zum Semesterbeginn nach Leipzig mussten.[28] Jedenfalls war Franziska Wagner im Jahr 1851, als Alexander wieder in Dresden wohnte, längst willkommener Gast im Hause Ritter, und in diesem Rahmen haben die beiden sich dann auch näher kennengelernt. Bereits im Juli des Jahres 1852 verlobte sich das junge Paar – auch wenn von einer baldigen Hochzeit zunächst nicht die Rede sein konnte. Der kaum 19-Jährige Alexander sollte erst seine Volljährigkeit abwarten, während Franziska weiterhin ihren Bühnenverpflichtungen nachging. Bis ins Jahr 1854 sahen sich die beiden eher selten, zumal Franziskas Schwester Johanna ab dem 1. Mai 1851 an der Berliner Hofoper engagiert war und

24 Richard Wagner an Cäcilie Avenarius, Töplitz, 13.6.1842. In: Wagner, *Briefe II*, S. 106.
25 Vgl. Strobel, Gertrud und Wolf, Werner: *Einleitung*. In: Wagner, *Briefe II*, S. 20 f.
26 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 142 f.
27 Vgl. Richard Wagner an Ferdinand Heine, Zürich, 19.11.1849. In: Wagner, *Briefe III*, S. 150 f.
28 Karl Ritter an Johanna Wagner, Leipzig, 12.10.1849. In: Jost, *Karl Ritter*, S. 187–190. Er schrieb ihr, um „*einen Verkehr zu erneuern, der leider so vorüberfliegend kurz war*“.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Vater Albert mit seiner Familie in die Preußische Hauptstadt zog. Auch er war dann 1852–1865 dort an der Oper engagiert, mittlerweile als Regisseur. Dennoch wird Franziska in ihren freien Zeiten auch nach Dresden gekommen sein, und Alexander wird sie in Berlin und an ihren Spielorten besucht haben. Zumindest ein solcher Besuch ist für 1853 in Breslau verbürgt, der Erwähnung in einem Brief Bülows gefunden hat. Warum dieser den Zweck von Alexanders Breslau-Besuch mit „*als Violinspieler*" angab, ist unklar.[29] Ob sich Ritter in Breslau um ein Engagement im Orchester bemüht hatte, ist nicht auszuschließen. Möglicherweise hat er damals dort konzertiert oder sich beworben, aber eine Stelle angetreten hat er nie.

4.3. Das Verhältnis Richard Wagners zur Familie seines Bruders Albert

Es ist an der Zeit, auf eine bereits erwähnte Formulierung aus Birkins Bülow-Biographie über den Kontakt zu Wagner zurückzukommen, die eine durchaus gängige Meinung auf den Punkt bringt: „*the Ritter brothers* […] *had the enviable access to the Wagner circle. Alexander, by the late 1840s, was already courting Richard's niece Franziska*".[30] Diese Feststellung ist in doppelter Hinsicht unrichtig. Wie bereits festgestellt, hatte Bülow schon vor oder gleichzeitig mit Karl Ritter ersten Kontakt zu Wagner aufgenommen, Alexander jedoch noch lange nicht. Außerdem geschah dies Jahre bevor Alexander Franziska Wagner kennenlernte. Vor allem ist aber die Annahme irrig, die Bekanntschaft mit Franziska und der Familie Albert Wagners hätte den Zugang („*access*") zu Richard Wagner erleichtert. Davon kann keineswegs die Rede sein. Das Verhältnis der Brüder Wagner war durchaus nicht ungetrübt, und zu seiner Nichte Franziska hatte Richard zu diesem Zeitpunkt im Grunde noch gar kein oder allenfalls ein von Skepsis geprägtes Verhältnis. In seinen Briefen wird deutlich, was Richard Wagner von der Verbindung zwischen seiner Nichte und dem jüngsten Ritter-Spross zunächst hielt: rein gar nichts! Dabei ist es sehr erhellend und spannend, sich Wagners Gründe und Befürchtungen klarzumachen, die ihn zu seiner ablehnend-spöttischen Haltung brachten.

Als Dokument einer ersten bewussten Kontaktaufnahme des Onkels mit seiner Nichte kann Richards Brief an Franziska vom 4. Juni 1850 gelten, der offenbar eine Antwort auf ein freundliches Schreiben ihrerseits war. Der Brief entstand demnach kurz nach dem Besuch Julie und Emilie Ritters bei Wagner in Villeneuve, bei dem man möglicherweise auch über die freundschaftlichen Kontakte zu den Wagner-Schwestern gesprochen und Wagners Aufmerksamkeit auf die Schauspielerin Franziska gelenkt hatte. Er selbst nennt es das „*erstemal*[,] *dass ich Dich nun eigentlich kennen lerne*". In diesem regelrechten Initiationsbrief ruft Richard Wagner seine Nichte zu „*reinem künstlerthume*" auf, das sich nicht von der „*lumpenwirthschaft*" des Theaters korrumpieren lasse und das sich damit vom Kunstverständnis „*Deiner Familie*" grundlegend unterscheide. Weiter heißt es:

> „*Deine ganze familie hat es eigentlich nur bis zu dem ersteren gebracht: bringe Du es vollständig bis zu dem zweiten grade* [des Künstlertums]*, und herzlich will ich Dich will-*

29 Hans von Bülow an Franziska von Bülow, Karlsruhe, 12.10.1853. In: Bülow, *Briefe I-2*, S. 101. Möglicherweise wollte Bülow seiner Mutter nur eine längere Abwesenheit Alexanders suggerieren, s. o.

30 Vgl. Birkin, *Bülow,* S. 10.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *kommen heißen* […] *scheue aber keine widerwärtigkeiten und schmerzen, denn nur um diesen preis werden wir jetzt menschen und künstler!*".[31]

Franziska wird von Richard Wagner also von Beginn an als Gegenbild zu Schwester und Vater positioniert, mit deren Kunstauffassung er nicht einverstanden war. Sie dagegen glaubte er nun für sich gewinnen zu können.[32]

Johanna Wagner[33] hatte bekanntermaßen am 19. Oktober 1845 die erste Elisabeth bei der Uraufführung des *Tannhäuser* verkörpert und war der Stolz ihres Onkels Richard gewesen. Mit wachsendem Erfolg wurde sie allerdings immer selbständiger und ging bald ihren eigenen Weg als Sängerin. Nach einem halbjährigen Studienaufenthalt in Paris beim berühmten Gesangspädagogen Manuel García war sie technisch gereift und strebte nun auch eine Erweiterung ihres Repertoires z. B. auf das italienische Fach an. Selbstverständlich lehnte sie daneben auch dankbare Partien in eher mediokren Erfolgsstücken ihrer Zeit nicht ab. Die erste Enttäuschung bereitete sie ihrem Onkel Richard mit der Übernahme der Partie der Leonore in Donizettis *Favoritin*.[34] Mag sein, dass Johanna mit der Zeit auch divenhafte Züge annahm, im Grunde aber konnte sie den Erwartungen ihres Onkels, sich als Künstlerin ganz seinem Werk zu verschreiben, gar nicht gerecht werden. Richard Wagner sah sich vorderhand in seinen Idealen verraten – es ging wohl aber auch um verletzte Eitelkeit. Mochte er sich noch so abfällig über den Theaterbetrieb äußern, letztlich war ihm natürlich daran gelegen, seine Werke aufgeführt zu sehen, auch weil er im Schweizer Exil die damit verbundenen Tantiemen dringend benötigte. Immer wieder versuchte er, auf Johanna Einfluss zu nehmen, ob bezüglich ihres Vertrages in Paris 1852, in dem sie auf eine Produktion des *Tannhäuser* bestehen sollte, oder auch noch Jahre später, als im Winter 1857/58 der *Tannhäuser* in Berlin gegeben wurde. Bezüglich Berlin schrieb er an Hans von Bülow:

> „*desshalb* [sic] *bitte ich Dich, Johanna von mir zu bitten, gehörig zu intriguiren, dass trotz Macbeth* [Oper von Wilhelm Carl Gottfried Taubert, in der Inszenierung Albert Wagners, Anm. d. V.] *der Tannh. bis Ostern noch recht oft gegeben werde; daran, und an einer möglichst guten Einnahme zu Ostern liegt mir sehr viel. Erinnere doch die Allmächtige recht oft!!*".[35]

Dass sich die „*Allmächtige*" nicht so leicht von Zürich aus dirigieren ließ, sondern auch gerne Taubert sang, lässt sich an einem Brief Bülows an Alexander Ritter ersehen, in dem dieser – ganz auf Seiten seines Komponistenidols – kein gutes Haar an ihr und der Taubert'schen Oper lässt.[36]

31 Richard Wagner an Franziska Wagner, Zürich, 4.6.1850. In: Wagner, *Briefe III*, S. 308 f.

32 Vgl. Kapp, Julius: *Richard Wagners Beziehungen zur Familie seines Bruders Albert*, S. 50–72. In: Kapp/Jachmann (Hrsg.): *Richard Wagner und seine erste Elisabeth,* Berlin 1927. Dort sind auch einige Briefstellen abgedruckt.

33 Näheres zur Biographie Johanna Wagners vgl. Jachmann, Hans: *Johanna Jachmann-Wagner. Ein Lebensbild*. In: *Richard Wagner und seine erste Elisabeth,* Berlin 1927, S. 103–231.

34 Siehe Richard Wagner an August Röckel, Dresden, 21.8.1847 und Anmerkung in: Wagner, *Briefe II*, S. 559.

35 Richard Wagner an Hans von Bülow, 10.2.1858. In: Wagner, *Briefe IX*, S. 182 f.

36 Hans von Bülow an Alexander Ritter, 7.5.1858. In: Bülow, *Briefe IV*, S. 174.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Dieses schwierige Verhältnis Richard Wagners zu seiner Nichte Johanna sollte man immer im Hinterkopf behalten, wenn man seinen Umgang mit Franziska verstehen will. Ähnlich kompliziert war auch Richards Beziehung zu seinem Bruder Albert, Franziskas Vater. Der konnte für Richards Engagement im Märzaufstand wenig Verständnis aufbringen und vermied nach seiner Flucht den Kontakt zu ihm. Als Antwort auf die Bittbriefe an Johanna existiert ein vielzitierter Brief Alberts an Richard, der drastisch ausspricht, was er von dessen Verhalten hält:

> „*ich bin gewohnt, Dich alle Menschen nur beachten zu sehen, wenn und solange als sie Dir Nutzen bringen; hört der Nutzen auf, existiert der Mensch für Dich auch nicht mehr. Dank für Vergangenes kennst Du nicht, – es ist alles verfluchte Schuldigkeit!* […] *So sehr ich Dein Talent achte und liebe, so wenig ist das der Fall mit Deinem Charakter*".[37]

Die Gräben innerhalb der Familie Wagner waren also tief. Nur Franziska galt ihrem Onkel als eine Art Hoffnungsschimmer, wenn er an das „*reine künstlerthum*" dachte. Andererseits versuchte er auch sie zu instrumentalisieren, wenn er an sein Künstlertum dachte und sie z. B. 1852 bat, auf Johanna Einfluss zu seinen Gunsten zu nehmen.[38]

Nach dem desolaten Verlauf der Affäre mit Jessie Laussot im Frühjahr 1850 hatte Richard Wagner sich den Ritters anvertraut und sich tief verstanden gefühlt. Finanziell hatte er sich ohnehin ganz in die Hände der Familie begeben: Er erhielt von Julie eine feste Rente und wurde mit zahlreichen Geschenken ausgestattet, musste sich aber von Karl trotzdem noch zusätzlich Geld leihen. Im Oktober 1851 saß er mit Karl Ritter übellaunig zur Kur in Albisbrunn fest und kam dabei zu den zitierten unschmeichelhaften Einschätzungen über dessen Charakter.[39] Dies ist just auch der Zeitpunkt, zu dem er offenbar zum ersten Mal von einer Verbindung zwischen seiner Nichte Franziska und dem ihm unbekannten jüngsten Sohn Julie Ritters erfuhr. Sofort witterte er ein verschwörerisches „*gemeinsames Operiren*" der beiden Familien:

> „*Als ich mit Karl in Albisbrunn zusammentreffe, sagt mir dieser, daß seine Mutter ihm geschrieben und ihn zu einem Familienkongreß nach Berlin eingeladen habe.* […] *Ich vermuthete, Wagners hätten sich – um zu verabredender gemeinschaftlicher Unterstützung für mich willen – an Ritters gewandt, und in Berlin sollte Berathung hierüber gehalten werden. Diese Vorstellung peinigte mich der maaßen, daß ich schlaflos blieb und Karl dringend ersuchte, sogleich an die Seinigen zu schreiben, und ihnen meine Gesinnung dahin auszudrücken, daß ich von Wagner's nicht das Mindeste annehmen würde, und ein – etwa gemeinschaftliches Operiren Ritter's mit Wagner's zu meinen Gunsten, sowie schon nur der Gedanke daran, daß jene mit diesen über mich, meine Verhältnisse und Zukunft verhandelten, mich so unglücklich machen könnte, daß ich selbst Ritter's Hülfe mir aus den Augen rücken müßte.– Soll ich Dir erst noch haarklein vordemonstriren, warum ich von Wagner's nichts will, und warum jene geargwöhnte Gemeinschaftlichkeit mich rasend gemacht haben würde? Wohl nicht! – Ritter's sind für mich die Neue Welt: zwischen uns versteht sich alles von selbst: wir freuen uns gegenseitig über uns, und jedes, was Eines*

37 Albert Wagner an Richard Wagner, o.D. [Juni 1854]. Zitiert nach: Kapp, *Wagners Beziehungen*, S. 69.
38 Vgl. z. B. Richard Wagner an Franziska Wagner, 28.9.1852. In: Wagner, *Briefe V*, S. 58 ff.
39 Vgl. Exkurs.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

thut, geschieht dem Andern zu Freude. Von Dank ist zwischen uns keine Rede. […] *Ueberlege Dir die ganze Vergangenheit meiner letzten Lebensjahre, blicke dabei auf Wagner's, und blicke auf Ritter's, so wirst Du hoffentlich begreifen, warum ich außer mir war, als jener Verdacht, jene Vermuthung in mir aufstieg*".[40]

Abb. 7: Franziska Ritter, geborene Wagner

Zu Beginn desselben Briefes hatte Wagner seine Nichte noch gegenüber dem Rest der Wagner-Familie positiv hervorgehoben: „*Franziska scheint mir sehr tüchtig zu sein: sie hat volles Herz und hellen Kopf für mich*". Zuletzt heißt es aber: „*Wie tief verletzt es mich schon, daß von einem neuen Mitgliede der Ritterschen Familie nur über mich und mein Verhältniß zu ihr geredet werden kann!*".[41] Schon allein die Vorstellung von einem „*Gerede*"[42] in seiner Verwandtschaft schien Wagner also Angst zu machen. Er wollte sich keine Blöße geben, fürchtete, dass Ritters zu viel aus seinem Vorleben oder über Privates, Allzumenschliches erfahren könnten, und wollte umgekehrt auch nicht, dass seine Familie jedes Detail aus seinem Umgang mit seinen neuen Freunden, den Ritters, erführe. Alexander, der als Eindringling in seine Familie die unerwünschte Familienzusammenführung personifizierte, muss für Wagner ein rotes Tuch gewesen sein. Sein Name fällt in den Briefen so gut wie nie – und wenn doch, dann in offen unfreundlichem Ton. Z. B. liebte Wagner es eigentlich, seine neuesten Ideen unter den Seinen zu verbreiten – Alexander hätte er aber am liebsten außen vor gelassen: „*Schon lag es mir daran, Euch (namentlich Ritters – wenn auch weniger Alexander) meinen letzten Brief an Liszt lesen zu lassen*".[43] Auch bei seinen protokommunistischen Ideen, in die er alle einspannte, konnte er auf Alexander, den er 1850 noch pauschal integriert hatte, von nun an gern verzichten. Als er kurzzeitig glaubte, auch den Philosophen Feuerbach in seiner geplanten Schweizer Kommune ansiedeln zu können, schrieb er freudig an Uhlig und konnte sich einen sarkastischen Seitenhieb auf Alexander nicht verkneifen: „*Gelingt es, so wird unser Kreis immer anziehender und reicher – so daß dann nur noch Alexander Ritter fehlt*".[44]

Dass Alexander jünger war als Franziska und bei der Hochzeit gerade erst die Volljährigkeit erreicht hatte, erheiterte Wagner. Ernst nehmen wollte er ihn jedenfalls nicht. Die Schärfe seines Sarkasmus, zumal in einem Brief an Alexanders Schwester, verwundert allerdings:

40 Richard Wagner an Theodor Uhlig, 19.10.1851. In: Wagner, *Briefe IV*, S. 135 f.
41 Ebda.
42 Vgl. auch: Richard Wagner an Emilie Ritter, 20.10.1851. In: Wagner, *Briefe IV*, S. 138 ff. Dort spricht Wagner von „*Gerede zwischen einem neuen Gliede Eurer Familie und Leuten seines Umganges*".
43 Richard Wagner an Theodor Uhlig, 3.12.1851. In: Wagner, *Briefe IV*, S. 206.
44 Richard Wagner an Theodor Uhlig, 3.12.1851. In: Wagner, *Briefe IV*, S. 206.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „*Nun, Glück zu den Heirathen: Sascha's Ehestand amüsirt mich am Meisten: ein Glück dass er doch schon geboren ist, denn sonst ging' es doch mit dem Heirathen noch nicht. Die Mutter freut mich dabei sehr: es ist doch recht genial von ihr, solchen Heirathen zuzusehen. Aber es ist ganz recht so – nur nie Zwang, weder zu – noch von etwas! … Weiter kann ich ja nichts sagen, da mir die Leutchen alle so fremd sind*".[45]

Man kann nicht anders, als den verletzten Ton auf eine Art Eifersucht oder zumindest ein Gefühl von Ausgeschlossen-Sein zurückzuführen. Wagner fühlte sich fernab von seinen Freunden allein, glaubte, es geschähen Dinge hinter seinem Rücken, die er nicht kontrollieren konnte. Er war mit seinem Schweizer Exil, mit dem Stand seiner Karriere als Komponist und mit seiner Ehe unzufrieden. Mit Alexander als Person – den er ja noch nicht einmal kannte – hatten diese Animositäten eigentlich gar nichts zu tun.

Es lohnt, sich noch einmal ganz klar vor Augen zu führen, wie ähnlich, ja wie analog die Ausgangspositionen Franziskas und Alexanders gegenüber Richard Wagner waren. Beide standen sie sozusagen in zweiter Reihe, im Schatten eines älteren Geschwisters, dem Wagners Aufmerksamkeit prioritär galt. Karl Ritter und Johanna Wagner waren es, die Richard Wagner zuerst kennenlernten und in die er große Hoffnungen setzte, ja deren Hilfe er in mancher Hinsicht sogar brauchte. Beide konnten dann den hohen oder unrealistischen Erwartungen nicht gerecht werden und enttäuschten den doch sehr egozentrierten Komponisten, indem sie versuchten, eigene Wege zu gehen. Wagner haderte mit ihnen, wandte sich von ihnen ab, versöhnte sich wieder – letztendlich aber war das Verhältnis zu den beiden jeweils nachhaltig gestört. Den beiden jüngeren Geschwistern blieben diese Entwicklungen selbstverständlich nicht verborgen. Möglicherweise waren sie zunächst neidisch auf die Älteren, bewunderten sie zumindest für ihren direkten Draht zu einem Mann, den sie nicht weniger als diese verehrten und von dem sie noch nicht wahrgenommen wurden. Was ging in ihnen vor, als ihre großen Geschwister Wagner Ärger bereiteten? – schämten sie sich in gewisser Weise? Wollten sie, als es dann zu einem eigenen Kontakt zum Komponisten kam, gleichsam etwas aufholen, etwas wiedergutmachen – ja: es besser machen, als die undankbaren Geschwister? Mit Sicherheit gerieten beide über die Jahre immer wieder in die Zwickmühle zwischen Familienloyalität bzw. Geschwisterliebe und einer absoluten Gefolgschaft gegenüber dem Meister, die immer die Frage impliziert, ob Verehrung des Werkes unweigerlich eine Verehrung der Person bedingen muss und ob diese den Preis der Selbstverleugnung zu zahlen hat. In dem bereits zitierten wohlmeinenden ersten Brief Wagners an Franziska vom 4. Juni 1850 hatte er noch emphatisch formuliert: „*Noch einen rath gebe ich Dir zu Deinem glücke! Findest Du einen mann, den Du lieben mußt, so liebe ihn mit vollstem herzen und ganzer seele – und frage gott und die welt den teufel darnach, was sie dazu sagen*".[46] Sie schien wenig später in Alexander Ritter einen solchen Mann gefunden zu haben und befolgte den Rat ihres Onkels – indem sie tatsächlich nicht danach fragte, was dieser dazu zu sagen hatte.

45 Richard Wagner an Emilie Ritter, 28.5.1854. In: Wagner, *Briefe VI*, S. 129 ff. Schon Karls Hochzeit mit Emmeline Königsdörfer empfand Wagner als eine Farce, daher seine ironische Gratulation zu den „*Hochzeiten*".

46 Richard Wagner an Franziska Wagner, Zürich, 4.6.1850. In: Wagner, *Briefe III*, S. 309.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

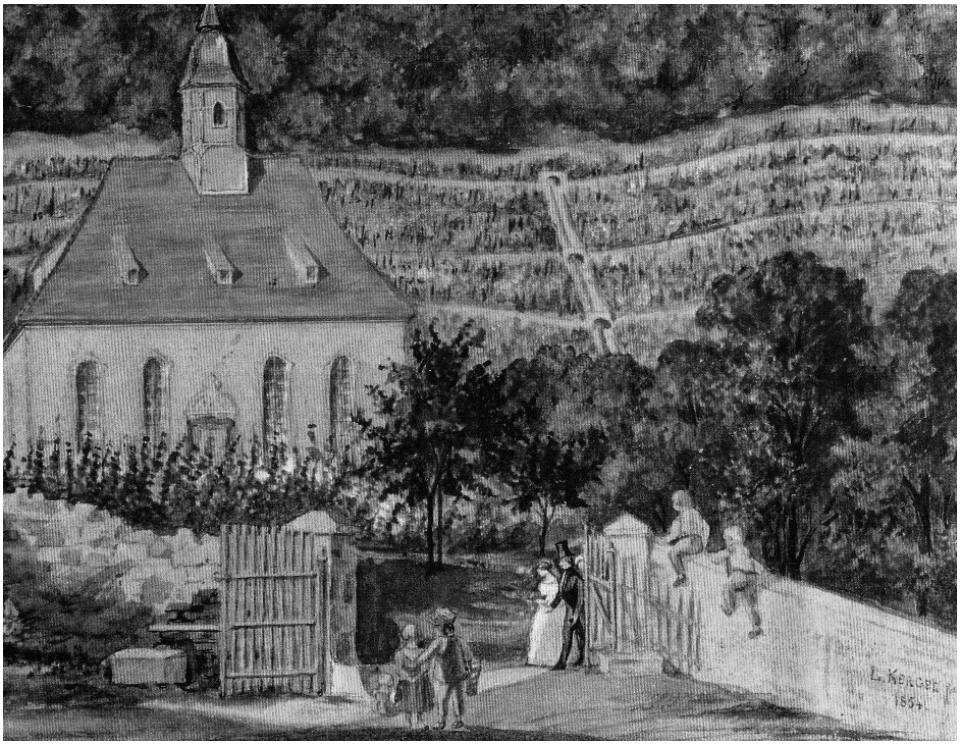


Abb. 8: Hochzeitsbild mit Pillnitzer Weinbergskirche

Die Hochzeit Alexander Ritters mit Franziska Wagner fand am 12. September 1854 in der Weinbergkirche bei Pillnitz statt. Am gleichen Ort hatte wenige Monate vor Alexander auch sein Bruder Karl den Bund der Ehe geschlossen. Das romantisch gelegene Kirchlein, das, wie der Name sagt, mitten in den Weinbergen etwas oberhalb der barocken Pillnitzer Schloss- und Gartenanlage steht, ist ein Bau des Barockarchitekten und Schöpfers des Dresdner Zwingers Matthäus Daniel Pöppelmann. In den 1990er Jahren wurde das Kleinod restauriert und ist auch heute wieder ein beliebter Ort für Trauungen. Als ein erstaunliches Zeitzeugnis hat sich in der Familie Ritter ein kleines Gemälde überliefert, das sich heute im Besitz Michael Ritters in Argentinien befindet. Das ca. 35 x 25 cm große Aquarell ist mit „*L. Kergel 1854*“ signiert[47] und zeigt in charmant-naiver Ausführung ein Brautpaar vor der Pillnitzer Weinbergkirche. Es scheint zweifellos ein Erinnerungsbild und ein Geschenk an die Brautleute gewesen zu sein, wobei dadurch, dass sowohl Alexander als auch Karl Ritter im Jahre 1854 geheiratet haben, nicht eindeutig ist, wen das Bild letztlich darstellt. Da Karls Ehe allerdings nicht lange hielt und sichere Aufbewahrung in seinem unsteten italienischen Reiseleben nicht zu Karls Stärken gehörte, liegt die Vermutung doch nahe, dass man es hier mit einem authentischen, wenn auch freilich stark simplifizierten bzw. stilisierten Doppel-

47 Als Maler lässt sich somit mit großer Wahrscheinlichkeit Ludwig Kergel identifizieren. Kergel (1814–1874) war Absolvent der Dresdener Akademie und ab 1847 als selbständiger Maler und Zeichenlehrer in Dresden tätig. Er arbeitete zunächst vor allem als Porträtist, wandte sich später aber nahezu ausschließlich der Architekturmalerei zu.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

bildnis Franziskas und Alexanders zu tun hat (Abb. 8 gibt einen Ausschnitt des Bildes wieder).

Was die Hochzeitsfeierlichkeiten selbst angeht, ist man einmal mehr auf Röschs Artikel angewiesen.[48] Man erfährt dort in erster Linie von einer kleinen Bülow-Anekdote: Als Gast auf Ritters Hochzeitsfeier habe dieser nur gerade so viel Alkohol genossen, wie es die Höflichkeit eben gebot. Dennoch habe er sich nach einer durchrüttelnden Fahrt zurück in die Stadt in einen Zustand von Trunkenheit versetzt gesehen. Was insofern verheerend gewesen sei, als er noch am selben Abend ein wichtiges Konzert zu bestreiten gehabt habe, worin er das *b-moll-Klaviertrio* von Robert Volkmann hätte spielen sollen und mit dem er die musikalische Gegenpartei vom Wert des Werkes überzeugen wollte – was dann nur mehr schlecht als recht geglückt sei. Rösch setzt an diese Stelle wieder eine als Zitat (mit Anführungs- und Auslassungszeichen) gekennzeichnete längere Passage, die angeblich aus einem schriftlichen „*sehr genauen ausführlichen Bericht*" Alexander Ritters stammen soll – leider ohne dass man jedoch genaueres über diese mögliche Quelle erführe. Ritter habe einen fehlerhaften Bericht Richard Pohls richtigstellen und Bülow posthum in Schutz nehmen wollen, dem lediglich seine körperliche Konstitution übel mitgespielt habe. Problematisch an der ganzen Sache ist: Das besagte Konzert scheint gar nicht an Ritters Hochzeitstag, dem 12. September, stattgefunden zu haben. Bülow selbst erwähnt das Konzert in einem Brief,[49] und aus seinen Angaben ergibt sich als Konzerttermin der 11. September.[50]

4.4. Endlich wird es ernst – Franz Liszt und das Engagement nach Weimar

Im August 1853 war Franz Liszt zu Gast in Dresden und hatte Bülow vorher gebeten, ein Treffen mit Karl Ritter zu organisieren, wohl um von diesem Neues über bzw. von Richard Wagner zu erfahren.[51] Bei dieser Gelegenheit kam es zu einem ersten Besuch Liszts im Hause der Familie Ritter. Auch Alexander war zugegen – er nutzte die Chance, dem Meister auf seiner Violine vorzuspielen und den vor eineinhalb Jahren in Weimar entstandenen Kontakt aufzufrischen. Die Schwestern Julie und Emilie hatten Liszt erst kurz zuvor in Zürich persönlich kennengelernt, als man Anfang Juli 1853 bei Wagner aufeinander getroffen war und gemeinsam einige Tage verbracht hatte. Man verstand sich offenbar so gut, dass Liszt zwei Jahre später seine Töchter Blandine und Cosima am liebsten zu Frau Ritter in Logis gegeben hätte.[52]

Auch Wagner wurde über den Dresdner Besuch scheinbar detailliert unterrichtet und seine Antwort an Liszt vermittelt den Eindruck einer überaus harmonischen Konstellation zwischen den beiden Komponisten und der Familie Ritter:

48 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 174 f.

49 Hans von Bülow an Richard Pohl, 9.9.1854. In: Bülow, *Briefe II-2*, S. 224.

50 Es war im Rahmen der Arbeit nicht möglich, einen der Termine durch Archivmaterial zu bestätigen. Die relevanten Dresdner Archive konnten auf Anfrage jedenfalls keine Angaben zu einem etwaigen Konzert machen. Birkin gibt in seiner Chronik aller Konzerte Hans von Bülows den 11. September an (Birkin, *Bülow*, S. 393), scheint seine Angaben – das lassen die angegebenen Werktitel vermuten – aber ebenfalls einzig aus besagtem Brief Bülows vom 9.9.1854 herzuleiten.

51 Vgl. Hans von Bülow an Franz Liszt, Karlsbad, 17.8.53. In: La Mara, *Liszt-Bülow*, S. 30.

52 Vgl. Leben II-5.5.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *„Am meisten freute mich daraus Deine gute Laune, und daß Du den Dresdener Tag bei Ritters verbracht hast, was mir von diesen schon mit großem Jubel vermeldet worden war; nach ihren Schilderungen war mir's*[,] *als wär' ich mit dabei gewesen, als wär' dieser Abend nur eine Fortsetzung der Zeltwegtage gewesen. Das war ganz herrlich und lieb von Dir!*".[53]

Karl sollte später aus diesem allzu harmonischen Bild wieder ausbrechen und sich auch mit Liszt überwerfen, aber für Alexander waren die Voraussetzungen günstig, sich endlich einmal einem seiner beiden großen Vorbilder auch persönlich anzunähern. Der Wunsch, der in ihm wuchs, war gleichermaßen idealistisch wie pragmatisch: Als Geiger lag es zunächst nahe, sich um eine feste Stelle in einem Hoforchester zu bemühen, Ritter konnte sich Liszt somit für eine konkrete Verwendung anbieten. Als Musiker mit ganz allmählich aufkommenden kompositorischen Ambitionen wollte er sich außerdem so oft als möglich im inspirierenden Umfeld einer der großen Persönlichkeiten seiner Zeit aufhalten und dessen Lehren aufsaugen. In Weimar lag nun die außergewöhnliche Situation vor, beides gleichzeitig haben zu können. Der Dienst im Orchester war nicht nur Broterwerb, sondern wurde auch durch den Dirigenten Liszt interessant, während auf der Weimarer Altenburg der Komponist und Interpret Liszt als Lehrer zu erleben war.

Vielleicht hatte Ritter vom Weggang des Geigers Abel und der entstehenden Vakanz im Weimarer Orchester gehört. Jedenfalls bat er knapp ein Jahr später seinen alten Freund Hans von Bülow, für ihn bei Liszt ein gutes Wort einzulegen und seinen Wunsch vorzutragen, nach Weimar kommen zu können. Bülow kam der Bitte nach und schrieb im Juni 1854 einen ausführlichen Brief an seinen Lehrer, in dem es heißt:

> [Alexander] *„m'a beaucoup prié de vous parler de lui et de vous soumettre une demande, concernant la chose qui lui tient le plus au cœur après son mariage.* […] *Depuis la soirée que vous avez daigné passer dans sa famille l'année passé, il est pénétré de honte et de chagrin d'avoir eu plutôt le malheur que l'impertinence de vous avoir déchiré les oreilles en raclant son violon, et partant de vous avoir donné une opinion si compromettante de sa capacité musicale. Il serait très heureux s'il pouvait trouver l'occasion de vous montrer qu'il sait mieux faire. Depuis ce temps il s'est mis à étudier son instrument – et il y a quelques mois il m'étonna – c'est un fait – par sa façon intimement musicale et même techniquement merveilleuse de lire à livre ouvert avec moi la deuxième Sonate de Schumann, car m'attendais pas à une telle preuve de talent de sa part. Enfin pour en arriver au point capital – Ritter qui se mariera très prochainement à Pillnitz avec une nièce de Wagner, sœur de Johanna, et dont la fiancée quitte la carrière d'actrice, désirerait beaucoup se fixer à Weimar, où, étant musicien passionné et surtout très enthousiaste de la musique que vous composez et protégez, il trouverait à satisfaire ses goûts musicaux et aurait l'avantage de vous voir et de vous admirer de temps en temps. Pour réaliser ce désir, il lui faudrait seulement trouver un emploi, une occupation à Weimar, car sans cela il lui serait impossible d'y demeurer. – Or, comme il a déjà fonctionné dans l'orchestre de Dresde, il pense pouvoir maintenant viser à une place parmi les 1*[ers] *violons de la chapelle de Weimar. Il serait au comble de bonheur, s'il pouvait obtenir cette position, qu'il accepterait à*

53 Richard Wagner an Franz Liszt, Zürich, 16.8.1853. In: Wagner, *Briefe V*, S. 400. Zeltweg 13 lautete Wagners damalige Zürcher Adresse.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

n'importe quelle condition – ce qu'il m'a prié expressément d'ajouter. N'ayant pas le courage de vous adresser lui-même cette sollicitation, il m'a choisi comme intermédiaire".[54]

Anhand dieses Briefes lässt sich nicht nur die französisch-gewandte Diplomatie Bülows bewundern, sondern en passant auch einiges Interessante zu Ritter erfahren, wie der Hinweis auf sein Mitwirken im Dresdner Orchester, sein Vorspiel für Liszt und das Musizieren Schumann'scher Sonaten mit Bülow. Inwieweit die unterwürfige Selbsteinschätzung, er habe Liszt einst nur „die Ohren vollkratzen" können, üblicher Stil eines Bittschreibens ist, oder auf wenig Selbstbewusstsein hindeutet, sei dahingestellt. Franz Liszt scheint Bülows Anfrage freundlich aufgenommen zu haben und entschloss sich, Ritter vom Fleck weg nach Weimar zu holen, sicher ohne ihn vorher erneut geigen gehört zu haben. Ende August gab es ein konkretes Angebot, und Ritter nahm selbstverständlich dankend an. Liszt schrieb ihm daraufhin am 3. September 1854:

„*Lieber Freund, so wie Sie es aus dem Schreiben des Herrn Secretär Jacobi erfahren werden (welches Sie bereits erhalten haben müßten), bin ich Ihrem Wunsch vorausgekommen. Mehr als 200 Thaler sind für jetzt bei unsrer Kapelle nicht zu ermöglichen, jedoch hoffe ich, daß man Ihnen wahrscheinlich nach einem Jahre ein etwas besseres Honorar antragen wird. Wenn Sie also diese geringe Gage nicht abschreckt, so erwarte ich Sie sehr bald hier als Weimar'scher Hofmusiker!* […] *Die Theater-Vorstellungen gehen am 16ten d.M. hier wieder an. Wenn es Ihnen möglich, so kommen Sie in 8 Tagen*".[55]

Ritter hat ihn daraufhin wohl über seinen anstehenden Hochzeitstermin am 12. September informiert, denn Liszt schreibt bereits drei Tage später: „*Herzlichen Glückwunsch zu Ihrer Vermählung, lieber Freund. Ich habe mir eigentlich Vorwürfe zu machen, Sie in Ihrer lune de miel zu stören. Nun etwas musicieren dabei kann auch nicht schaden*".[56] Er stellte es Ritter frei, seinen Dienst erst zum 1. Oktober anzutreten, doch Alexander und Franziska brachen frisch vermählt bereits am 19. September – eine Woche nach der Trauung – gemeinsam auf, um in Weimar ihr erstes gemeinsames Heim zu beziehen und ein Leben zu führen, dass sie höchsten künstlerischen Idealen zu widmen fest entschlossen waren. In den lakonischen Worten ihres Onkels Richard Wagner klang das so:

„*Franziska's Hochzeit ist auch gewesen; das porpige Ehepaar geht nach Weimar, wo Er eine Geigerstelle durch Liszt bekommen hat*".[57]

54 Hans von Bülow an Franz Liszt, Dresden, 29.6.1854. In: La Mara, *Liszt-Bülow*, S. 92 f.

55 Franz Liszt an Alexander Ritter, Weimar, 3.9.1854 (GSA; 59/445,5. Abschrift von Marie Lipsius (=La Mara)). Unveröffentlicht.

56 Franz Liszt an Alexander Ritter, Weimar, 6.9.1854. In: La Mara (Hrsg.): *Liszt's Briefe*, Band I, S. 168 f.

57 Richard Wagner an Minna Wagner, 18.9.1854. In: Wagner, *Briefe VI*, S. 226. „*Porpig*" bedeutet im Obersächsischen klein und unscheinbar (vgl. die Anmerkung der Hrsg. ebda.).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

5. Hofmusiker in Weimar (1854–1856) – Franz Liszt und sein Kreis

„Ich kam zu der interessantesten Zeit nach Weimar, in der der Berlioz-Bewegung und der Entstehung von Liszt's Symphonischen Dichtungen"[58]

Richard Pohl, wie Ritter ab Herbst 1854 in Weimar

5.1. Die Altenburg

Gut ein Jahr vor Ritters Ankunft in Weimar war dort am 28. August 1853 – dem Geburtstag Goethes – der fünfunddreißigjährige Carl Alexander als Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach inthronisiert worden. Noch unter der Regierung seines Vaters und im Wesentlichen auf Veranlassung seiner Mutter, der geborenen russischen Großfürstin und Zarentochter Maria Pawlowna, war am 2. November 1842 die Ernennung Franz Liszts zum außerordentlichen Kapellmeister in Weimar erfolgt. Dies verpflichtete den vielbeschäftigten Reisevirtuosen zunächst nur zu wenigen sporadischen Aufenthalten an der Ilm. Erste Orchesterkonzerte dirigierte er dort erst Anfang Januar 1844 – u. a. präsentierte er mit großem Erfolg drei Beethoven-Symphonien.[59] Erst Jahre später, als er sich aus dem Virtuosen-Leben mehr und mehr zurückziehen wollte und kurz nachdem er die Fürstin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein in Kiew kennengelernt hatte, nahm er 1848 diese Ehrenstellung zum Anlass, sich im nur knapp 13.000 Seelen zählenden Residenzstädtchen Weimar fest niederzulassen. Die Fürstin folgte ihm dorthin und erwarb die sogenannte Altenburg, in der die beiden nach einiger Zeit, trotz der Unschicklichkeit ihrer Liaison, zusammenlebten. Hatte Liszts Virtuosentum ihn 1841 und 1843 noch nach Dresden geführt und somit die Begegnung mit den jungen Ritter-Sprösslingen erst ermöglicht, so bot sich gleichermaßen erst durch Liszts Entschluss zur Sesshaftigkeit wenige Jahre später Alexander die Chance einer Anstellung im Weimarer Orchester und eines Lebens in der Nähe des nunmehr stationären Meisters.

„Die Altenburg": Das war nicht nur jenes neoklassizistische Gebäude jenseits der Ilm, in dem die Fürstin Carolyne und ihre Tochter Marie Hof hielten und Liszt seine Anhänger um sich scharte – der Name galt schon damals als eine Institution, als ein Synonym für das „Neu-Weimar". Einer der zeitgenössischen Berichterstatter, der zu diesem Ruf beitrug, war Richard Pohl. Er hatte die Altenburg schon im Frühjahr 1854 besucht – ein halbes Jahr bevor er selbst (zeitgleich mit Alexander Ritter) nach Weimar und in Liszts Umfeld zog – und deren Musiksalons samt ihrer Ausstattung mit verschiedenen historischen Tasteninstrumenten und Liszts Memorabilien bis ins kleinste Detail beschrieben. Das rege Treiben und die zahlreichen Gäste, die sich auf der Altenburg stets einfanden, werden von ihm besonders hervorgehoben:

58 Pohl Richard: *Autobiographisches*. In: *Musikalisches Wochenblatt*, XII. Jg., Leipzig 1881, S. 27.
59 Vgl. Huschke, Wolfram: *… von jener Glut beseelt. Geschichte der Staatskapelle Weimar*, Jena 2002, S. 100 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „Es scheint, daß Liszt täglich offenes Haus hält und an seinem Tische fast ununterbrochen teils einheimische Künstler und Schriftsteller, teils durchreisende, ihn aufsuchende Fremde zu sehen gewohnt ist".[60]

In bester Homestory-Manier ließ er später auch Abbildungen des Altenburg-Innern abdrucken[61] – ein Beispiel dafür, wie mit modernsten Mitteln an der Außenwirkung von Liszts „Neu-Weimar" und seinem Symbol, der Altenburg, gearbeitet wurde. Eine Beschreibung der Altenburg als Gebäude und der Gestaltung des Interieurs in Anlehnung an Goethes Farbenlehre findet sich neuerdings auch bei Damien Ehrhardt. Er unternimmt darüber hinaus v.a. eine Einordnung des Konzepts Altenburg als eine neue Form des Salons, die bewusst dem gängigen Modell des Pariser Salons entgegengesetzt gewesen sei. Anders als in Paris, habe Liszt in Weimar *„peut organiser son salon comme bon lui semble"*.[62] Liszts Salon der Jahre 1848–1861 sei *„un genre nouveau"* gewesen, *„une réunion intime des musiciens désireux de promouvoir l'art dans un esprit de fraternité artistique" und „un veritable cenacle voué au culte de la musique"*.[63]

5.2. Liszts Kreis und sein Wirken in Bezug auf Alexander Ritter

Ritter war zweifellos Teil dieses Weimarer Kreises, war Liszts Gast auf der Altenburg und ein wohlgelittener Anhänger des „Meisters". Es steht außer Frage, dass er in Weimar Bekanntschaften und Freundschaften geschlossen und ein Zusammengehörigkeitsgefühl zur Liszt-Schule entwickelt hat. Nur bleibt, wie so oft in Ritters frühen Jahren, die Quellenlage so dünn, dass es kaum direkte Dokumente gibt, die Aufschluss über Ritters konkrete Beziehung zu Liszt, seine Freundschaften im Weimarer Kreis oder gar die Inhalte ihrer Gespräche gäben. Zunächst soll hier deshalb ein Überblick über die Persönlichkeiten, mit denen Ritter in den knappen zwei Jahren seines Aufenthaltes zumindest mutmaßlich intensiver verkehrt ist und über deren Tun und Schaffen während dieser kurzen Zeit – über Ritters Weimarer Umfeld also – verschafft sein. Liszts Schülerkreis der Fünfziger Jahre auf der Altenburg war im Vergleich zu dem seiner zweiten Weimarer Periode in den Jahren 1869–1886, als er in der Hofgärtnerei zahlreiche internationale Klavierschüler und -schülerinnen um sich versammelte, noch recht klein und intim. James Deaville wies darauf hin, *„that Liszt fostered a sense of family within his Weimar circle of the 1850's, which originated in his own paternal attitude towards »the boys«, as he called the pupils"*.[64]

60 Pohl, Richard: *Weimar. Ein Besuch auf der Altenburg (1854)*. In: Ders.: *Franz Liszt* (=Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Band 2), Leipzig 1883, S. 60.

61 Er veröffentlichte 1855 in der Leipziger *Illustrierten Zeitung* Xylographien, die Liszts Salons zeigten. Vgl. Ehrhardt, Damien: *Le salon de Liszt comme symbole du « Nouveau Weimar » (1848–1861)*. In: Gauthier, Laure und Traversier, Mélanie (Hrsg.): *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e–XIX^e siècles)*, Paris 2008, S. 221–239, hier S. 226 f.

62 Vgl. Ehrhardt, *Salon de Liszt*, S. 227.

63 Ebda., S. 234.

64 Vgl. Deaville, James: *A "daily diary of the Weimar dream". Raff's unpublished letters to Doris Genast, 1852–1856*. In: Saffle, Michael (Hrsg.): *Analecta Lisztiana I. Liszt and his world* (=Franz Liszt Studies Series #5), Stuyvesant 1998, S. 206. Deaville bezieht sich beim Zitat „*the boys*" auf William Masons Erinnerungsbuch *Memories of a Musical Life*, New York 1901. Mason (1829–1908) hatte 1849 bei Moscheles am Leipziger Konservatorium studiert und war 1853 bis Juli 1854 Liszts Schüler in Wei-

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Als „Neudeutsche Schule“ wurde dieser Kreis später nach außen bekannt und wirksam. Schnell wirft man verschiedene Namen in einen Topf und imaginiert eine Zusammengehörigkeit, die sich im Einzelfall gar nicht leicht überprüfen lässt. Sicher ist, dass es in Weimar eine gemeinsame Begeisterung für Liszt gegeben hat – bei Alexander Ritter hielt sie wie bei kaum einem anderen der damaligen Gruppe bis ans Lebensende. Unterschiedliche Interessen und Konfliktpotential gab es im Weimarer Kreis aber von Anfang an auch. Folgendes kleines Panoptikum stellt diejenigen Personen kurz vor, die in Ritters Leben noch eine gewisse Rolle spielen sollten und spürt den Anfängen ihrer Beziehungen in Weimar nach.

Die Pianisten – Bülow, Bronsart, Tausig, Reubke und Lassen

Schon in den 1850er Jahren gab es junge Pianisten, die nach Weimar kamen, um beim Meister hauptsächlich ihr Klavierspiel zu vollenden. Die Bandbreite an musikalischen Persönlichkeiten und kompositorischen Begabungen war damals besonders groß. Alexander Ritters alter Dresdner Freund Hans von Bülow, dessen Empfehlungsbrief an Liszt er wahrscheinlich seine Stelle im Orchester zu verdanken hatte, war einer der ersten dieser Meisterschüler. Sein Klavierstudium bei Franz Liszt hatte er am 10. Oktober 1851 begonnen und war schnell zu dessen „Lieblingsschüler“ avanciert. Im Februar 1853 hatte er diese Lehre abgeschlossen und daraufhin begonnen, europaweit zu konzertieren. Als Ritter nach Weimar kam, war er also bereits nicht mehr vor Ort. Man traf sich aber noch ab und an in Dresden und schrieb sich zahlreiche Briefe, als Bülow aus finanziellen Gründen eine Stellung als privater Klavierlehrer adeliger Töchter in der tiefsten polnischen Provinz annahm. Ab 1855 war Bülow in Berlin, wo seine geschiedene Mutter lebte.

Ein weiterer begabter Pianist, den Liszt hoch schätzte, war Hans Bronsart von Schellendorf (1830–1913), der ab 1853 in Weimar weilte. Er wurde später sogar Widmungsträger von Liszts *Klavierkonzert Nr. 2*, das er 1857 auch uraufführte. Wie nahe sich Ritter und Bronsart in ihrer gemeinsamen Weimarer Zeit standen, ist unklar, denn es existieren keine gegenseitigen Briefe. Erst später in Dresden ist eine enge Zusammenarbeit belegt, die allerdings in einem Zerwürfnis endete. Bronsart wurde alsbald Veranstalter der Euterpe-Konzerte in Leipzig und später Intendant der Hoftheater in Hannover (1867) und Weimar (1887), was für die Aufführungsgeschichte von Ritters erster Oper *Der faule Hans* noch bedeutsam werden sollte. Beeindruckt hatte Ritter sicher Bronsarts Kampfschrift *Musikalische Pflichten*, die dieser 1858 als Antwort auf eine gegen die Zukunftsmusiker gerichtete anonyme Artikelserie in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* veröffentlichte.[65]

Als vierzehnjähriges Wunderkind kam 1855 auch Carl Tausig (1841–1871) zu Liszt nach Weimar. Er gehörte zu der Reihe virtuoser Pianisten, die die Altenburg dieser Jahre hervorbrachte und Liszts Ruf als Klavierlehrer in die Welt hinaustrugen. Der Organist Julius Reubke (1834–1858) war nur zwei Jahre, von 1856–1857, in Weimar, wo er sich intensiv mit Liszts *h-moll-Sonate* auseinandersetzte und selbst je eine ausladende Klavier- und Orgelsonate

mar. Offenbar kannten er und Alexander Ritter sich nicht näher, denn Masons an Namen und Anekdoten überreiches Buch erwähnt ihn nicht.

65 Bronsart, Hans von: *Musikalische Pflichten*, Leipzig 1858. Ritter erwähnt Bronsarts Schrift im „Vorwort“ seiner eigenen Streitschrift „*Eine Vorlesung über Programm-Musik*“ (vgl. Leben III-6.5.): „*Wer diese Broschüre kennt und noch in die Schmähungen, die unsere Partei erfährt, einstimmt, muß mit Fug und Recht böswillig, unredlich genannt werden*“ (vgl. Ebda., S. 6).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schrieb. Dass er mit Ritter in Weimar bekannt wurde, lässt sich ebenfalls eher aus dem späteren Kontakt Reubkes zur Familie Ritter in Dresden schließen.

Eduard Lassen (1830–1904), ein gebürtiger Däne, hatte in Brüssel Klavier und Komposition studiert und war stark von französischen Einflüssen geprägt. Durch ein staatliches Stipendium wurden ihm ausgedehnte Reisen durch Europa ermöglicht, und er nahm mit vielen Künstlern Kontakt auf, ehe er auch zu Liszt nach Weimar kam. Schon bald nach Ritters Eintreffen in Weimar, ging er 1855 zunächst nach Brüssel zurück, kam aber 1857 – also nach Ritters Weggang – zur Aufführung seiner Oper *Landgraf Ludwigs Brautfahrt*, die Liszt angenommen hatte, nach Weimar zurück. Dank deren großen Erfolges wurde Lassen später Liszts Nachfolger als Hofkapellmeister und verbrachte in dieser Position noch viele Jahre in Weimar. 1890, also 35 Jahre nach der gemeinsamen Zeit bei Liszt, sollte er dort wieder mit Alexander Ritter zusammentreffen, dessen Opern dann in Weimar aufgeführt wurden.

Richard Pohl – federführender Kritiker

Die jungen Musiker, die sich von Liszt angezogen fühlten und nach Weimar kamen, waren nicht ausschließlich „Tastenlöwen", für die Liszt hauptsächlich als Pianist interessant gewesen wäre. Die meisten waren auch Komponisten, mit mehr oder minder großem Erfolg, oder sie waren schriftstellerisch aktiv. Zu Letzteren gehörte der umtriebige Publizist Richard Pohl (1826–1896), den Alexander Ritter schon von Dresden her kannte, wo Pohl von 1852–1854 gelebt hatte. Pohls Ehefrau Johanna, geb. Eyth, eine hervorragende Harfenistin, war zeitgleich mit Ritter nach Weimar ins Orchester engagiert worden. Sie und ihr Mann waren also ebenfalls im Herbst 1854 von Dresden nach Weimar übergesiedelt. Gemeinsam wurden Ritter und Pohl als Neuankömmlinge in den Weimarer Kreis aufgenommen. Peter Cornelius erinnert sich an eine heitere Runde an Liszts Geburtstag am 22. Oktober: „*Raff ließ Pohl und Ritter leben, als neue Einwanderer aus Dresden*"[66], und an anderer Stelle heißt es: „*Dann spielte er* [Liszt] *seine Sonate. Eigentlich besonders für Pohl und Ritter, denen er sie versprochen hatte*".[67]

Pohl leistete für Liszt und Berlioz wertvolle Übersetzerdienste und war einer der eifrigsten Wortführer für die neudeutsche Sache in der Presse. Zudem verfasste er ein *Jahrbuch des Großherzoglich Weimarischen Hof-Theaters und der Hof-Kapelle* (das über einen ersten Jahrgang 1854/55 allerdings nicht hinauskam) und schuf Gedichte, die von seinen Musikerfreunden auch gerne vertont wurden (z. B. durch Ritter als op. 5/6 und op. 6/1). Auch ein kleines scherzhaftes Schauspiel mit dem Titel *Musikalische Leiden*, in dem Pohl die musikalischen Zustände in der Provinz und die Situation der Zukunftsmusik karikiert, erschien 1856. Pohl blieb bis 1863 in Weimar und übersiedelte danach nach Baden-Baden. Mit Stolz führte er den ihm von Wagner selbst verliehenen Titel „*Aeltester Wagnerianer*".[68] Einen größeren Briefwechsel mit Ritter scheint es später nicht gegeben zu haben, es ist zumindest nur ein einzelner Brief auffindbar. Dieser Kondolenzbrief zum Tode Johanna Pohls aus dem Jahr 1870 nennt die Verstorbene zwar „*eng verflochten in die schönsten Erinnerungen unse-*

66 Tagebucheintrag zum 22.10.1854. In: Wagner, Günter (Hrsg.): *Peter Cornelius. Briefe und Tagebücher. Erster Band*, Mainz 2015 (=Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte Nr. 44), S. 460.

67 Tagebucheintrag zum 23.10.1854. In: Ebda., S. 464.

68 Vgl. Pohl, *Autobiographisches*, S. 67.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

res Lebens“[69], womit zweifelsfrei die Weimarer Zeit gemeint ist, man war aber offenbar nie zum freundschaftlichen „Du“ übergegangen. In seiner Autobiographie erwähnt Pohl bei der Aufzählung zahlreicher Weimarer Freunde den Namen Ritter nicht explizit.[70]

Peter Cornelius – der Dichterkomponist

Eine der wichtigsten Figuren dieser Weimarer Epoche, sowohl als Künstler als auch bezüglich seiner Freundschaft zu Alexander Ritter, war wohl Peter Cornelius (1824–1874). 1853 war der fast Dreißigjährige aus Berlin, wo er bei Siegfried Dehn einen klassischen, Kontrapunkt-orientierten Unterricht genossen hatte, zu Liszt nach Weimar gekommen. Cornelius kam nicht als Klavierschüler zu Liszt, er haderte vielmehr oft mit seinem ungenügenden Klavierspiel. Aber er war im Liszt-Kreis bald hochangesehen als Dichter, als Übersetzer und auch als Komponist.

Die Jahre in Weimar waren für Cornelius eine wichtige Zeit des Suchens nach einem eigenen Weg. Der kritische Geist haderte nicht nur mit sich selbst und seiner Begabung, er analysierte auch scharf die unvermeidlichen Schattenseiten des Lebens auf der Altenburg, etwa die Rolle der Fürstin oder die Selbstverständlichkeit, mit der Liszt seine Dienste in Anspruch nahm.[71] Auch Liszts Schaffen war für ihn nicht über jeden Zweifel erhaben. Cornelius' Tagebücher legen Zeugnis ab von seinen inneren Kämpfen, bis er schließlich seine Berufung zum „Dichterkomponisten“, der die lyrische Begabung für Wort und Ton in sich vereinen sollte, erkannte und formulierte. Sein erstes Liederheft op. 1 entstand 1854, weitere Lieder folgten, darunter der Zyklus *Trauer und Trost* op. 3. Dem Rat Liszts folgend, komponierte Cornelius in Weimar auch katholische Kirchenmusik, ein Genre, das für Ritter keinerlei Relevanz besitzt. Cornelius' Hauptwerk, seine Oper *Der Barbier von Bagdad*, entstand erst ab 1856 – zur skandalumwitterten Uraufführung am 15. Dezember 1858 war Ritter aber wieder zur Stelle und nach Weimar gereist.

> „*unter den Musikern, die sich in Liszts Nähe ansiedelten, sind vor allem zu nennen Alexander Ritter und Hans von Bronsart, die beide auch einen innigen Freundschaftsbund eingingen, der sich niemals lockerte.* […] *Während wir über Ritter wenig hören, haben wir über Bronsart einige Briefstellen*“.[72]

Diese Feststellung des Cornelius-Biographen und -Sohnes Carl Maria ist bezeichnend. In der Tat liegen Zeugnisse der zeitweilig innigen Freundschaft zwischen Cornelius und dem Ehepaar Ritter erst aus späteren Jahren vor. Auch Cornelius' hochinteressante Tagebücher aus Weimarer Zeit erwähnen Alexander Ritter nicht weitergehend.[73]

69 Alexander Ritter an Richard Pohl, 1.12.1870 (SSB; Mus.ep. Alexander Ritter 39). Unveröffentlicht.

70 Vgl. Pohl, *Autobiographisches*, S. 39.

71 Vgl. Mahling, Christoph-Hellmut: „*… in Dichtung und Komposition auf eigenem Boden gewachsen*“. *Cornelius und sein Verhältnis zur „Neudeutschen Schule“* In: Federhofer, Hellmut (Hrsg.): *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist*, Regensburg 1977, S. 105–111.

72 Vgl. Cornelius, Carl Maria: *Peter Cornelius. Der Wort- und Tondichter*, Regensburg 1925, Bd. I, S. 183 f.

73 Was die Quellenlage angeht, muss im Übrigen festgehalten werden, dass es keinen einzigen auffindbaren Brief Alexander Ritters an Peter Cornelius gibt. Im umfangreichen Cornelius-Nachlass in der Stadtbibliothek Mainz findet sich lediglich ein Brief an Cornelius' Witwe Bertha von 1891 (Sign. Cornelius XXXI R1 I-III).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Musiker Neu-Weimars bildeten einen bunten Kreis unterschiedlichster Persönlichkeiten und Begabungen unter denen es eine Art familiären Zusammenhang gab, in dem aber auch jedes Mitglied seinen Platz behaupten wollte und musste (auch hier greift das Bild der Großfamilie). In dieser Gruppe hochbegabter Instrumentalisten und Komponisten zu bestehen und ein Stückchen vom Kuchen der Gunst Liszts abzubekommen, wird nicht einfach gewesen sein. Als Nicht-Pianist stand Ritter der direkteste Weg zu Liszt nicht zur Verfügung und unter den Geigern, die in Weimar verkehrten, musste er neben Virtuosen wie Joseph Joachim, Edmund Singer und Ferdinand Laub (die alle nur wenig älter waren als Ritter) wohl zurückstehen. Möglicherweise kann man in Ritters beginnenden kompositorischen Ambitionen auch den Ehrgeiz erkennen, im Weimarer Kreis ernstgenommen zu werden und aufzuschließen.

Joachim Raff – Liszts kritischer Assistent wird Ritters Lehrer

Bekanntlich gab Liszt keinem seiner Anhänger regulären Kompositionsunterricht, aber er hielt legendäre Zusammenkünfte auf der Altenburg ab, bei denen er alte und neue Werke am Klavier vorspielte und besprach, auch solche seiner Schüler. Konkreten Unterricht erhielt Alexander Ritter in Weimar aber von Joachim Raff (1822–1882). Dieser galt allgemein als handwerklich versiert und war als Assistent auch an der Fertigstellung einiger Liszt'scher Kompositionen beteiligt. Wie genau der Kompositionsunterricht, den Ritter erhielt, ausgesehen hat, ist nicht weiter bekannt. Es ist auch lediglich ein einziger Brief Ritters an Raff überliefert, der aus späteren Jahren stammt und eher sachlich-freundlich zu nennen ist.[74] Die Anrede „*Sehr verehrter Herr!*" und die Formulierung „*unsere so lange unterbrochene Bekanntschaft*" geben jedenfalls klar zu erkennen, dass Raff nicht zu Ritters engen Weimarer Freunden gehörte. Für den elf Jahre älteren war Ritter wohl nur einer der vielen jungen Enthusiasten, die sich um Liszt scharen wollten und kaum ein gleichwertiger Kollege.

Vielleicht hatte Bülow (wenn nicht Liszt selbst) Joachim Raff als Lehrer empfohlen. Die beiden kannten sich gut aus der gemeinsamen Zeit in Stuttgart (1847–49), wo der junge Bülow in seinen ersten öffentlichen Konzerten auch Raff'sche Kompositionen gespielt hatte. Ganz ähnlich wie die drei Dresdner Knaben, hatte auch Raff Liszt nach einem Konzert – 1845 in Basel, wo er ihn zum ersten Mal gehört hatte – sofort seine Begeisterung gestanden. Mit dem Unterschied, dass der schon ältere Raff bei dieser Gelegenheit vom Fleck weg engagiert wurde und Liszt auf seiner Weiterreise fortan begleitete. Raffs ursprünglicher Plan, Schüler Mendelssohns zu werden, scheiterte an dessen überraschenden Tod, und so ging er nach Stuttgart, wo er dann den Gymnasiasten Hans von Bülow kennenlernte. Später erneuerte er den Kontakt zu Liszt und kam 1849 schließlich nach Weimar. Seine Oper *König Alfred* hatte er noch während ihrer Entstehung an den Dresdner Hofkapellmeister Carl Gottlieb Reissiger zur Beurteilung geschickt. Mit diesem entspannte sich dann ein herzlicher Briefwechsel, in dem Reissiger dem Jüngeren gut zusprach und in dem man sich alsbald sogar mit „*Papa*" und „*Sohn*" anredete.[75] Raffs Oper wurde am 9.3.1851 erfolgreich von Liszt in Weimar zur Uraufführung gebracht (unter Leitung des Komponisten), wozu anzureisen Reissiger sich nicht nehmen ließ.

74 Alexander Ritter an Joachim Raff, 22.3.1869 (BSB; Raffiana I, Ritter Alexander). Unveröffentlichter Brief.

75 Vgl. Kreiser, Kurt: *Carl Gottlieb Reissiger. Sein Leben nebst einigen Beiträgen zur Geschichte des Konzertwesens in Dresden*, Dresden 1918, S. 106.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Mendelssohn und Reissiger – tatsächlich fühlte sich Raff wohl eher einer mehr klassischen Richtung verbunden und konnte in seiner Weimarer Position als „Zulieferer" Liszts über kurz oder lang nicht zufrieden sein. Schon ab 1854 distanzierte er sich allmählich von seinem Mentor und Arbeitgeber – im Sommer 1856 kam es zum endgültigen Bruch.[76] Raff litt unter seiner Situation in Weimar, in der er sich unterschätzt fühlte. In seinem überaus gesunden Selbstbewusstsein ließ er sich zu Bemerkungen hinreißen, die nicht gerade von Loyalität sprechen: „*Also Wagner, Liszt, Berlioz, Raff, Marx.* […] *Ich kann zufrieden seyn, auf eine Linie mit Männern zu kommen*[,] *von denen das* [sic! original?] *Jüngste 10 Jahre älter ist als ich, und darf die schönsten Hoffnungen schöpfen, bei angestrengter Thätigkeit sie alle zu überflügeln*".[77] Weiter heißt es über Liszt: „[er] *ambitionirt ein Renommée als Aesthetiker und Compositeur, was ihm nie zukommen kann.* […] *Ich bin ihn in allen höheren Fragen als Null anzusehen genöthigt und – gewohnt*".[78] Besonders irritiert hatte Raff sein Umfeld durch sein Wagner-kritisches Buch *Die Wagnerfrage* von 1854. Allenthalben eckte er an und überwarf sich zeitweise auch mit alten Freunden wie Hans von Bülow. Dieser hatte im Frühjahr 1855 mit Raff total gebrochen, wie er Richard Pohl zu verstehen gab:

> „*Wie stehst Du mit Raff? Der gehört entschieden jetzt zu den Leuten*[,] *um die ich mich nicht mehr im Geringsten kümmere. Er existirt positiv nicht mehr für mich und seine Musik halte ich mir grundsätzlich fern. Sein Geschwätz und sein »gemachter« musikal. Styl haben in früheren Zeiten entschieden ungünstig auf mich eingewirkt. Damit höre ich nicht auf, sein Wissen seine Begabung, seine Energie zu respektiren*".[79]

Wie Alexander Ritter mit dem Konservatismus seines Lehrers und der nur bedingten Loyalität gegenüber Liszt umging und was er von Raffs „Styl" hielt, bleibt eine interessante, hier nicht zu beantwortende Frage. Raff teilt in einem Brief an seine Verlobte jedenfalls mit: „*Ritter will trotz der »Wagnerfrage« bei mir Stunde nehmen*".[80] Offenbar war Ritter sogar äußerst zufrieden mit seinem Lehrer: „*Ritter will die Ferien hier zubringen, wenn ich ihm Aussicht machen kann, meinen Unterricht fortzusetzen* […] *Ritter macht ein solches Aufhebens von meinem Lehrtalente, dass die jungen Leute mich nun ordentlich maltraitiren, um Unterricht zu bekommen*".[81] Unter den Werken, die Raff in den Jahren 1854–56 komponierte, deren Entstehung Ritter also hätte mitverfolgen können, finden sich u. a. das Orchesterlied *Traumkönig und sein Lieb* op. 66 auf einen Geibel-Text vom November 1854[82] und *La Fée d'amour*, ein „*Morceau caracteristique de Concert pour Violon avec accompt. d'Orchestre ou de Piano*",

76 Vgl. Deaville, *daily diary*, S. 185. Der Herausgeber nennt die Briefe Raffs „*a balanced and fairly complete exposé of the Lisztians*" und empfiehlt: „*Thus these new sources should be consulted in any attempt to write the history of that circle or to sketch out biographies of its members*" (S. 213). Alexander Ritter wird in diesen Briefen indes nicht erwähnt.

77 Joachim Raff an Doris Genast, 12.–16.7.1853. In: Ebda., S. 185.

78 Joachim Raff an Doris Genast, 10.–15.10.1853. In: Ebda., S. 214.

79 Hans von Bülow an Richard Pohl, 16.4.1855 (RWG; Hs 38-II-3). Unveröffentlichter Absatz (d. h. in Bülow, *Briefe und Schriften I-2*, S. 361–366 nicht abgedruckt, sondern von der Herausgeberin als Auslassung gekennzeichnet).

80 Brief vom 15.1.1855. In: Raff, Helene: *Franz Liszt und Joachim Raff im Spiegel ihrer Briefe*. In: *Die Musik*, 1. Jg., 1902, I. und II. Maiheft, S. 1423–1441, hier S. 1426.

81 Brief vom 27.1.[?]1855. In: Ebda. S. 1427.

82 Vgl. Schäfer, Albert: *Chronologisch-systematisches Verzeichnis der Werke Joachim Raff's*, Wiesbaden 1888, S. 31.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

op. 67, das im Dezember 1854 für den Geiger Eduard Singer entstand.[83] Beide Stücke wurden am 20. April 1855 im Weimarer Theater uraufgeführt, höchstwahrscheinlich unter Mitwirkung Ritters im Orchester. Außerdem entstand im Herbst 1855 Raffs *Streichquartett* op. 77 d-moll[84], eine Gattung, die für Ritters beginnendes Schaffen von großer Bedeutung war und in der er nach einigen Versuchen später mit dem *Quartett* op. 1 auch sein Gesellenstück abgelegt hat.

5.3. Das Weimarer Hoftheater und sein Orchester

Als sich Liszt 1848 dazu entschloss, sich tatsächlich in Weimar niederzulassen, änderte das nichts an seinem Status als „Kapellmeister in außerordentlichen Diensten", einer Ehrenstellung die er bereits seit 1842 innehatte und die ihm auch nach seinem Weggang 1861 unverändert erhalten blieb. Die „Außerordentlichkeit" bedeutete, dass die „ordentlichen" Leitungspositionen des Intendanten und des amtierenden Kapellmeisters davon unberührt waren.

Beim Eintritt Alexander Ritters ins Orchester stellte sich die personelle Situation konkret folgendermaßen dar: Intendant des Hof-Theaters war nach wie vor der Ober-Hofmeister Carl Olivier Freiherr v. Beaulieu-Marconnay. Die Position des Hofkapellmeisters war gerade vakant, denn Hippolyte Chelard, der 1840 die Nachfolge Johann Nepomuk Hummels angetreten hatte, war 1851 dauerhaft beurlaubt worden. Hauptsächlich für die Entre-Acts und Schauspielmusiken zuständig waren die beiden Musikdirektoren Johann Nikolaus Konrad Götze und Carl Stör. Auch der Hofpianist Carl Montag trug diesen Titel. Im Orchester gab es neben zwei Kammervirtuosen (Bernhard Coßmann und Eduard Singer) und der Hof-Harfenistin (eine Sonderposition, die Richard Pohls Gattin Johanna bekleidete) 12 Kammermusiker und 20 Hofmusiker (unter diesen Alexander Ritter), dazu drei sogenannte „Accesisten".[85] Einem an anderer Stelle noch zu zitierenden Aktenvermerk der Generalintendanz lässt sich en passent entnehmen, dass der „*Musikus Ritter als Vorgeiger bei den 2ten Violinen in der Hofkapelle provisorisch, mit der Befugniß jederzeitiger Aufkündigung, angestellt worden*" war.[86]

Das Weimarer Orchester war mit seinen knapp vierzig Mitgliedern also ziemlich klein zu nennen und die Bezahlung war offenbar recht schlecht. Nur wenigen von auswärts gekommenen exzellenten Musikern konnte Liszt eine etwas bessere Gage bieten. Stets kämpfte er bei der ihm nicht wohlgesinnten Hofverwaltung für eine Verbesserung der sozialen Lage seiner Orchestermusiker. Wie sehr manches im Argen lag, erhellt eine Denkschrift, die Liszt am 14. Januar 1852 an Maria Pawlona gerichtet hatte:

> „*Eine ganze Anzahl von Mitgliedern des Theaters ist vom Alter geschwächt, in den Dürftigkeiten des Provinzbetriebes versauert, ohne eine Ahnung davon, was anderwärts getan und geleistet wird* […]*, während es an jungen Leuten fehlt, die einen Namen zu erobern*

83 Vgl. ebda., S. 32.
84 Vgl. ebda., S. 37.
85 Pohl, Richard (Hrsg.): *Jahrbuch des Großherzoglich Weimarischen Hof-Theaters und der Hof-Kapelle*. Erster Jahrgang 1854 bis 1855, Weimar 1855, S. 26–29.
86 Bericht an das Staatsministerium vom 7.12.1854 (ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Nr. 818, Bl. 165r).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

haben, Vergleiche anstellen können und sich von jener Glut beseelt fühlen, ohne die es besser ist, überhaupt nichts anzufangen".[87]

Als einen dieser „*jungen Leute*", die sich Liszt für sein Orchester wünschte, die mehr aus Enthusiasmus und um zu lernen nach Weimar kamen, als um dort ihr Auskommen zu sichern, darf man sich Alexander Ritter vorstellen. Über sein Gehalt liegen zwar keine konkreten Dokumente mehr vor – Liszt hatte ihm brieflich vorab „*200 Thaler*" angeboten[88] –, aber die Vermutung, Ritter habe diese Stellung nur annehmen können, da er „*durch elterliches Vermögen unabhängig*"[89] war, trifft wohl zu: Der bereits zitierte Aktenvermerk enthält sogar die Vermutung, dass „*Ritter im Besitze eines ziemlich beträchtlichen Vermögens sich befinden soll*".[90]

Viele hervorragende Musiker verließen Weimar denn auch wieder, sobald sie lukrative finanzielle Angebote andernorts erhielten. Joseph Joachim z. B. hatte seinen Posten als Konzertmeister Ende 1852 nach nur zwei Jahren wieder aufgegeben und war nach Hannover gegangen, obwohl ihm in Weimar die höchste Gage von 500 Talern gezahlt worden war. Seine Position blieb während Ritters Orchesterzeit offiziell vakant, am ersten Pult saß Ferdinand Laub (1832–1875), der nur 400 Taler erhielt, bis am 24. Juni 1856 sein Kollege Edmund Singer (1831–1912) – bei zunächst ebenfalls 400 Talern Gage – zum Konzertmeister ernannt wurde.[91] Ein anderer Geiger im Orchester, der in Ritters späterem Leben noch eine Rolle spielen sollte, war Friedhold (auch: Friedrich) Fleischhauer (1834–1896). Der gebürtige Weimarer, hatte bei Joseph Joachim Unterricht genossen und rückte gleichzeitig mit Ritters Anstellung vom „Accessiten" zum Hofmusiker auf. Zehn Jahre später, 1864, wurde er Konzertmeister in Meiningen, und bei den Bayreuther Festspielen teilte er sich ab 1876 das 1. Pult mit August Wilhelmj. Damit war er in beiden Orchestern erneut Ritters Kollege bzw. Vorgesetzter.

Die Hofkapelle tat nicht nur bei den Opernaufführungen Dienst, sondern bestritt im Theater auch die Schauspielmusik und veranstaltete Konzerte. Das Repertoire, das das Weimarer Publikum hierbei zu hören – und damit Alexander Ritter zu spielen – bekam, fällt durch eine große Bandbreite und seinen mitunter hohen Anspruch auf. Die Liste der Opern, die Ritter in den beiden Jahren seines Aufenthalts mitspielte, ist beeindruckend.[92]

87 Zitiert nach: Huschke, Wolfram: *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar 1756–1861*, Weimar 1982, S. 155 f.

88 Franz Liszt an Alexander Ritter, Weimar, 6.9.1854. In: La Mara (Hrsg.): *Liszt's Briefe*, Band I, S. 168 f.

89 Ebda. S. 154.

90 Bericht an das Staatsministerium vom 7.12.1854 (ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Nr. 818, Bl. 166r).

91 Vgl. Huschke, Wolfram: *Franz Liszt. Wirken und Wirkungen in Weimar*, Weimar 2010, S. 125.

92 Seit Ritters Ankunft in Weimar standen in der Spielzeit 1854/55 folgende Opern in dieser Reihenfolge auf dem Spielplan: *Don Giovanni* (Mozart), *Martha* (Flotow), *Lucrezia Borgia* (Donizetti), *Der Waffenträger* (Cherubini), *Die sibirischen Jäger* (A. Rubinstein), *Tannhäuser* (Wagner), *Der Maurer* (Auber), *Wilhelm Tell* (Rossini), *Belisar* (Donizetti), *Die Jüdin* (Halevy), *Genoveva* (Schumann) und D*ie lustigen Weiber von Windsor* (Nicolai) zur Aufführung (vgl. Bartels, *Chronik*, S. 107–115. Die Schreibweise der Titel und deren Übertragung ins Deutsche, die der Weimarer Aufführungspraxis entsprechen, wurden von dort übernommen). In der darauffolgenden Spielzeit 1855/56 wurden zusätzlich *Les Hugenotes* (Meyerbeer), *I puritani* (Bellini), *Klein Karin* (Hartmann), *La sonnambula* (Bellini), *La clemenza di Tito* (Mozart), *Benvenuto Cellini* (Berlioz), *Der Freischütz* (Weber), *Lohengrin* (Wagner), *Fidelio* (Beethoven), *Le Maçon* (Auber), *Robert le diable* (Meyerbeer), *I due Foscari* (Verdi), *Der fliegende Holländer* (Wagner), *Le Postillon de Lonjumeau* (Adam), *Orphée et Euridice* (Gluck), *I Capuleti e i Mon-*

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Drei Dutzend verschiedene Opern innerhalb zweier Spielzeiten erweiterten Ritters Repertoirekenntnis und seinen musikalischen Horizont ungemein. Anders als damals vielerorts üblich, verrät die Planung des Spielplans eine gewisse Stringenz und zeigt das Bemühen, neben der Repertoire-Pflege auch regelmäßig Neueinstudierungen herauszubringen, darunter auch neuartige, andernorts nicht gespielte Werke – was im Falle von *Lohengrin* oder *Genoveva* sicher einem Kraftakt gleichkam. Gleichzeitig stellt man fest, dass in Weimar sehr wohl auch die italienische Oper sowie französische Komponisten gepflegt wurden, dass das komische Genre viel Raum einnahm und dass von einer extremen Ausrichtung, einer Überbetonung der „Zukunftsmusik", keineswegs die Rede sein kann. So bekam Ritter in den beiden Jahren neben den Wagner-Opern *Tannhäuser*, *Der fliegende Holländer* und *Lohengrin* (in einer einzigen Aufführung am 24.2.1856) und Berlioz' *Benvenuto Cellini* als Vertreter „seiner" neuen Richtung eben auch Meyerbeer, Flotow und Halevy, also nachgerade die Komponisten, die er eigentlich verachtete, aufs Pult gelegt – von den zahlreichen Gelegenheitswerken für die Schauspielmusik ganz zu schweigen.

Die Heterogenität im Spielplan erklärt sich u. a. damit, dass Franz Liszt als außerordentlicher Kapellmeister sich nicht für die Gestaltung und Administration des regulären Opernbetriebs zuständig fühlte. Richard Pohl kommentierte die Tatsache, dass „*das Repertoire der Oper nicht jene Stetigkeit und Consequenz*" zeige, die man von Liszt vielleicht erwarte, rechtfertigend damit, dass dieser „*dem geschäftsmäßigen Betriebe fern bleiben, und seine Künstlerfreiheit sich wahren*" wolle und das Repertoire bis auf wenige Stücke nicht selbst bestimme.[93] Alexander Ritter selbst hat in seinem Artikel *Franz Liszt in Amsterdam* von 1866 die Repertoire-Politik Liszts in ein günstiges Licht gerückt:

> In seiner Stellung in Weimar als »außerordentlicher Capellmeister für die Hofconcerte« übernahm er, aus reinem Interesse an der Sache und, nebenbei gesagt, auf die uneigennützigste Weise – die Oberleitung der Oper. Das Repertoir aus jenen Jahren spricht am besten für die Tendenz, welche L. hierbei verfolgte, nämlich jedes Jahr mindestens ein neues Werk und zwar aus jeder kunstwürdigen Richtung der Operncomposition, neben sorgfältiger Pflege des classischen Repertoirs, zu bringen.[94]

Doch gibt es auch Hinweise darauf, dass Ritter in der Praxis mit dem alltäglichen Theaterbetrieb nicht wirklich zufrieden war und Liszts seltene Anwesenheit beklagte. Zumindest hatte er Jahre später auf ein Angebot Hans von Bülows, nach München ins Hoforchester zu kommen, offenbar nur sehr zögerlich reagiert (vgl. Leben IV-10.3.), und Cosima, Bülows damalige Gattin, hielt Franziska Ritter in einem Brief von 1868 dieses Zögern Alexanders und seine Begründung später süffisant vor. Ritter habe damals befürchtet: wahrscheinlich

tecchi (Bellini), *Iphigénie en Aulide* (Gluck), *Die Zauberflöte* (Mozart), *Norma* (Bellini), *La Muette de Portici* (Auber), *La dame blanche* (Boieldieu), *Alessandro Stradella* (Flotow), sowie *Der Verschwender* (Kreutzer) gespielt (vgl. Schröter, Axel: *Liszts Wirken in Weimar. Innen- und Außensicht*. In: Seemann, Hellmut Th. und Valk, Thorsten (Hrsg.): *Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar* (= Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2011), Göttingen 2011, S. 161 f. Schröter gibt dort nach Auswertung Weimarer Theaterzettel detailliert – und weit genauer als Bartels – den gesamten Spielplan des Jahres 1856 wieder. Er benutzt die Originaltitel der Werke, die hier wiederum übernommen wurden).

93 Pohl, Richard [alias Hoplit]: *Vertrauliche Briefe aus Weimar*. In: *NZfM*, Bd. 44, Nr. 19, 2.5.1856, S. 201.

94 Ritter, Alexander: *Franz Liszt in Amsterdam*. In: *NZfM*, Bd. 62, Nr. 22, 25.5.1866, S. 181–183, hier S. 181.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

„*würde es ihm* [Ritter] *in München ergehen ungefähr wie seinerzeit in Weimar, wo der Vater* [Liszt] *alle drei vier Monate einmal dirigirte und die übrige Zeit Herr Ritter der Nöthigung sich zu unterziehen hatte*[,] *unter mehr oder weniger unfähigen Dirigenten zu spielen*“.[95] Abgesehen davon, dass es im Münchner Kontext wie eine Ausrede klingt, kann man davon ausgehen, dass Ritters Bedenken tatsächlich auf den realen Verhältnissen in Weimar fußten, dass also Liszt sich damals an der Oper rargemacht hatte.

War Liszts im Opernbetrieb auch weniger präsent als Ritter sich das vielleicht erhofft hatte, die Konzerte der Hofkapelle, in denen unter Liszts Leitung tatsächlich zahlreiche neue Werke der „Zukunftsmusik“ zur Aufführung gelangten, dürften für ihn neben dem täglichen Brot des Operndienstes umso aufregender gewesen sein. Vor allem die Probenarbeit nutzte Liszt als eine Art Versuchslabor der neuen Orchestermusik, in dem er seine neuesten Werke immer wieder ausprobieren konnte, um sie dann umzuarbeiten. So konnte Ritter z. B. die Vollendung der Liszt'schen *Faust-Sinfonie* hautnah miterleben, obgleich das Werk erst 1857 uraufgeführt wurde. Gerade im Herbst/Winter 1854, als Ritter nach Weimar kam, schloss Liszt eine erste Version der Symphonie ab (beendet am 1. Januar 1855), die dann mehrmals in Proben gespielt und verändert wurde.

Ritter dürfte eine Reihe von bemerkenswerten Hofkonzerten als Geiger mitgespielt haben: Am 27. Oktober 1854 fand ein Konzert von Clara Schumann statt, in dem sie das a-moll-Konzert ihres Mannes unter der Leitung von Liszt spielte. Am 9. November 1854 wurde eine Feier des „*fünfzigjährigen Jahrestages des Einzugs Ihrer Kais. Hoheit der Frau Großherzogin-Großfürstin Maria Pawlowna*“ ausgerichtet, bei der Liszts Symphonische Dichtung *Festklänge* uraufgeführt wurde. Nur einen Tag später, am 10. November, fand im Stadthaussaal ein Konzert unter Liszts Leitung statt, bei dem unter Mitwirkung Henry Litolffs dessen 3. und 4. „*Concerto symphonique*“ für Klavier und Orchester gespielt wurden und Liszts *Orpheus* erstmals als eigenständige Symphonische Dichtung präsentiert wurde. Bei den im Februar 1855 veranstalteten Festtagen für Hector Berlioz dirigierte dieser am 21. Februar selbst einige seiner Werke. Man spielte *Des Heilands Kindheit* und *Episode*[n] *aus dem Leben eines Künstlers* (also die *Symphonie fantastique*) mit deren Fortsetzung *Rückkehr ins Leben* (*Lelio ou Le retour à la vie*). Am 1. April des Jahres 1855 brachte Friedrich Kühmstedt sein Oratorium *Verklärung des Herrn* in einem Hofkonzert zur Aufführung, während der 20. April ganz den Werken von Joachim Raff gewidmet war. Raff präsentierte die Kompositionen *Die Liebesfee*, *Traumkönig und sein Lieb*, einen *121. Psalm*, sowie seine *Symphonie e-moll* erstmals dem Publikum. In der Saison 1855/56 gab es nur am 1. März 1856 ein großes Konzert: Berlioz war wieder in der Stadt und dirigierte seine „*Dramatische Legende*“ *Fausts Verdammung*.[96]

Weimars sogenanntes „Silbernes Zeitalter“ wird überstrahlt von der Persönlichkeit Liszts, der seinen Wirkungskreis durchaus mit Bedacht in die Stadt Schillers und Goethes verlegt hatte. Ihm galt das klassische Weimar und dessen deutschlandweite Wirkungskraft als Vorbild, und man könnte von einer „*Wiederholung dieser Ära unter neuen Vorzeichen*“ (D. Altenburg) sprechen. Das betraf auch Liszts Pläne für das Hoftheater, dessen außerordentliche

95 Cosima von Bülow an Franziska Ritter, o.O., 23.7.1868 (RWG; Hs 36-VIII-13 [Diese Signatur existiert doppelt! Die beiden versehentlich so katalogisierten Briefe Cosimas sind aber datiert und daher eindeutig zu unterscheiden]). Unveröffentlicht.

96 Vgl. Bartels, *Chronik*, S. 107–115, sowie Pohl, *Tagebuch*, S. 58 ff. Die eingedeutschten Titel wurden auch hier übernommen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Leitung er möglicherweise in Analogie zur Position des späten Goethe verstand.[97] Er hatte sich vorgenommen, „*das Repertoir streng nach künstlerischen Grundsätzen zu bilden*", wie er es just 1854 in einer später unter dem Namen *Dramaturgische Blätter* zusammengefassten Artikelserie formulierte.[98] Detlef Altenburg sieht die Ambitionen Liszts in der Spielplangestaltung der Oper im Prinzip durchaus erfüllt: „*Seine Forderung, gleichberechtigt die Meisterwerke der Vergangenheit. die etablierten Werke der Gegenwart und Opern der Avantgarde zu berücksichtigen, wurde von ihm nicht nur konsequent eingelöst, sondern auch in den »Dramaturgischen Blättern« exemplarisch kommentiert*".[99] Die konsequente Gluck- und Mozartpflege, das Ansetzen der Werke Meyerbeers und Verdis und die Uraufführungen von *Lohengrin* und *Barbier von Bagdad* brächten hierfür die entsprechenden Nachweise. Axel Schröter betont dagegen eher, dass „*das gemeinhin für das Weimar Liszts als typisch angesehene Repertoire im Gesamtspielplan des Weimarer Hoftheaters nur einen kleinen Teil*" ausmachte.[100] In der Außenwirkung Neu-Weimars, die ja auf geschickter Pressearbeit beruhte, wurde dieser kleine Teil aber vordergründig wahrgenommen.

Man sollte sich zumindest nicht darüber hinwegtäuschen, dass die realen Verhältnisse nicht immer dem Ideal vom Mekka der Zukunftsmusik entsprachen. Die finanzielle Ausstattung und damit die Leistungsfähigkeit des Orchesters, das Interesse der Weimarer Bevölkerung, die widersprüchlichen Zuständigkeiten und Konzepte der Verantwortlichen am Theater – dies waren die alltäglichen Widerstände, mit denen man konfrontiert war. Widerstände, die man aber auch oft genug mit erstaunlichen Leistungen überwand. Möglicherweise hatte Liszt Mitte der 50er Jahre bereits etwas resigniert, da eine signifikante Verbesserung der finanziellen Ausstattung trotz scheinbar guten Willens des Großherzoglichen Hauses nicht abzusehen war. Als Konsequenz führte er z. B. in den Orchesterkonzerten keine Beethoven-Symphonien mehr auf, für deren Interpretation er gefeiert worden war. Überhaupt mag man in der Gewichtung von Liszts Wirkungsfeldern im Laufe der 1850er Jahre eine Verlagerung weg von der Weimarer Öffentlichkeit und der Institution Hoftheater hin zum eigentlichen Kern Neu-Weimars, der Altenburg mit seinem Konzept des gleichzeitig privaten und überregional-öffentlichen Salons, dessen Mittelpunkt er selbst bildete, erkennen. Festzuhalten bleibt, dass Weimar damals der vielleicht einzige Ort in Deutschland war, wo ein junger Musiker wie Ritter neben dem Theateralltag derartig viel aktuelle Musik, samt des öffentlichen Diskurses darüber, hautnah miterleben konnte.

97 Vgl. Altenburg, Detlef: *Franz Liszt in Weimar und „seine" Hofkapelle*. In: Huschke, Wolfram: *… von jener Glut beseelt. Geschichte der Staatskapelle Weimar*, Jena 2002, S. 122–128, hier S. 125 f.

98 zitiert nach: Ebda., S. 126.

99 Ebda., S. 127.

100 Vgl. Schröter, *Liszts Wirken*, S. 163.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

5.4. Liszts Schaffen in den Jahren 1854–56

Nachdem Franz Liszt in Weimar sesshaft geworden war, verlegte er sich verstärkt auf das Komponieren und setzte sich nun jenseits seines angestammten Terrains der Klaviermusik auch mit symphonischen und großbesetzten Werken auseinander. Namentlich die „Erfindung" der neuen Gattung *Symphonische Dichtung* ist hier bemerkenswert. In seiner Weimarer Zeit bis 1861 entstanden 12 seiner 13 Symphonischen Dichtungen sowie die beiden großen Symphonien (*Dante-* und *Faust-Symphonie*). Gerade die beiden Jahre der Anwesenheit Ritters, Herbst 1854 bis Sommer 1856, waren für Liszt sehr fruchtbar und ereignisreich: neue Werke wurden komponiert, ältere Entwürfe überarbeitet und Vollendetes uraufgeführt.

Nur ein halbes Jahr vor Ritters Ankunft hatten kurz hintereinander vier Symphonische Dichtungen Liszts ihre Uraufführung in Weimar erlebt: *Orpheus* (als Einleitung zu Glucks *Orfeo*, am 16.2.1854), *Les Préludes* (am 23.2.1854), *Mazeppa* (am 16.4.1854) und *Tasso* (endgültige Fassung, am 19.4.1854). Unmittelbar nach seinem Antritt im Hoforchester spielte er dann selbst bei den Uraufführungen von *Orpheus* (als eigenständige Symphonische Dichtung, am 10.11.1854) und *Festklänge* (am 9.11.1854) mit. Die Symphonische Dichtung *Hungaria* entstand 1854 (UA am 8.9.1856 in Budapest) und eine erste Fassung des *Prometheus* wurde 1855 komplett umgearbeitet (UA 18.10.1855 in Braunschweig). Die große *Faust-Symphonie* war von August 1854 an entstanden und in einer ersten Fassung ohne Schlusschor am 19. Oktober vollendet. Bis 1857 wurde sie mehrfach umgearbeitet. Schließlich komponierte Liszt auch seine *Dante-Symphonie* just im entsprechenden Zeitraum – die Arbeit daran dauerte vom Sommer 1855 bis zum Abschluss am 8. Juli 1856.[101] Darüber hinaus gehörten auch die Beendigung des *Klavierkonzerts Nr. 1* Es-Dur und dessen Uraufführung am 17. Februar 1855, sowie die Arbeit an der *Missa solennis*, der sogenannten „*Graner Messe*", im Jahr 1855 zu den Eindrücken, die Ritter von Liszts Kreativität erhielt[102] – als Geiger unmittelbar ausführend und als regelmäßiger Gast auf der Altenburg im Gespräch mit Liszt und seinen Anhängern. Auf die Lieder Liszts, die in Ritters Weimarer Zeit entstanden sind oder revidiert wurden, sowie auf das Liedschaffen der Neu-Weimarer Kollegen, wird im Kapitel zu Ritters Liedern noch ein besonderes Augenmerk gelegt.[103]

So spekulativ der konkrete Einfluss Liszts auf das frühe Schaffen Ritters aufgrund der Quellenlage auch bleiben muss – klar wird doch, dass er seine Schüler in sein eigenes Komponieren, den eigenen Schaffensprozess mit einband und damit einen starken Eindruck hinterließ. Richard Pohl erinnert sich:

> *„Für uns, die wir immer um Liszt waren, seine Werke nach und nach entstehen sahen, sie erst am Clavier, dann, von den ersten vorbereitenden Orchesterproben an, in allen Aufführungen hörten, die Liszt in den ersten Jahren fast immer selbst leitete – für uns war dieser Mangel an Verständnis* [seitens der Kritik] *freilich unbegreiflich. Wir hatten uns in sie völlig hinein gelebt und sie längst lieb gewonnen, bevor sie in Druck erschienen, was vom Jahre 1856 an geschah*".[104]

101 Werkdaten vgl. Raabe, *Liszts Schaffen*, S. 297–305.
102 Werkdaten vgl. Raabe, *Liszts Schaffen*, S. 311 und 320.
103 Vgl. Werk VI-o.
104 Vgl. Pohl, *Autobiographisches*, S. 39.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

5.5. Familiäres und gesellschaftliches Leben in Weimar

Für Alexander und Franziska Ritter war der Umzug nach Weimar kurz nach der Hochzeit auch der Schritt in ein neues gemeinsames Leben. Es galt einen eigenen Haushalt und eine Familie zu gründen. Das Weimarer Adressbuch verrät nur ungefähr, wo sich die Wohnung der beiden befand: „*Ritter, Tonkünstler, Bahnhofstr.*".[105] Pünktlich neun Monate nach der Hochzeit, am 29. Juni 1855, kam tatsächlich auch die erste Tochter zur Welt, die den Namen Else erhielt. Es gibt Hinweise darauf, dass die Ritters als Neuankömmlinge in Weimar einiges Misstrauen erregten und beinahe in Konflikt mit der Obrigkeit geraten wären: Eine Anekdote, die sich bei Rösch findet[106], berichtet von polizeilichen Ermittlungen gegen Alexander Ritter, die von den Sächsischen Behörden wegen der Unterstützung, die die Familie Ritter dem steckbrieflich gesuchten Richard Wagner leistete, initiiert worden seien. Wegen ihrer russischen Staatsbürgerschaft hätten die Ritters ohnehin als verdächtig gegolten. Rösch zitiert dazu aus einem Brief der Mutter Julie Ritter, was einerseits erneut auf heute verlorene Familienbriefe hinweist, andererseits dieser Geschichte eine gewisse Authentizität verleiht. Leider haben sich aber weder in den Sächsischen noch den Thüringischen Staatsarchiven Beweise für solche polizeilichen Ermittlungen gegen die Familie Ritter finden können. Immerhin lässt sich nachweisen, dass Alexander tatsächlich wegen seiner russischen Staatsbürgerschaft Probleme hatte. Laut einem Aktenvermerk der Hoftheater-Intendanz an den Staatsminister von Watzdorf bat er seine „*provisorische*" Anstellung in Weimar in eine „*definitive*" umzuwandeln, um sich ein Bleiberecht zu erwirken. In dem Bericht heißt es, Ritter „*sei gegenwärtig noch Russischer Unterthan, und als solcher neuerlich zur Rückkehr in sein Vaterland angehalten worden* [was immerhin mit Röschs Anekdote in Verbindung zu bringen wäre]. *Gleichzeitig aber habe ihm der Russische Minister, Herr von Schröder zu Dresden erklärt, daß diese Rückkehr nicht mehr verlangt werde*[,] *wenn er in der Weimarischen Hofkapelle definitiv angestellt, und somit Großherzoglicher Unterthan geworden sei*". Der Berichterstatter rät dazu, diese Angaben zu prüfen und wenn nichts dagegen spreche, „*dem Gesuche gnädigst zu willfahren, da dadurch ein Wunsch des Hofkapellmeister*[s] *Dr*[.] *Lißt* [sic] *in Erfüllung*" gehe.[107] Eine Antwort oder Entscheidung des Staatsministeriums in dieser Sache ist nicht mehr vorhanden, es scheint aber, dass Ritter zunächst russischer Staatsbürger blieb, ohne dass dies eine Ausweisung bedeutet hätte.

Das Weihnachtsfest 1854 verbrachte Alexander Ritter mit seiner Frau bei deren Famlilie in Berlin. Der Kontakt zum Schwiegervater Albert Wagner und zur Schwägerin Johanna schien recht eng gewesen zu sein. Auch Hans von Bülow war in diesen Tagen in Berlin bei seiner Mutter und schrieb der gemeinsamen Jugendfreundin Jessie Laussot: „*mit Sascha habe ich ein paar vergnügte Tage in Berlin verlebt*".[108] Schon zum Jahreswechsel war Ritter aber bereits wieder in Weimar, wo er am Silvestertag Zeuge wurde, wie sich auf die Initiative Heinrich Hoffmann von Fallerslebens hin auf der Altenburg der „*Neu-Weimar-Verein*" konstituierte. In seinem Scherzgedicht „*Heerschau des Neu-Weimar-Vereins gehalten auf der*

105 *Allgemeines Adreß-Buch der großherzoglichen Haupt- und Residenz-Stadt Weimar auf das Jahr 1855*, S. 27.

106 Rösch, *Mahnruf*, S. 175.

107 Bericht an das Staatsministerium vom 7.12.1854 (ThHStAW; DNT und Staatskapelle Nr. 818, Bl. 165r, 165v und 166r).

108 Hans von Bülow an Jessie Laussot, 28.12.1854. In: Bülow, *Briefe II-2*, S. 321.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Altenburg, 31. Dezember 1854", bedachte der Dichter jedes Mitglied mit einigen heiteren Versen, so auch Alexander Ritter:

> […] Ritter ist nach Leipzig und Berlin gegangen
> Um wissenschaftliche Studien anzufangen:
> Ob die Austern musikalischen Sinn pflegen zu hegen,
> Und auf einen Geigenstrich sich bewegen und regen;
> Und was für Tonart produciert
> Der Champagner, wenn er eben moussiert,
> Ionisch oder phrygisch, äolisch oder mixolidisch[109]

Dass der Dichter ausgerechnet das Reisen und ein luxuriöses Leben als Attribute für Ritter benutzt, der gerade einmal drei Monate in Weimar weilte, mag erstaunen. Möglicherweise ist es ein weiterer Hinweis darauf, dass Alexander als reich galt, vielleicht sollte man den Scherz aber nicht überinterpretieren. Hoffmann von Fallersleben, der auf Empfehlung Liszts seit 1854 in Weimar lebte und in Diensten des Großherzogs stand, teilt in seinen Erinnerungen eine beeindruckende Liste der Gründungsmitglieder des Vereins mit:

> „*Mitglieder des Vereins bei seiner Gründung waren: Dr. Franz Liszt, Hoffman von Fallersleben, die Musikdirectoren Carl Stör und Carl Montag, die Mitglieder der Hofcapelle Edmund Singer, Bernhard Coßmann und Johann Walbrül, Hofschauspieler Eduard Genast, die Musiker Hans v. Bronsart, Peter Cornelius, Dionysius Pruckner, Alexander Ritter, Ferdinand Schreiber und Eugen v. Soupper, Dr. Richard Pohl, Dr. Josef Rank, Joachim Raff*".[110]

Bei dieser Aufzählung handelt es sich um ein nicht nur musikalisches Who's who Weimars, den Zirkel, mit dem Alexander Ritter nun zwei Jahre lang intensiv verkehrte.[111] Ritter wird interessanterweise als „*Musiker*" und nicht unter den „*Mitgliedern der Kapelle*" aufgeführt. In „*§ 10*" der „*zwölf Gebote*" dieses Vereins heißt es: „*Altes giebt es genug, wir hoffen was Neues in Weimar*".[112] Der Zusammenschluss zum „Neu-Weimar-Verein" verstand sich also dezidiert als Provokation gegenüber den alteingesessenen Weimarern, den „Philistern", was diese auch so verstanden – Liszt und seine Anhänger polarisierten die kleine Residenzstadt zunehmend. Als Vereinsorgan wurde eine handschriftliche Satire-Zeitschrift „*Die Laterne*" herausgegeben, als deren Schriftführer erst Raff, dann Cornelius wirkte. „*Der Verein tagte zuerst im Stadthaus, später im »Adler« und zwar immer Montags um 7 Uhr.* […] *Alles, was nur von Künstlern und Schriftstellern in diesen Jahren für kürzere oder längere Zeit in Weimar anwesend war, verkehrte im Neu-Weimar-Verein*".[113]

109 Fallersleben, Heinrich Hoffmann von: „*Heerschau des Neu-Weimar-Vereins gehalten auf der Altenburg, 31. Dezember 1854*". In: La Mara: *Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg. Bilder und Briefe aus dem Leben der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*, Leipzig 1906, S. 86.

110 Hoffmann von Fallersleben, Heinrich: *Mein Leben. Aufzeichnungen und Erinnerungen,* Band 6, Hannover 1868, S. 53.

111 Zum Neu-Weimar-Verein und den Kurzbiographien einiger der genannten Mitglieder vgl. Altenburg, Detlef (Hrsg.): *F. Liszt, die Altenburg und Europa*, Weimar 2003.

112 Vgl. Hoffmann von Fallersleben, *Mein Leben*, S. 54.

113 Vgl. Milde, Franz von: *Ein ideales Künstlerpaar. Rosa und Feodor von Milde. Ihre Kunst und ihre Zeit*, Bd. I, Leipzig 1918, S. 33.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Der Weimarer Maler Johann Friedrich Preller d. Ä. fertigte von den Mitgliedern Porträtzeichnungen an – auch von Alexander Ritter hat sich auf diese Weise ein bis dato in der Literatur unbekanntes Bildnis überliefert (Abb. 9).[114] Schon kurz nach der Gründung war es mit der Einigkeit untereinander allerdings wieder vorbei, sowohl Raff als auch Pohl verließen den Verein wieder. Hoffmann von Fallersleben resümierte in seinen Memoiren kritisch: „*Es war überhaupt von Anfang an nicht eben ersprießlich, daß so viele junge Musiker aufgenommen wurden, sie waren fast alle Schüler Liszts, die nur in ihm ihren einzigen Herrn und Meister anerkannten*".[115] Über Ritters Aktivitäten und Engagement im Verein gibt es keine näheren Quellen, doch gehörte er gewiss zu den hier apostrophierten Schülern Liszts, die sich im Zweifel immer auf die Seite des „Meisters" schlugen.

Abb. 9: Alexander Ritter. Graphit-Zeichnung von Ernst Christian Johann Friedrich Preller d. Ä.

Unter den Weimarer Musikerpersönlichkeiten muss noch ein Sängerehepaar besonders erwähnt werden, das sowohl künstlerisch als auch menschlich prägend für Ritter und viele seiner Freunde war. Der Bariton Feodor von Milde (1821–1899) und die Sopranistin Rosa von Milde (1827–1906) hatten 1851 geheiratet, nachdem sie bereits einige Jahre gemeinsam

114 Johann Friedrich Preller d. Ä. (1804–1878), Graphit-Zeichnung (Klassik Stiftung Weimar, Museen/Graphische Sammlungen; Inv. Nr. KK 85 15). Mit eigenhändiger Unterschrift Ritters (?). Auf dem Passepartout findet sich die Jahresangabe 1858, somit wäre die Zeichnung erst später, als Ritter Gast in Weimar war, entstanden. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Graphischen Sammlungen.

115 Vgl. Hoffmann von Fallersleben, *Mein Leben*, S. 67.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

auf der Weimarer Opernbühne gestanden hatten – u. a. als Telramund und Elsa bei der Uraufführung des *Lohengrin* 1850. Für die bildhübsche Rosa schwärmten nicht wenige der jungen Männer des Lisztkreises, wobei die Verehrung der verheirateten Frau sich meist in einer Huldigung ihrer Gesangskunst, etwa durch Widmungen von Liedern niederschlug. Alexander Ritter, selbst verheiratet, dedizierte ihr gleich zwei Liederhefte, und schrieb ihr ehrfurchtsvolle Briefe. Bei Cornelius, der Rosa ganze Gedichtbände widmete, steigerte sich die Anhänglichkeit zur regelrechten Verliebtheit und auch mancher Brief Bülows entbehrt nicht eines gewissen erotischen Untertons.[116] Ritter gestand dem Freund Bülow noch viele Jahre später, wie sehr ihn Rosa von Milde beeindruckt hatte:

> „*Vor 17 Jahren war ich einmal fürchterlich in sie verliebt, aber heute noch bewahre ich ihr, und meine Frau ganz ebenso, ein Gefühl herzlicher Freundschaft und ihrem reinen Gemüth eine gewiße respectvolle Verehrung. Ihr Humor war damals entzückend und wirklich geistreich*".[117]

Im Frühjahr 1856 gastierte Franziskas Schwester Johanna Wagner am Theater in Weimar. Sie sang dort am 30. April Glucks Orfeo, am 4. Mai den Romeo in Bellinis *I Capuletti e i Montecchi*, am 6. die Titelpartie in Donizettis *Lucrezia Borgia* und am 8. Mai die Klytämnestra in Glucks *Iphigenie in Aulis*, also binnen weniger Tage einen breiten Ausschnitt aus ihrem Repertoire.[118] Während dieser Tage wohnte sie im Hause ihres Schwagers Alexander und ging ihrer Schwester sogar im Haushalt kräftig zur Hand, wie sie ihrem Verlobten Alfred Jachmann mitteilte:

> „*Ich wünschte nur, Du sähest mich in der großen Küchenschürze alle möglichen Gerichte an- und einrühren. Da meine Schwester gestern Abend große Gesellschaft gab, war schrecklich viel zu tun, wobei ich nach Kräften half.* […] *Natürlich war Herr Liszt auch bei uns und hat göttlich gespielt*".[119]

Die Ritters schienen in Weimar also aktiv am gesellschaftlichen Leben teilgenommen zu haben, und auch der verehrte Liszt kam als gerngesehener Gast in ihr Haus. Ein Jahr zuvor, 1855, hatte Franz Liszt sich dazu entschlossen gehabt, seine Töchter Blandine und Cosima, die neunzehn- und einundzwanzigjährig in Paris immer noch bei seiner greisen Mutter und einer nunmehr kränkelnden Gouvernante lebten, nach Deutschland zu holen. Da er sie keineswegs in Weimar um sich haben wollte, kam ihm die Idee, sie bei einer vertrauenswürdigen Familie in Logis zu geben. Es ist bemerkenswert, dass er dabei zuerst an niemanden anderen dachte, als an Julie Ritter in Dresden mit ihren Töchtern. Obwohl Liszt Julie

116 Zum Verhältnis Cornelius' zu Rosa von Milde vgl. Istel, Edgar: *Peter Cornelius*, Leipzig 1906, S. 50 f. Zu demjenigen Hans von Bülows vgl. Riethmüller, *Heine-Lieder*, S. 138.

117 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 14.3.1879 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 1). Unveröffentlicht. Ritters Datierung „*vor 17 Jahren*" bedeutet, dass im Jahre 1862 ein gewisser Höhepunkt seines Schwärmens für Rosa von Milde erreicht war. Worauf er sich hier konkret bezieht, ist allerdings nicht nachvollziehbar; persönliche Treffen der beiden sind in diesem Zeitraum nicht belegt. Der Grundstock für den Enthusiasmus legten gleichwohl die frühen Jahre in Weimar.

118 Vgl. Bartels, Adolf: *Chronik des Weimarischen Hoftheaters 1817–1907*, Weimar 1908, S. 114.

119 Johanna Wagner an Alfred Jachmann, o. D. Zitiert nach: Kapp/Jachmann, *Johanna Jachmann-Wagner*, S. 194.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ritter erst seit August 1853 kannte und nur einmal in ihrem Hause in Dresden zu Gast gewesen war, stand sie ihm offenbar als ideale Vertrauensperson vor Augen, der er seine Töchter anbefehlen konnte. Daher schrieb er an Agnes Strut-Klindworth zuversichtlich:

> „*très probablement j'établirai mes filles à Dresde chez M*me *Ritter, dans laquelle j'ai une entière confiance et qui ne me refusera pas ce très grand service. C'est une femme d'un caractère extrêmement respectable, d'un esprit judicieux et cultivé – et mes filles trouveront toute sécurité et suffisamment d'agrément dans sa maison*".[120]

Diesen Plan einmal gefasst, reiste Liszt im Juli 1855 nach Dresden, um sich mit Julie Ritter zu bereden. Deren Bedenken, ihre Wohnung böte nicht genügend Platz, schien Liszt zunächst ignorieren zu wollen. Nach dem Besuch berichtete er erneut seiner Schülerin und Geliebten Strut-Klindworth: „*probablement Mme Ritter acceptera de garder mes filles chez elle durant un an ou deux – après quoi il est présumable qu'elles se marieront*".[121] Bei Rösch finden sich über diesen Vorgang weitere wohl authentische Zitate aus Briefen der Familie Ritter – Material, das heute nicht mehr zugänglich ist.[122] Julie Ritter sah sich nach einigem Abwägen und trotz aller Verehrung für Liszt tatsächlich außer Stande, dessen Töchter bei sich in Dresden aufzunehmen. Liszt musste eine andere Lösung finden. Sein nächster Gedanke galt der Mutter seines Lieblingsschülers Hans von Bülow in Berlin, die sich mit dem Musikerberuf ihres Sohnes mittlerweile abgefunden hatte. Mit Franziska von Bülow wurde Liszt sich über die Angelegenheit letztlich einig und er ließ seine Töchter im August aus Paris abholen, sie im Glauben lassend, es handele sich um einen Urlaubsaufenthalt in Weimar. Nach zwei Wochen bei ihrem Vater in Weimar – wo Alexander womöglich erstmals die Gelegenheit hatte, Cosima zu begegnen – ging es für die beiden allerdings weiter nach Berlin, in ihr neues ungewolltes Zuhause.[123] Nichts ist müßiger als die Spekulation „Was wäre wenn", doch sei in Erinnerung gerufen, dass es im Hause Frau von Bülows war, wo sich Cosima Liszt und Hans von Bülow alsbald unweigerlich näher kamen. Noch im Herbst 1855 verlobten sich die beiden zur Überraschung Liszts.[124] Wäre es zur Verwirklichung von Liszts ursprünglichen Plänen gekommen, dann hätte Cosima nicht Hans geheiratet, sondern wohl in Dresden unter Aufsicht der „Madame Ritter" einen anderen Ehemann gefunden – mit allen musikhistorischen Implikationen dieses Gedankenspiels.

Nach nur zwei Jahren ging Ritters Weimarer Zeit wieder zu Ende. Der nunmehr Dreiundzwanzigjährige hatte im gängigen Opernrepertoire ausgiebig Erfahrungen sammeln können, war mit allen wichtigen Werken Wagners, Liszts und Berlioz' vertraut gemacht, und er hatte zu Liszt einen soliden persönlichen Kontakt hergestellt. Die subalterne Stellung im Weimarer Hoforchester war als Abrundung seiner Ausbildung ideal gewesen, bot aber keine längerfristige Perspektive. Eine ihm angebotene Stelle als Musikdirektor in Stet-

120 Franz Liszt an Agnes Strut-Klindworth, 10.6.1855. In: La Mara (Hrsg.): *Liszt-Briefe Bd. III, Briefe an eine Freundin*, Leipzig 1894, S. 27.

121 Franz Liszt an Agnes Strut-Klindworth, 7.7.1855. In: Ebda., S. 31.

122 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 190.

123 Vgl. hierzu: Hilmes, Oliver: *Herrin des Hügels. Das Leben der Cosima Wagner*, München 2007, S. 60 f. Hilmes beschreibt Liszts Suche nach einer Bleibe für seine Töchter allerdings ohne Julie Ritter namentlich zu erwähnen. Bei ihm wird nur kurz „*eine Bekannte in Dresden*" erwähnt, ehe die endgültige Transaktion mit Frau von Bülow eingehender geschildert wird.

124 Ebda., S. 69 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tin kam daher zur rechten Zeit. Im Juli 1856 verließ Familie Ritter den „Musenhof“ Weimar um sich der Realität der Provinz zu stellen. Alexanders Nachfolger im Orchester wurde Leopold Damrosch (1832–1885), dessen Weg ganz analog zu Ritter nach zwei Jahren im Weimarer Orchester ebenfalls an ein Provinztheater weiterführte. Damrosch ging 1858 nach Breslau, wo er alsbald Kapellmeister wurde. Es war also eine gängige Laufbahn für einen Geiger mit weiteren Ambitionen, die Ritter zu beschreiten sich hier anschickte. Seine neue Stelle in Stettin versprach ihm erstmals eine höhere Verantwortung und Selbständigkeit, auch wenn das bedeutete, Liszts Umfeld verlassen zu müssen. Ritter blieb aber mit Liszt, der für sein Interesse und die Kontaktpflege mit seinen Schülern bekannt war, weiter verbunden. Den Geist Weimars in die Welt hinauszutragen, wie viele seiner Freunde dies auf jeweils ihre Weise bereits taten, machte sich nun auch Alexander Ritter zur Aufgabe. Für die Pommersche Provinz hatte er sich viel vorgenommen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Werk I
Erstes Komponieren – Konventionelles und Exzentrisches

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

a. Weimarer Jahre – Verschollene Werke und *Violinsonate*

Eigenes Komponieren in den Weimarer Jahren

Bedauerlicherweise bleiben die Umstände – und leider auch die Früchte – der ersten kompositorischen Bemühungen Ritters im Dunkeln. Über Kompositionen, die vor dem Umzug nach Weimar entstanden sind, weiß man so gut wie nichts. Rösch stilisiert das Lied *Wie sehr ich Dein* (das erst später in die *Liebesnächte* op. 4 aufgenommen worden sei) zur Hochzeitsgabe an Franziska und datiert es in den Herbst 1854[1], steht damit aber im Widerspruch zu Hausegger. Ein bereits zitierter Brief Bülows lässt immerhin mit Sicherheit auf eigenes musikalisches Arbeiten schließen und nennt konkret die Instrumentierung eines Bülow'schen Klavierstücks durch Ritter.[2] Eine weitere derartige Instrumentierungsarbeit ist auch für die Weimarer Zeit belegt. Ritter hat demnach die *Ungarische Rhapsodie Nr. 2*, ein virtuoses Klavierwerk Franz Liszts, für Violine und Orchester gesetzt und damit auch den Beifall seines Meisters geweckt. Die Idee dazu entstand 1855, womöglich gelegentlich eines Besuchs Liszts bei Familie Ritter in Dresden, von dem dieser am 14. Juli 1855 berichtet: „*Auf die Bitte von Ritter habe ich eine meiner Rhapsodien (Nr. 2) gespielt, dieselbe, die* […] *Ritter für Violine und großes Orchester bearbeiten will*".[3] Dass der Plan verwirklicht wurde, ist einem späteren Brief Liszts zu entnehmen, in dem er diese Orchesterfassung Ritters 1859 für ein Konzert in Zwickau vorschlägt: „*auch die von Ritter vorzüglich instrumentierte Ungarische Rhapsodie (Nr. 2) würde sich in dem Programm nicht schlecht ausnehmen*".[4] Leider ist Ritters Liszt-Bearbeitung nicht erhalten geblieben, und es gibt auch keine weiteren Hinweise auf spätere derartige Orchestrierungen von Werken anderer Komponisten. Unter Ritters zahlreichen Bearbeitungen, die umgekehrt Orchesterwerke für kammermusikalische Besetzungen reduzieren, finden sich hingegen auch drei Bearbeitungen von Werken Liszts, allerdings sind diese erst nach seinem Weggang aus Weimar entstanden.[5]

Ebenfalls nicht erhalten hat sich ein Melodram *Die Geisterstunde* auf einen Text Caroline v. Pawloffs, das Ritter für sich und seine Frau Franziska geschrieben haben soll, um sich im Kreis der Altenburg gemeinsam mit ihr präsentieren zu können. Die Rezitationskunst der Schauspielerin war alsbald auch dort hochgeschätzt. Später, in den 1860er Jahren, sollte Franziska dann häufig Melodramen von Liszt in Konzerten vortragen. In Weimar ist ein öffentlicher Auftritt Franziskas nur im Rahmen einer Geburtstagsveranstaltung für Liszt am 22. Oktober 1855 dokumentiert.[6]

---

1 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 159. Eine ausführliche Analyse dieses Lieds im Kontext der *Liebesnächte* op. 4 findet sich an anderer Stelle dieser Arbeit (vgl. Werk III-g.).

2 Hans von Bülow an Alexander Ritter, 1. Hälfte August 1854. In: Bülow, *Briefe und Schriften II-2*, S. 218 ff. Vgl. **ARWV VI.22.**

3 Franz Liszt an Caroline Sayn-Wittgenstein, Weimar, 14.7.1855. In: Jung, Hans Rudolf: *Franz Liszt in seinen Briefen*, Frankfurt 1988, S. 135.

4 Franz Liszt an Emanuel Klitzsch, Weimar, 2.9.1859. In: Ebda., S. 168.

5 Vgl. **ARWV VI.2.–4.**

6 In diesem Rahmen wurde das kleine Theaterstück zu Ehren Liszts „*Des Meisters Walten*" von Gustav Steinacker aufgeführt. Vgl. Ehrhardt, *Salon de Liszt*, S. 235 f. – dort finden sich in franz. Übersetzung Angaben zu Programm und Besetzung der Geburtstagsveranstaltung. Franziskas Rolle wird mit „*le génie de l'humanité*" angegeben.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Frühe Violinwerke

Es verwundert nicht weiter, dass es sich bei Ritters frühen Werken, die seit Ende der 1850er Jahre entstanden, größtenteils um Stücke für sein eigenes Instrument und sein eigenes Konzertieren gehandelt haben muss. Von diesen Werken für die Violine ist leider nur ein einziges – die *Violinsonate* – vollständig erhalten, die genaue Identität und Anzahl der anderen bleibt unklar. Bis 1863 lagen eine *Märchenfantasie*, mutmaßlich zwei *Violinkonzerte* mit Orchester, ein oder zwei Stücke über „*russische Melodien*" mit Klavier, ein Solostück für die Geige, sowie die *Violinsonate* vor.

Die Märchenfantasie

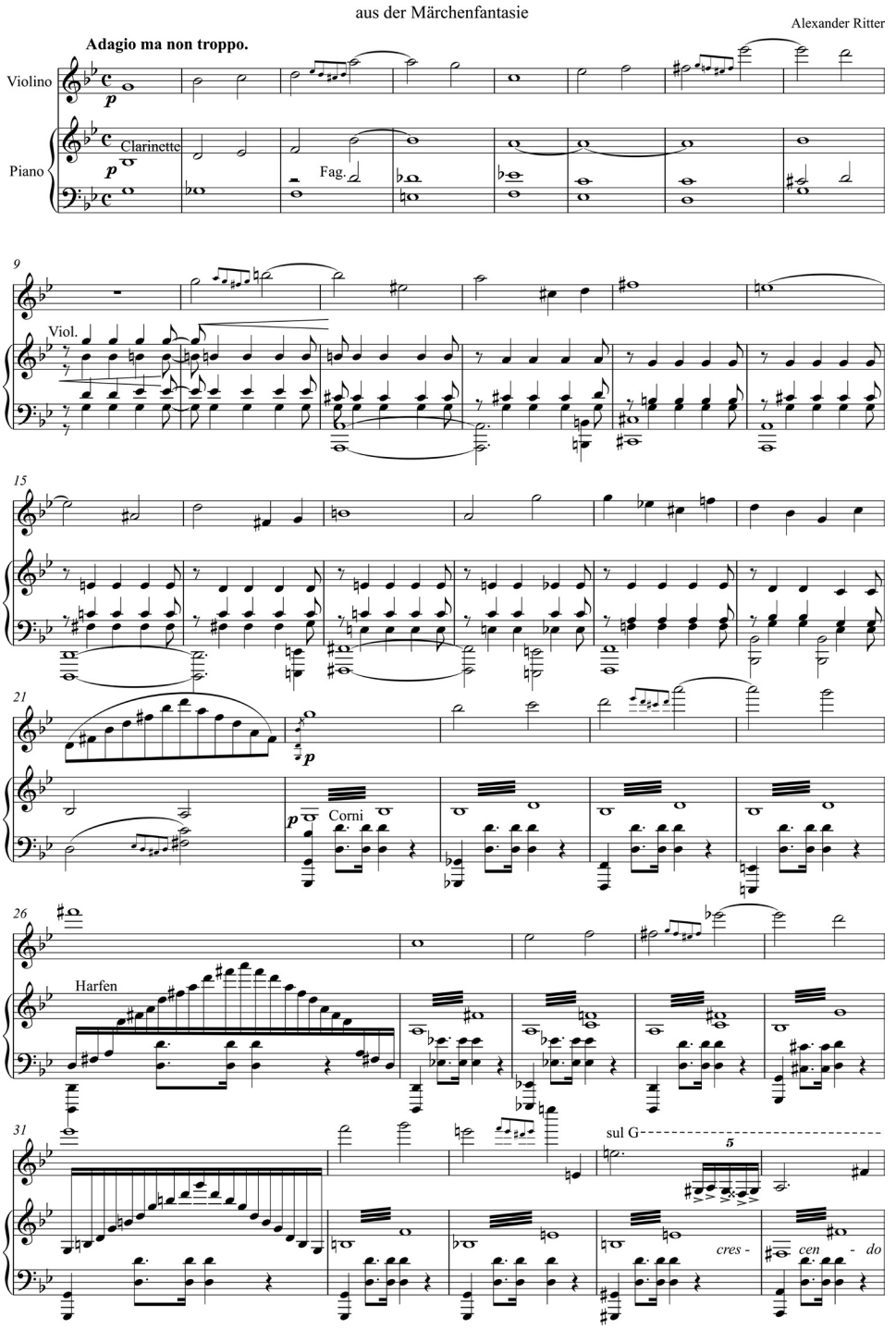
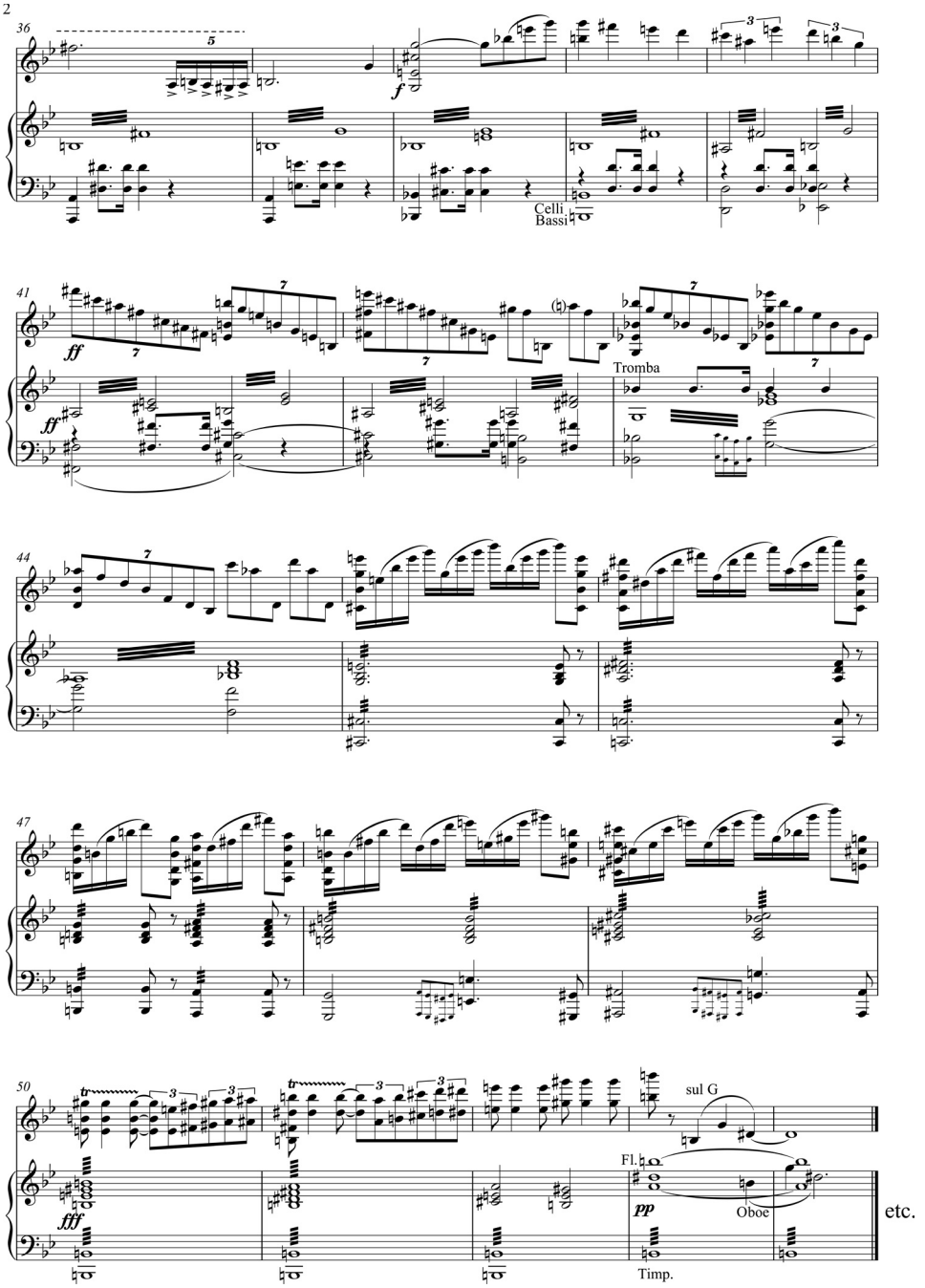
Kurz vor seinem Weggang aus Weimar verewigte sich Alexander Ritter im Album der Prinzessin Marie von Sayn-Wittgenstein. Die 1837 geborene Tochter der Fürstin Carolyne war eine hübsche und musisch begabte junge Frau, die auf der Altenburg für viele der jungen männlichen Gäste eine zusätzliche Attraktion darstellte. Marie besaß seit 1847 ein Album, das ihr möglicherweise Liszt, der Lebensgefährte ihrer Mutter, geschenkt hatte und in dem sie zahlreiche Einträge von Musikern und Komponisten sammelte.[7] Dieses heute unschätzbare Zeitzeugnis ist im Goethe-Schiller-Archiv in Weimar verwahrt[8] und enthält Albumblätter u. a. von Liszt, Berlioz und Wagner. An elfter Stelle, auf den Seiten 42 und 43, findet sich darin aber eben auch der Eintrag Alexander Ritters, der auf den 3. Juni 1856 datiert ist. Wie ebenfalls vermerkt, befand Ritter sich gerade in Pillnitz bei Dresden, der Sommerfrische seiner Familie, als er sich mit den ersten 54 Takten einer *Märchenfantasie* in das Album einschrieb.

Notiert sind eine „*Violino*"- und eine „*Piano*"-Stimme, wobei es sich um einen Klavierauszug des offenbar für Orchester gesetzten (oder intendierten) Werkes handelt, der auch einige Instrumentationsangaben enthält (z. B. am Beginn der Hinweis auf Klarinette und Fagott, vgl. Bsp. 1). Der Ausschnitt beginnt direkt mit dem Soloinstrument, eine eigene Orchestereinleitung scheint das Werk nicht gehabt zu haben. Es gibt in dem Fragment keine Hinweise darauf, was nach den 54 erhaltenen Takten an anderen, evtl. kontrastierenden Teilen noch zu erwarten wäre, doch wirkt der Beginn klar wie eine langsame Einleitung, dem noch ein schneller Hauptteil folgen müsste.

Gleich zu Beginn wird ein vier Takte langes Thema in der Violine sequenziert wiederholt. Mit dem charakteristischen Doppelschlag und den übergebundenen Vorhalten ist die Solostimme zunächst von Expressivität und langen Noten geprägt, wird im Verlauf aber immer kleinteiliger. Tatsächlich wird der Geigenpart sogar ziemlich virtuos, verlangt zahlreiche Akkorde und Zweistimmigkeit, z. B. in Oktavgängen. Er verrät mit seinen Akkordbrechungen und Septolen ebenso viel über den ambitionierten angehenden Komponisten wie über den jungen Geiger Alexander Ritter, der noch intensiv Technikstudien betrieb und es zu einer gewissen Meisterschaft immerhin gebracht haben muss – auch wenn seine Violinisten-Karriere alsbald im Sande verlaufen ist. Die Grundtonart der *Märchenfantasie* ist g-moll, die Harmonik aber geprägt von vielen typisch neudeutschen Kühnheiten, wie den

7 Vgl. Eckhardt, Maria: *Das Album der Prinzessin Marie von Sayn-Wittgenstein*, Weimar 2000. Ritters Eintrag, der nur einer unter vielen ist, wird darin kurz besprochen, aber nicht photographisch wiedergegeben.

8 GSA; 60 / Z 170.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bsp. 1: Märchenfantasie, Eintrag des Beginns in das Album der Marie von Sayn-Wittgenstein, vollständige Erstedition durch den Verfasser

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zahlreichen übermäßigen und Septnon-Akkorden. So ist z. B. gleich der zweite Akkord des Stücks ein übermäßiger Akkord. Der im Album überlieferte Ausschnitt endet mit einem Orgelpunkt auf *h* und einem dramatischen Halbschluss, der eine Fortführung – möglicherweise ist hier die Schnittstelle zum schnellen Teil zu verorten – in e-moll erwarten lässt, also einer Tonart im Kleinterzabstand zur bisherigen Tonika. In dieser Grundtonfortschreitung wie in den geschilderten harmonischen Besonderheiten kündigen sich einige Merkmale der Ritter'schen musikalischen Sprache an, die in den späteren Werken wiederkehren und die unschwer erkennbar auf einen Einfluss Franz Liszts zurückzuführen sind.

Kleinere Werke

Nur durch zwei Konzertkritiken ist man von der Existenz eines Werkes (oder zweier Werke?) für Violine und Klavier informiert, das Alexander Ritter zusammen mit Hans von Bronsart am 7. Dezember 1858 und am 11. Januar 1859 im Dresdener Hôtel de Saxe zur Aufführung brachte. Die *NZfM* spricht in ihren Kritiken einmal von einer „*Paraphrase über zwei russische Nationalmelodien*", beim anderen Mal von einer „*Transcription russ. Melodien*" (vgl. Leben III-7.4.). Ob es sich dabei um dasselbe – möglicherweise überarbeitete – Werk handelte, ist nicht vollkommen klar, angesichts eines Abstands von nur einem Monat aber durchaus wahrscheinlich. Eine Auseinandersetzung Ritters mit seiner Herkunft aus damals russischem Staatsgebiet und seine mutmaßliche frühe Prägung durch russische Volkslieder, die diese Titel nahelegen, wäre ein überaus interessanter, in seinem restlichen Werk dann nicht mehr widerkehrender Ansatz. Die Verwendung von Nationalkolorit erinnert an die *Ungarischen Rhapsodien* Liszts, die offene Gattung der Paraphrase gestattete Ritter zudem eine freie Formgebung ganz im Sinne der Neudeutschen Schule.

In verschiedenen Quellen lassen sich noch verstreute Hinweise auf andere Violinwerke Ritters finden, die heute verschollen sind und deren Identität daher unklar ist. Möglicherweise verbirgt sich hinter manchen der unterschiedlichen Titel auch dasselbe Werk. In den frühen 1860er Jahren befand sich Alexander Ritter als Komponist immer noch in einem Prozess autodidaktischer Aneignung, musste noch Erfahrung sammeln und Routine erwerben. Erste Werke veröffentlichte er erst gut zehn Jahre später. Nach Aufgabe seiner ersten Konzertmeister-Stelle in Stettin 1858 hatte er sich dazu entschlossen, das Komponieren ernsthafter zu betreiben und nahm vorerst keine weitere berufliche Verpflichtung an. Mit einiger Disziplin arbeitete er gleichzeitig weiter an seiner Geigentechnik und nahm dazu erneut Unterricht bei seinem alten Lehrer Ferdinand David (vgl. Leben III-8.4.). Dass sein Geigenspiel und sein Komponieren sich dabei gegenseitig anregten und nützlich waren, liegt auf der Hand. Um 1863 entstanden auf diese Weise mehrere kleinere Werke für die Geige, zeitweise im wöchentlichen Turnus:

> „*Ich componiere jetzt auch ziemlich viel, habe z. B. versprochen*[,] *jeden Sonnabend ein Stück für Geige mit Clavier mit nach Wittekind zu bringen, so sind schon ein paar Fantasiestücke entstanden und jetzt mache ich gar eine Fuge für Geige*".[9]

Dieser Hinweis an seine Schwester Julie Kummer lässt sich wahrscheinlich in Zusammenhang mit einer Aufführungsnotiz des *Würzburger Journals* bringen, wonach Alexander Rit-

9 Alexander Ritter an Julie Kummer, 8.6.1863 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 34). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ter am 4. Januar 1866 in Würzburg „*Fantasiestücke für Violine: a) Adagio, b) Introduktion und Fuge*“[10] gespielt haben soll. Schon 1863 hatte er in Leipzig bei einer der „musikalischen Privataufführungen“ bei Adolph Blassmann ein „*Solostück eigener Komposition für Violine vor*[getragen]“[11], das womöglich auch Rösch meint, wenn er von einem „*im Sommer 1863*“ komponierten „*Phantasiestück für die Violine*“ spricht, das später im Monolog des faulen Hans in der gleichnamigen Oper wiederverwendet worden sei.[12]

Abb. 10: Alexander Ritter mit seiner Geige

Die beiden Violinkonzerte

Anfang Juni 1860 hatte Alexander Ritter die Gelegenheit wahrgenommen, Franz Liszt in Weimar zu besuchen. Er blieb offenbar ein paar Tage auf der Altenburg[13] und konnte mit dem großen Vorbild seine Kompositionen – darunter wohl das *2. Violinkonzert* – intensiv besprechen. Hauseggers Biographie kann an dieser Stelle mit Angaben aufwarten, die heute leider nicht mehr nachvollziehbar sind. Anscheinend zitiert er Briefe Alexander Ritters an seine Frau, in denen folgender Ausspruch Liszts wiedergegeben sein soll: „*Sasch, Sie sind ein zu merkwürdiger Mensch.* […] *wenn man selbst solche Sachen macht, so kann man gar nicht wissen, wie merkwürdig man ist*“. […] Doch] „*an die tollsten Sachen* […] *gewöhne ich*

10 Konzertankündigung („*Grosses Concert*“ am 4.1.1866) in: *Würzburger Abendblatt*, 26. Jg., Nr. 3, 3.1.1866.
11 Vgl. *NZfM*, Bd. 58, Nr. 22, 29.5.1863, S. 187.
12 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 234.
13 Vgl. Franz Liszt an Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, 3.6.1860. In: Liszt, *Briefe V*, S. 13.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

mich beim zweiten Mal und finde sie schön".[14] Was genau Liszt mit den „tollen Sachen" Ritters meinte, muss offen bleiben, aber anscheinend wurde Ritter als Komponist durch Meister Liszt ebenso bestärkt, wie durch seinen Freund Hans von Bülow, der einige Monate später in einem Brief ausführlich die beiden Violinkonzerte kommentierte. Darin zeigt er sich zunächst einmal über Ritters Schaffen positiv überrascht:

> „*Ich hatte Deinem musikalischen Hirn stets eine große receptive Genialität zugetraut; betreffs Deiner productiven Phantasie war ich von Mißtrauen befangen. Du hast mir Gelegenheit geliefert, meine irrige Meinung zu ändern, umzustoßen.* […] *Ich finde Deine Arbeiten groß und bedeutend concipirt, inhaltsvoll in jeder Hinsicht, mit einer seltenen Feinheit nervosen* [sic] *musikalischen Denkens und Empfindens ausgeführt*".[15]

Dann geht er ins Detail, lobt und übt auch sanfte Kritik, wodurch dem heutigen Leser immerhin eine vage Vorstellung von Ritters damaliger musikalischer Sprache vermittelt werden kann:

> „*Melodie ist immer nobel, breit und sehr eigenthümlich: Modulation logisch, aber trotzdem bisweilen gar zu herbe und für die Melismen fast störend. Gegen den übermäßigen Gebrauch des übermäßigen Dreiklanges (samt Familie) und des mir mit der Zeit sehr fatal gewordenen Accords opponire ich ziemlich stark.* […] *Auch für den Gebrauch jener Sequenzen, die nach Analogie Liszt's nicht sekundenweise (das zieht Wagner vor), sondern in kleinen oder großen Terzenschritten lustwandeln, kann ich ganz und gar nicht schwärmen*".[16]

Die Orientierung an Liszt und die harmonischen Vorlieben, die hier geschildert werden, lassen sich zum Teil tatsächlich in den Analysen anderer, erhaltener Werke Ritters – z. B. dem Fragment der *Märchenfantasie* – nachvollziehen. Neben diesen allgemeinen, auf beide Werke bezogenen Bemerkungen Bülows, gibt es auch einige konkrete Formulierungen, die sich auf jeweils eines der Konzerte beziehen lassen – und die eine Weiterentwicklung im formalen Aufbau nahelegen. Zum ersten Violinkonzert merkte Bülow an, es lasse „*trotz aller neuen und originalen Behandlung doch die traditionelle dreitheilige Anlage deutlich erkennen*". Den „*ersten Satz*" nennt er „*modulatorisch etwas haltlos*", „*das feine Adagio*" biete dann „*einen wohlthätigen Ruhepunkt*", und die folgende „*Polonaise*" sei „*brüsk*" zu nennen (interessanterweise ist in der Rezension des *Zwickauer Wochenblatts* fast gleichlautend von einem „*wahrhaft wohltuendem Ruhepunkt*" zwischen ansonsten offenbar nur „*wenigen getragenen Stellen*" die Rede[17]). Auch von einer wiederkehrenden „*Grundidee*" kann man bei Bülow erfahren.[18] Franz Liszt urteilte im Übrigen über das am 15. November 1859 in Zwi-

14 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 35 f.

15 Hans von Bülow an Alexander Ritter, 29.10.1860. In: Bülow, *Briefe und Schriften IV-3*, S. 356 f. Unterstreichung im Druck gesperrt.

16 Ebda., S. 359 f.

17 *Zwickauer Wochenblatt*, Nr. 267, 18.11.1859, S. 1155.

18 Hans von Bülow an Alexander Ritter, 29.10.1860. In: Bülow, *Briefe VI-3*, S. 358. Weitere Details zu den verlorenen Violinkonzerten finden sich im angehängten Werkverzeichnis **ARWV IV.7.** und **ARWV IV.8.**

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ckau aufgeführte *1. Violinkonzert* (vgl. Leben III-7.4.) in einem Brief an Felix Draeseke: „*Das Stück hat vieles Interessante und Effectvolle an sich*“.[19]

Über die zweite Komposition ließ Hans von Bülow seinen Freund Ritter in seinem Brief wissen: „*Dein zweites Concert steht mir höher als das erste*“. Offenbar konnte er einen Fortschritt gegenüber dem vorausgegangenen Werk ausmachen und lobte u. a.: „[die] *große Fugen-Episode ist ganz famos*“. Andererseits schien Bülow der Einleitungsteil unverständlich: „*Um aber das lange Schweigen der Hauptperson Deines Dramas* [der Solo-Violine] *zu rechtfertigen, bedarf es der Stütze eines poetischen Programms. Vermuthlich hat Dir ein solches vorgeschwebt*“. Gleichzeitig bemängelte er auch den „*völligen Mangel einer Haupttonart*“.[20]

1861 meldete sich Ritter mit einem Artikel in der *NZfM* „*Aus Schwerin*“ zu Wort. Dabei gewährt er in einer Konzertkritik über eine *Serenade* für Geige und Orchester seines Freundes Leopold Damrosch auch Einblick in seine eigenen Vorstellungen über zeitgemäßes Komponieren für sein Instrument. Seine Diagnose lautet:

> „*Nirgendwo sind die für unsere Kunst so bedeutungsvollen letzten zehn bis zwölf Jahre spurloser vorübergegangen als an den Violin-Spielern und -Componisten. Die erweiterten Grenzen der Darstellungsfähigkeit der Musik, die vertiefte Idealität, der unermeßliche Reichtum an neugewonnenen sowol harmonischen als klanglichen Ausdrucksmitteln hat bis jetzt nur äußerst wenig Einfluß auf die Literatur der Geige ausgeübt.* […] *Die Geige, allgemein als das poetischste Instrument bezeichnet, scheint sich am hartnäckigsten gegen den immer entschiedener platzgreifenden Fortschritt, nach Seite musikalischer Poesie, sträuben zu wollen*“.[21]

Oberflächlich empfindungsvolle oder rein virtuose Stücke seien an der Tagesordnung und es gäbe „*unter den jetzigen Geigern viele große Techniker,* [aber] *wenig geistig reproducirende Künstler*“. Eine Ausnahme sei eben Damrosch, dessen *Serenade* für Violine und Orchester ein mustergültiges neues Werk für dieses Instrument darstelle. Damrosch habe allerdings einen „*schweren Stand*“ im „*Kunstleben*“ der Zeit – und damit meint Ritter sich wohl auch selbst. Denn wenn Ritter über Damrosch und ganz allgemein über die Stellung der Geige schreibt, so handelt es sich doch eigentlich um ein Dokument der Selbstreflexion, auch ein Stück weit um Eigenwerbung, vor allem aber um einen Hinweis darauf, dass sich Ritter sehr wohl mit den Anforderungen und den Spezifika seines Instruments in technischer und ästhetischer Hinsicht befasste und sich der Probleme, die die neue Programmmusik Liszt'scher Prägung für die Solo- und Konzertliteratur samt ihren althergebrachten Gattungen mit sich brachte, wohl bewusst war. Sein kompositorisches Schaffen für sein Instrument, das wie gesagt bis auf eine *Violinsonate* leider verloren ist, muss sich also in diesem Spannungsfeld von im besten Sinne selbstdarstellerischer instrumentaler Idiomatik, neuer, programmgestützter Formfindung (Bülow vermutete hinter Ritters *2. Violinkonzert* ein „*poetisches Programm*“[22]) und modernster harmonischer Sprache bewegt haben.

19 Franz Liszt an Felix Draeseke, 20.10.1859. In: Liszt, *Briefe I*, S. 335. Der Brief ist im Übrigen ein weiterer Hinweis darauf, wie eng Ritter und Draeseke in diesen Tagen befreundet waren.

20 Hans von Bülow an Alexander Ritter, 29.10.1860. In: Bülow, *Briefe VI-3*, S. 357 f.

21 *NZfM*, Bd. 54, Nr. 1, 1.1.1861, S. 5 f., hier S. 6.

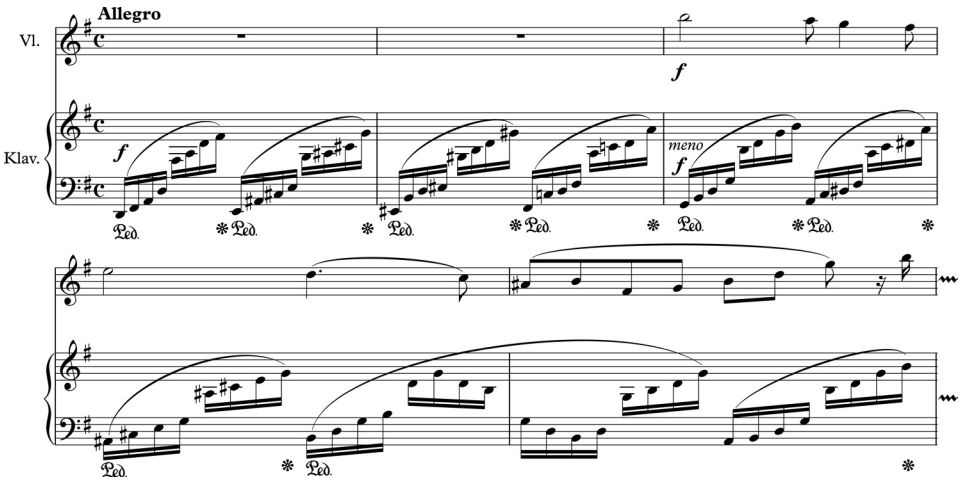
22 Hans von Bülow an Alexander Ritter, Berlin, 29.10.1860. In: Bülow, *Briefe und Schriften IV-3*, S. 357 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die *Violinsonate*

Das Autograph der *Sonate für Clavier und Violine*[23] stellt im Nachlass Alexander Ritters ein Unikum dar. Es handelt sich um das älteste handschriftlich überlieferte eigene Werk des Komponisten. Man gewinnt fast den Eindruck, als habe Ritter selbst seine Frühwerke gegen Ende seines Lebens vernichtet, denn auch die der Familie nahestehenden Biographen Rösch und von Hausegger konnten über viele Werke nur Mutmaßungen anstellen, da sie nach Ritters Tod nicht mehr vorhanden waren. Hatte Ritter ausgerechnet die *Violinsonate* für würdig befunden und aufbewahrt haben sollen? Dass eine Drucklegung für ihn nicht in Frage kam, mag sich aus der traditionellen viersätzigen Form erklären, die das Werk aufweist und die er in den 1870er Jahren (früher sind seine Werke nicht veröffentlicht worden) nicht mehr für vertretbar hielt. Eine genaue Datierung der *Violinsonate* ist nicht möglich, doch scheint eine Entstehung um 1860 wahrscheinlich. Das noch nicht edierte Werk mit seinen vier Sätzen ist wie folgt aufgebaut:

Der I. Satz, *Allegro*, ist ein traditioneller Sonatensatz, dessen Hauptthema jugendlich-emphatischen Charakter trägt und Merkmale aufweist – wie die Synkopierung –, die bei Ritter immer wieder auftauchen, also ein „typisches" leidenschaftliches Ritter-Thema ausmachen. Interessant auch der Beginn in medias res mit der rauschend arpeggierenden Klavierstimme auf der Dominante und die zwei Takte lange kleine Einleitung, die sich daraus ergibt (Bsp. 2).



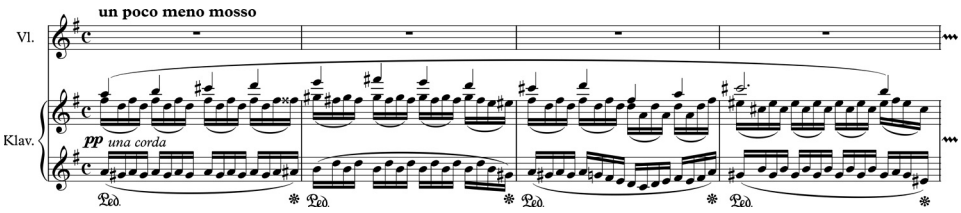
Bsp. 2. Violinsonate, I. Allegro, Beginn

Das Seitenthema bei T. 45 tritt zunächst im Klavier auf: In der Oberstimme der rechten Hand spannt sich ein viertaktiger Legato-Bogen in regelmäßigen Vierteln auf- und wieder

23 Es ist sowohl eine Partitur als auch eine Violinstimme autograph überliefert, die in einigen Details voneinander abweichen (BSB; Mus.N. 111, Nr. 1.7). Der Titel, den die Stimme trägt, lautet „*Sonate für Violine mit Begleitung des Pianoforte*" und mutet etwas altmodischer an (**ARWV V.4.**).

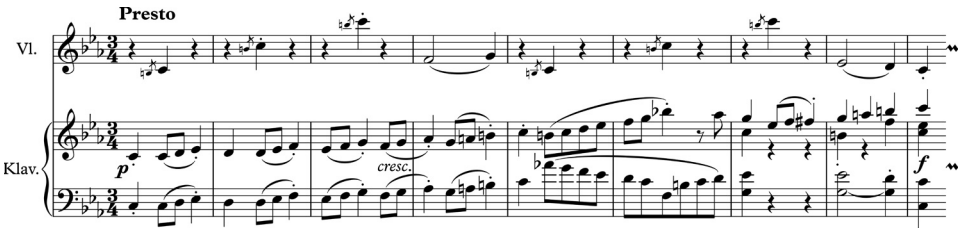
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

abwärts, der mit einem zweistimmigen, murmelnden 16tel-Teppich unterlegt ist. Das Thema steht regelgerecht in der Dominanttonart D-Dur, weicht aber bereits nach vier Takten über Cis-Dur nach fis-moll aus (Bsp. 3). Nach weiteren vier Takten endet die Periode wieder in D-Dur, und die Wiederholung des Themas erfolgt dann auch in der Violine (T. 54 ff.).

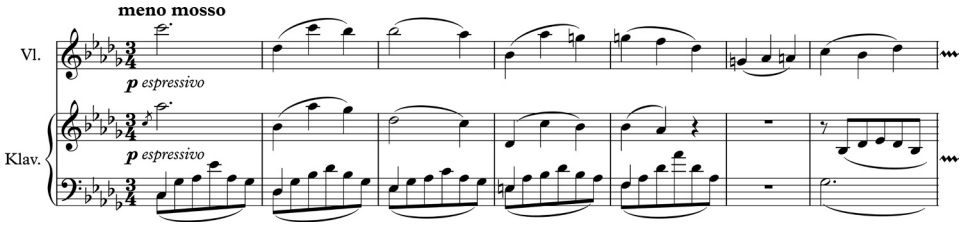


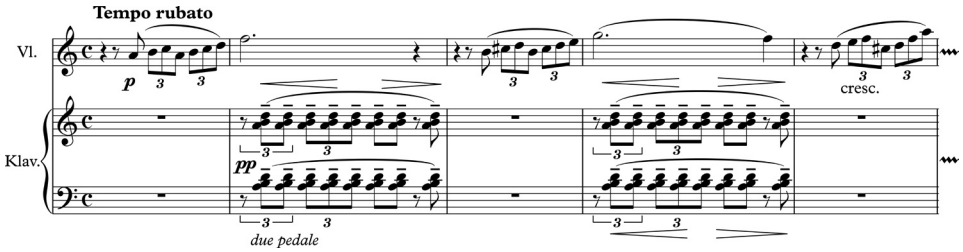
Bsp. 3: Seitenthema

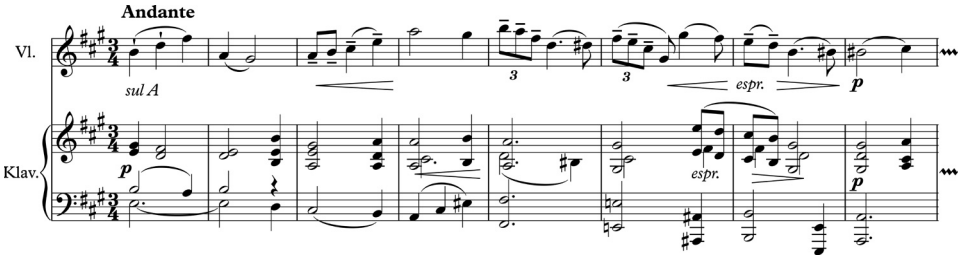
Mit Wiedereintritt des *Tempo I°* beginnt die Durchführung, in der es einen vorgezogenen reprisenhaften Einsatz des Hauptthemas in der Dominante D-Dur gibt (T. 99). Die tatsächliche Reprise wird mit Takt 144 erreicht, wo das Hauptthema in der Tonika G-Dur wiedererscheint. Erwartungsgemäß folgt auch die Reprise des Seitenthemas danach in G-Dur (T. 165), ehe der Satz mit einer Coda (T. 185) beschlossen wird.

Der II. Satz der Sonate ist ein „*Presto*" in c-moll (¾), das spukhaft *piano* und unisono im Klavier beginnt und durch kurze Einwürfe der Geige (staccato-Viertel mit kurzem Vorschlag über drei verschiedene Oktavlagen hinweg) interpoliert wird. Das zunächst eintaktige Motiv im Klavier wird ab Takt 3 hemiolisch-taktüberlappend verkürzt (Bsp. 4) und bringt eine reizvolle rhythmische Verschiebung.

Bsp. 4: Presto, Beginn

Mit Takt 50 beruhigt sich der Satz für eine Art Trio, ein *Meno mosso*, das in Des-Dur steht (allerdings auf der Dominante As^{7} beginnt) und eine schwebende *espressivo*-Melodie in Terzen zwischen Violine und rechter Hand vorstellt (Bsp. 5).

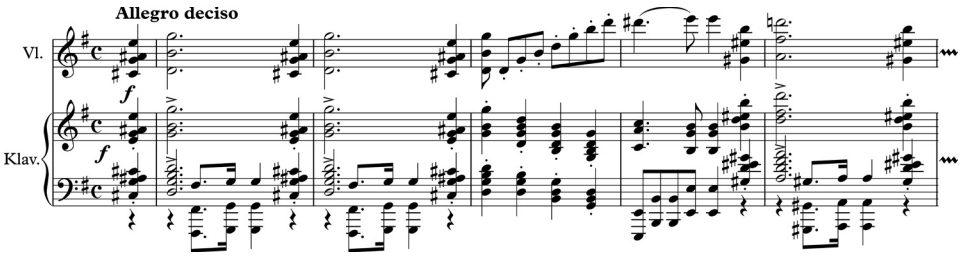
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bsp. 5: Trio

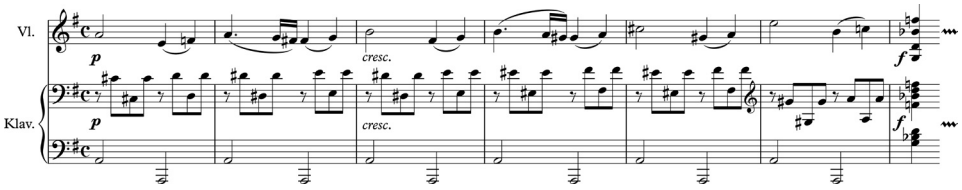
Der langsame Satz befindet sich an dritter Stelle der Sonate. Er beginnt mit einer Einleitung in a-moll, die mit *Tempo rubato* überschrieben und von korrespondierenden Achteltriolen im Wechsel von Soloinstrument und begleitendem Klavier geprägt ist. Drängend und suchend schwingt sich die Violinstimme nach oben (Bsp. 6).

Bsp. 6: III. Satz, Beginn, Tempo rubato

Bereits in Takt 11 ändert sich der Charakter mit Eintritt eines *Andante* in der gleichnamigen Tonart A-Dur und der Präsentation eines gesetzten Violin-Themas im ¾-Takt, das homophon-choralartig im Klavier begleitet wird (Bsp. 7). Es erfährt im Folgenden eine variationsartige Verarbeitung.

Bsp. 7: III. Satz, T. 11, Andante

Der letzte Satz der traditionell viersätzig angelegten Violinsonate Ritters ist ein feuriges Finale. Das *Allegro deciso* beginnt nicht nur im Klavier vollgriffig, sondern verlangt auch der Violine drei- und vierstimmige Akkorde ab (Bsp. 8). Das Hauptthema steht in G-Dur,

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der Grundtonart der Sonate, und besteht aus einem dreimalig wiederholten, dominantisch wirkenden Auftakt, der seinen leittönigen Charakter allerdings nur seinen chromatisch geführten Vorhalten verdankt (*ais-h* und *cis-d* in der Akkordfortschreitung ais° – G).

Bsp. 8: IV. Satz, Hauptthema

Als eine Art Seitenthema tritt bei T. 28 ein zweitaktig sequenziertes, drängendes Thema auf (Bsp. 9), das auf einem Orgelpunkt über *a* liegt und in der rechten Hand des Klaviers mit chromatischer Linie begleitet wird. Dieses Thema hat Alexander Ritter Jahrzehnte später, 1892, in nur leicht angepasster Form in seiner Symphonischen Dichtung *Olaf's Hochzeitsreigen* wiederverwendet (vgl. Werk V-m.).

Bsp. 9: IV. Satz, Seitenthema

Die darauffolgende Durchführung erreicht nach einer reprisenartigen Reminiszenz an den Beginn (T. 51) bei Takt 68 schließlich einen eingefügten Ruhepol „*un poco meno Allegro*", der quasi in eine Kadenz der Violine übergeht (T. 70). Das 9 Takte lange Geigen-Solo, ein polyphon mehrstimmig geführtes *piano cantabile*, leitet über in die Reprise des Hauptthemas, die schließlich mit dem *Tempo I* in Takt 113 eintritt. Auch das Seitenthema wird wiederholt und erscheint regelkonform in der Tonika G-Dur (T. 140). Zuletzt beginnt in Takt 174 noch eine vom Komponisten explizit so benannte „*Coda*", die das Werk furios zum Schluss führt.

Zu gerne wüsste man noch Näheres über die verschollenen Jugendwerke Alexander Ritters. Es müssen exzentrische, wahrscheinlich noch ziemlich unausgegorene Stücke gewesen sein. Ausgerechnet die konventionell viersätzige *Violinsonate* hat als gültiges Werk überdauert – sie bot wohl den nötigen formalen Halt und gab dem Komponisten gleichzeitig Raum, eine frische und persönliche Sprache zu finden. Sie könnte aus heutiger Sicht jedenfalls eine interessante und aufführbare Bereicherung für das Violinrepertoire abseits der großen Namen bieten. Zusammen mit dem außergewöhnlichen Fragment der *Märchenfantasie* vermittelt sie einen Eindruck von Ritters früher Instrumentalmusik, der aufhorchen

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

lässt. Das Ringen um Originalität und die Profilierung im Lisztkreis scheint die frühe Phase des Ritter'schen Komponierens wesentlich geprägt zu haben. Mit dem Erfolg immerhin, dass Franz Liszt selbst in Ritters Werken „*die tollsten Sachen*" erkennen wollte und sie – nach dem zweiten Hören – „*schön*" fand.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

b. *Belsazar* op. 8: *„eine sehr genießbare Manifestation der jüngeren Weimaraner Schule“*

Belsazar op. 8 ist eine der frühesten Textvertonungen Alexander Ritters und ein seltenes Beispiel für die Verwendung einer Ballade in seinem Liedschaffen. Heinrich Heines *Belsatzar* (so dessen originale Schreibweise), der 1822 in den *Gedichten* unter der Abteilung „Romanzen“ erschien, war ungemein beliebt und wurde auch mehrfach von Komponisten in Musik gesetzt. Robert Schumann z. B. hatte seine Version 1840 komponiert und dann 1847 als op. 57 im Druck vorgelegt. Aber auch eher dem Umfeld Liszts zuzuordnende Komponisten vertonten die Ballade bereits in den 1840er Jahren, wie Gustav Nicolai (op. 18, Franz Liszt gewidmet) und Franz von Holstein (op. 4/2). Ob Ritter die beiden letzteren Werke gekannt hat, ist nicht bekannt. Später vermied er es jedenfalls, solche „berühmten“ und bereits vielfach vertonten Texte zu verwenden.

Wann genau Ritters Komposition entstand, ist nicht eindeutig zu sagen. Hausegger bezeichnet den *Belsazar* als Ritters „*erste Vertonung eines Gedichtes*“[24] und vermutet seine Entstehung in den Dresdner Jahren um 1858–60. Ob die Ballade wirklich Ritters Erstling war, sei dahingestellt[25], die Datierung scheint jedoch sehr plausibel, und auch dafür, dass gerade am Beginn der kompositorischen Tätigkeit Ritters eine Beschäftigung mit der Form der Ballade stand, gibt es Indizien. Dabei dürfte Ritters Gattin Franziska keine unwesentliche Rolle gespielt haben. In den Weimarer Jahren 1854–56 hatte die Schauspielerin den Kreis um Franz Liszt mit Ihrer Rezitationskunst beeindruckt und später, Ende der 1850er Jahre, war sie eine gefragte Interpretin von Balladen wie z. B. Bürgers „Leonore“ in der melodramatischen Vertonung Franz Liszts. In zahlreichen Konzertprogrammen rezitierte Franziska diese Ballade sehr erfolgreich – auch unter persönlicher Mitwirkung Liszts (vgl. Leben III-7.4.). Später wurde sie außerdem Widmungsträgerin von Franz Liszts Lenau-Melodram *Der traurige Mönch*, das ebenfalls zeitnah 1859/60 entstanden war.[26] Bei den erwähnten Werken handelt es sich freilich um Melodramen, also nicht um eine gesungene, sondern um eine mehr oder weniger gebunden gesprochene Umsetzung der Texte mit Klavierbegleitung. Diese spezielle Gattung hatte stets einen etwas zweifelhaften Ruf, erlebte aber gerade mit Werken Liszts oder Schumanns um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine gewisse Blüte. Ritter selbst soll bereits um 1856 einen ersten Beitrag zu dieser Gattung vorgelegt haben, komponiert als Paradestück, um sich und seine Frau in Weimar vorteilhaft zu präsentieren. Es handelt sich um das Melodram *Die Geisterstunde* auf einen Text Caroline von Pawloffs, das ungedruckt blieb und heute als verschollen zu gelten hat. Offenbar lag es Rösch noch vor, der es allerdings als inferiores Jugendwerk abtut.[27] Hausegger hält *Die Geisterstunde* für Rit-

24 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 35. Vgl. auch S. 113 f.

25 Nach den Angaben Röschs gebührte dieser Titel vielmehr dem Lied *Wie sehr ich Dein* (Lenau), das Ritter bereits 1854 seiner frisch Anvermählten als Hochzeitsgabe unterbreitet habe. Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 159.

26 Zur Veröffentlichung des im Besitz Franziskas befindlichen Manuskripts und zur Widmung vgl. Franz Liszt an Franziska Ritter, 28.7.1871: „*Der »traurige Mönch« soll erscheinen und in dankbarem Eingedenken Ihrer ergreifenden Vorstellung dieses Schauer-Gebildes, Ihnen gewidmet sein*“ (GSA; 59/455,5, Abschrift von Marie Lipsius). Unveröffentlicht.

27 Rösch, *Mahnruf*, S. 175.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ters einzige Komposition aus Weimarer Zeit und damit für sein erstes Werk überhaupt.[28] Die handlungsreiche und fast dramatische Textform der Ballade bot sich also einerseits zur Umsetzung als Melodram an, andererseits entstanden aber auch zahlreiche Gesangs-Vertonungen der Texte. Für diese Vokalballaden gilt ebenfalls, dass sie im Gegensatz zum „Selbstgespräch" des romantischen Klavierlieds explizit des Vortrags und des Publikums als Adressaten bedürfen.[29] Man kann also vielleicht davon sprechen, dass der professionelle und extrovertiert auf Öffentlichkeit hin gerichtete Umgang mit Texten, den Franziska Ritter als Tragödin pflegte, ihren Gatten zunächst zu den erzählenden, auf lebhaft rezitierenden Vortrag ausgerichteten Texten führte, bei deren Vertonung er ihre Stimme gleichsam im Ohr hatte.[30] Ganz im Gegensatz zu den sehr inwendigen, wahrhaft lyrischen Texten, die er später bevorzugte und dementsprechend als introvertierte Lieder vertonte.

Gestützt wird die Datierung des *Belsazar* op. 8 in die Jahre 1858/59 auch durch einen Brief Peter Cornelius' an Franz Liszt, der ohne Datum blieb, aber Anfang Mai 1859 in Wien verfasst worden sein muss. Darin heißt es:

> „*Ritter hat auch ein ganz pikantes Ding geliefert, den Belsazar von Heine, welches Ihnen als eine sehr genießbare Manifestation der jüngeren Weimaraner Schule gewiß nicht uninteressant sein würde*".[31]

Bemerkenswert ist vor allem Cornelius' Einschätzung, wonach die Komposition des *Belsazar* als ein typischer Beitrag einer „Weimaraner Schule" gelten könne. Peter Cornelius war im April 1859 zu Besuch in Dresden gewesen und hatte dort zusammen mit Alexander Ritter und Felix Draeseke heitere Tage verbracht. Gerade letzterer könnte die Entstehung des *Belsazar* maßgeblich angeregt oder beeinflusst haben, denn Draesekes eigene Ballade *Helges Treue* entstand just im Frühjahr des Jahres 1859. Er wohnte zu dieser Zeit wie Ritter in Dresden und die beiden scheinen sich damals blendend verstanden zu haben. Bereits wenige Jahre später, 1862, wird Alexander Ritter in einem Brief an seine Schwester Julie von „*verrückter Draesecke'scher* [sic] *Musik*" sprechen[32], doch ist es wahrscheinlich, dass er 1859 die Ballade *Helges Treue* noch anders bewertete. Das Werk, das im selben Jahr als Draesekes op. 1 im Druck erschien, erregte Aufsehen bei den „Weimaranern" und beeindruckte nament-

28 Hausegger, *Bild*, S. 32. Was seiner bereits erwähnten Angabe, *Belsazar* sei Ritters erste „*Vertonung eines Gedichtes*", zu widersprechen scheint.

29 Vgl. Sauer, Florian: Artikel *Ballade* (*IV. Vokalballade nach 1700*, Spalte 1134–1152). In: *MGG*, Sachteil, Bd. 1, Kassel und Stuttgart 1994, Spalte 1145. Vgl. auch Carl Dahlhaus' Anmerkungen zur Ballade (u. a.: „*Die Zuhörer, bei der Ballade essentiell, sind beim Lied akzidentiell*") in: Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980, S. 86 f. (=Ders. (Hrsg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6).

30 Auf den möglichen Einfluss, den die Rezitationspraxis der Schauspielbühne auf konkrete kompositorische Gestaltung bei Textvertonungen hatte, weist z. B. Edward Kravitt hin. Er untersucht früheste erhaltene Tonaufnahmen von rezitierenden Schauspielern um 1900 und nimmt an, der Deklamationsstil z. B. eines Hugo Wolf sei stark von solchen Vorbildern geprägt (vgl. Kravitt, Edward F.: *The Lied. Mirror of Late Romanticism*, New Haven 1996, S. 62 ff.). Nun ist der Rezitationsstil, der um 1860 herrschte, natürlich nicht durch Tondokumente nachvollziehbar, gleichwohl kann man mutmaßen, dass auch er auf die Art und Weise, wie Vortragstexte – zumal Balladen – komponiert wurden, befruchtend wirkte.

31 Peter Cornelius an Franz Liszt, Wien, o. D. [Anfang Mai 1859]. In: Cornelius, *Literarische Werke I*, S. 351.

32 Alexander Ritter an Julie Kummer, 3.3.1862 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 27). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

lich Franz Liszt selbst, der dann auch die Drucklegung betrieb[33] und später eine eigene Transkription als Melodram besorgte. Natürlich wäre es theoretisch auch möglich, dass Ritters Komposition schon länger vollendet war, bevor er sie Cornelius zeigen konnte und somit umgekehrt auch eine Beeinflussung Draesekes durch Ritter denkbar, aber die Art, wie Cornelius Ritters Werk Liszt anpreist, zu einem Zeitpunkt, als dieser Draesekes Werk bereits gekannt hat, lässt doch eher eine Vorreiterschaft Draesekes vermuten. Es geht hier aber keineswegs um „Trittbrettfahrertum", sondern um einen Hinweis darauf, wie innerhalb eines kleinen Kreises und eines letztlich nicht lange währenden Zeitraums durchaus ein Bewusstsein von Zugehörigkeit zu einer Schule bestand, das sich in gemeinsamen bzw. ähnlichen Plänen und Werken der Neudeutschen „manifestierte". Wie eng die Entstehung von Draesekes Ballade *Helges Treue* mit Ritters Umfeld tatsächlich verknüpft ist, kann man jedenfalls den Erinnerungen des Komponisten entnehmen:

> „*Ich war durch eine Dame, die dem Ritterschen Kreise angehörte, auf die Dichtung aufmerksam gemacht* [worden] *und hatte dieselbe im Frühjahr 1859 komponiert. Ritters und meine übrigen musikalischen Freunde waren voll Enthusiasmus über die Schöpfung*".[34]

Auch die spätere Melodram-Fassung des *Helge* verdankte sich eigentlich Franziska Ritter, die Draeseke gebeten hatte, mit ihr Liszts Melodram *Leonore* (Bürger) für den Meister einzustudieren:

> „*Die Repetitionen waren so häufig, dass Alexander Ritter und ich das Gedicht auswendig wussten und bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit* […] *zitierten. Die Beschäftigung mit dieser Ballade mag Liszt nahegelegt haben, »Helges Treue« in ähnlicher Weise umzuwandeln*".[35]

Alexander Ritter veröffentlichte seinen *Belsazar* erst 1884 als op. 8 im Selbstverlag seiner „*königlich Bayerischen Hofmusikalienhandlung A. Ritter*". Er trug also alle Kosten selbst und muss daher vom künstlerischen Wert seiner Komposition noch Jahre nach der Entstehung überzeugt gewesen sein. Sie ist seine einzige einzeln veröffentlichte Gedichtvertonung, stellt mit ihren 150 Takten aber auch seine längste Vokalkomposition mit Klavier dar. Außerdem steht sie als Ballade in der Tradition schon genannter Vorbilder von z. B. Liszt und Schumann, die auch einzeln und mit eigenen Opusnummern versehen veröffentlicht worden waren. Soviel zum Umfeld von Ritters Balladenkomposition und der Bedeutung der Ballade als Textform in der „neueren Weimaraner Schule" Ende der 50er Jahre. Im Folgenden soll Ritters Werk nun unter analytischen Gesichtspunkten betrachtet werden.

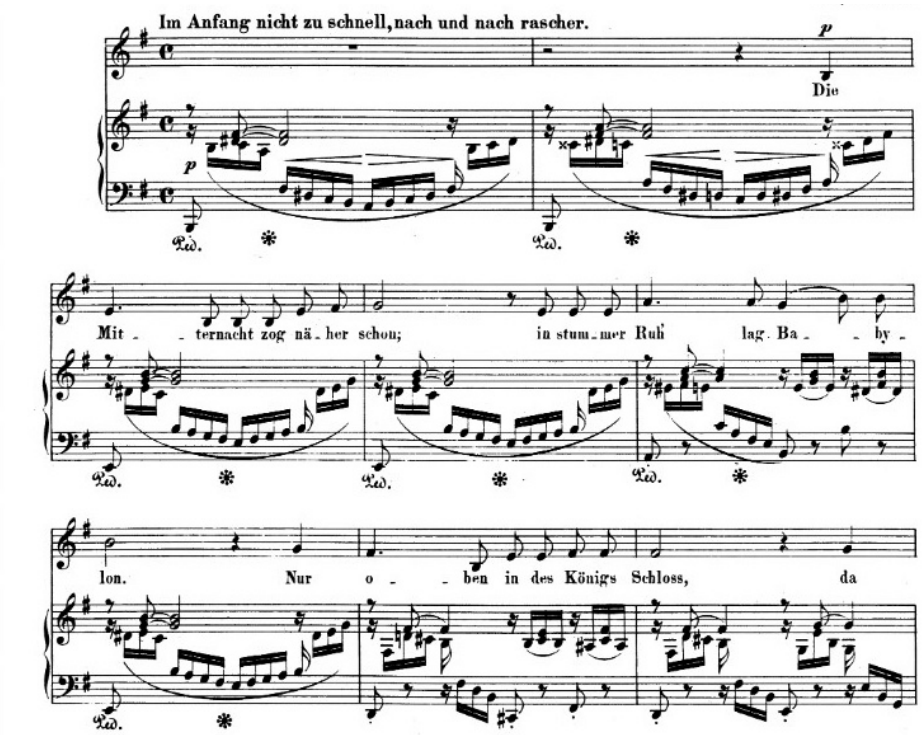
33 Vgl. Franz Liszt an Felix Draeseke, 19.7.1859. In: La Mara, *Liszt-Briefe I*, S. 322 f. In diesem Brief berichtet Liszt vom Kontakt zum Verleger Schuberth und scherzt, Draesekes Werk werde sich neben den anderen Verlagsprodukten wie ein „*Nil-Pferd*" ausmachen, das auf „*Kröten und Frösche*" herabschaue. An Louis Köhler schrieb Liszt am 3.9.18959: „*Von Dräseke ist soeben eine Ballade »König Helge« erschienen, die mir ausserordentlich zusagt. Sehen Sie sich dieses wundersame Opus 1 genau an*". Vgl. La Mara, *Liszt-Briefe I*, S. 330.

34 Draeseke, *Lebenserinnerungen*, S. 68. Zitiert nach der unrevidierten Fassung.

35 Ebda., S. 70.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Überblick über das Werk

Es überrascht nicht, dass man es bei Ritters Vertonung[36] mit einer durchkomponierten Form zu tun hat, die sich eng an den dramatischen Verlauf des Textes anlehnt. Anders als z. B. Schumanns Version, die noch durchaus strophische Gliederungselemente mit mehrfachen, klaren Reprisenansätzen aufweist, verzichtet Ritter auf solche Erinnerungsmomente und schafft lediglich eine lose Klammer durch einen den Beginn wiederaufgreifenden Schlussteil und einer damit immerhin angedeuteten Bogenform. Den verschiedenen wechselnden Situationen des Textes entsprechend, reihen sich auch in der Komposition teils stark kontrastierende Teile in freier Form aneinander. Dennoch sichert Ritter den musikalischen Zusammenhalt, indem er immer wieder auf dasselbe prägnante motivische Material zurückgreift, das er in die verschiedenen Kontexte einpasst. Dabei handelt es sich nicht um ein eher melodisch geprägtes Thema, das relativ gesanglich wäre und vor allem in der Singstimme auftauchte – wie es in Schumanns Vertonung vorzufinden ist (T. 3 ff.[37]) –, sondern

Bsp. 10: Schumann, Belsatzar op. 57, Beginn

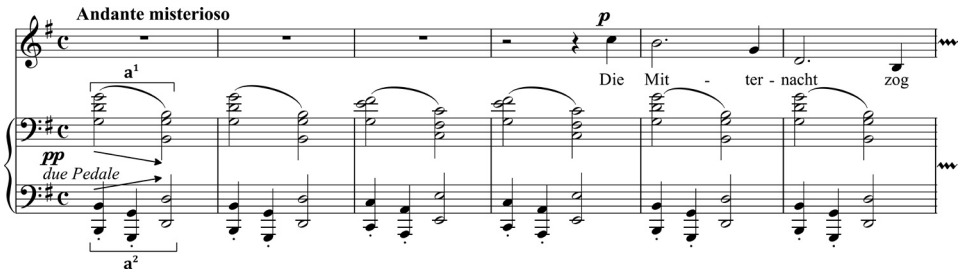
36 *Belsazar* op. 8, Würzburg (Hofmusikalienhandlung A. Ritter), vgl. URL (zuletzt aufgerufen am 27.2.2018): http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/ca/IMSLP512822-PMLP831107-Alexander_Ritter_op._8_Belsazar.pdf.

37 Vgl. *Robert Schumann's Werke*, herausgegeben von Clara Schumann, Serie XIII, Bd. 3, S. 3 ff. Schumanns Ballade steht in e-moll, das mehr oder weniger „melodische" Thema der SSt. ist von der Klavierbegleitung mit ihrem aufwühlenden 16tel-Motiv klar abgegrenzt. Dieser Strophenbeginn erlebt insgesamt drei Reprisen(-ansätze). Auch im weiteren Verlauf benutzt Schumann keine weit entfern-

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

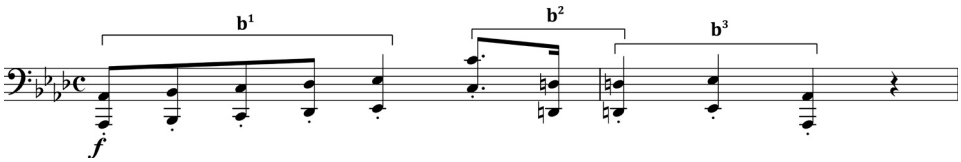
um Material, das aus dem Klavierpart stammt und aus dem verschiedene rhythmisch prägnante Versatzstücke von der Länge eines Taktes herausgelöst und weiterverwendet werden. In der Singstimme verwendet Ritter dagegen kaum wiederkehrendes, sondern fast nur neues Material.

Die beiden wiederkehrenden Motiv-Komplexe der Ritter'schen Vertonung, die beide aus der Klavierbegleitung extrahiert sind, lassen sich wie folgt darstellen: Das Modell **a** bestimmt die Exposition der Ballade bereits von T. 1 an (Bsp. 1) und besteht aus einem Teil **a¹** (rechte Hand, abwärts fallende Halbe) und einem gegenläufigen Teil **a²** (linke Hand, Dreitonmotiv staccato – zunächst eine Terz abwärts, danach eine öffnende Quinte nach oben).



*Bsp. 11: Ritter, A.: Belsazar, Beginn ab T. 1, Motiv **a1** und **a2***

Das Modell **b** ist ab T. 24 präsent und besteht aus einem Teil **b¹** (4 Achtel stacc. aufwärts bis zur Quint als Viertelnote), einem Teil **b²** (punktierte Achtel plus Sechzehntel abwärts, dann Tonrepetition) und einem Teil **b³**, der sich mit **b²** überschneidet (drei Viertel staccato, erst eine Sekund aufwärts, dann abkadenzierender Quintfall) – **b³** kommt quasi einer Umkehrung von **a²** nahe.



*Bsp. 12: Belsazar, T. 24, Motiv **b¹**, **b²** und **b³***

Mit diesen beiden Motiven bestreitet Alexander Ritter den gesamten Verlauf der Ballade. Die Abfolge der Situationen im Text und ihre musikalische Umsetzung gibt schematisch folgende Tabelle wieder:

ten Tonarten. Zum Werk vgl. Ballstaedt, Andreas: Artikel „*Belsatzar op. 57*". In: *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, hrsg. von Helmut Loos, Laaber 2005, S. 369–372.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abschnitt Takte	Situation / „Text“ / [Strophe der Ballade]	Musikalische Gestaltung / Motive	Tonarten-verlauf
1–12	Mitternacht; *„in stummer Ruh lag Babylon“* [1]	*Andante misterioso*, *pp* r.H. **a¹,** l.H. **a²**	G/g instabile Sext- und Quartsext-akkorde
13–23	Lärm, Flackern; *„Belsazar hielt sein Königsmahl“* [2–3]	r.H. **a¹'**+Vorhalt, l.H. **a²,**	nach C
24–36	Gelage-Situation, Knechte; *„es klirrten die Becher“*[4–5]	*Allegro*, *forte*; **b** komplett (2x), **b¹**, **b³'**, **b²**	Trugschluss As, zurück nach c
36–51 (36–42) (43–51)	Der König; *„Des Königs Wangen leuchten Gluth“*; Gotteslästerung; *„lästert die Gottheit mit sündigem Wort“* [6–8]	r.H. Tonrepetitionen 8tel, riesige Steigerung; Höhepkt. T. 49; SSt. extreme Intervalle; **b²**, **b²-umk.**	c/C; harte Dissonanzen (T. 45 ff.) über Des nach G[7]
51–61	Tempelraub; *„das war aus dem Tempel Jehova's geraubt“* [9–10]	Schlicht, gefasst; Pausen, einzelne Akkorde; Skalen abw., Sforzato	h nach Fis[7]
62–83	Verhöhnung Jehovas; *„»Jehova! Dir künd ich auf ewig Hohn!«“* [11–13]	*sf*-Akkorde; Höhepkt. T. 71–82: **b** komplett (2x); dann **b²**; *ff*, dann Beruhigung über Bass-Tonrepetition (T. 84 f.)	Verm.; e nach H; C nach Fis
84–99	Erschrockenes Verstummen; *„dem König ward's heimlich im Busen bang“* [14–15]	r.H. durchgehende 32tel-Welle, *pp „geheimnisvoll“*; Bass **b¹** und **a**; hier auch einmal in der SSt. **b¹**, beantwortet von l.H.	fis über e, d, a, c nach g
100–116	Flammenschrift; *„schrieb an weisser Wand Buchstaben von Feuer“* [16–17]	r.H. Tremolo, *pp*; l.H. **b²**+**a²-dimin.**	erreicht c
116–131	Grauen; *„Der König stieren Blick's da sass“* [18–19]	*Tempo I*, *piano*, reprisenhaft; Sst. *„mit halber Stimme“*; r.H. **a¹'**, l.H. **a²'**	c nach fis[7]
132–138	Magier; *„doch keiner verstand zu deuten“* [20]	Klav. wie T. 13; **a¹'**+Vorhalt deutlicher Reprisenartig	nach g
138–150	Schluss; *„von seinen Knechten umgebracht“* [21]	Epilog, Klav. 5 T. allein mit **b¹**+**b²-augm.**; ab T. 143 choralartig, homophone Ganze, 4-Vorh.; Schlusstakt als Mini-Ausbruch, Klav. allein, *ff*, *Allegro,* **b²**	g

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Alexander Ritters *Belsazar*-Vertonung ist ein wildes Stück, eine mit juveniler Verve auftrumpfende Paradenummer. Doch trotz ihrer sensationsheischenden Oberfläche ist die Ballade gleichwohl gut gearbeitet und durchdacht. Den plastischen Text setzt der Komponist phantasievoll um und findet dabei eine kräftige harmonische Sprache, die vor extremen Dissonanzen zur Textausdeutung nicht zurückschreckt. Gleichsam mysteriös-schwebend ist der Beginn – erreicht allein durch die Vermeidung der Grundstellung des an sich simplen Pendels zwischen G-Dur und dem halbverminderten Septakkord der VII. Stufe fis°. Der helle G-Dur-Klang trübt sich in T. 9 bereits nach g-moll ein (die eigentliche Haupttonart des Stückes), und zur Nennung des Namens „*Babylon*" (T. 11) rückt Ritter jäh nach Fis-Dur, wobei der Ton *g* als kleine Non und scharfe Dissonanz beibehalten wird. Im Verlauf werden entfernte Tonarten berührt, As-Dur, fis-moll, Des-Dur etabliert, ehe das Werk dramatisch in der Tonika g-moll endet. Die Darstellung der Gotteslästerung ab T. 43 ff. gerät Ritter besonders eindringlich, die große Steigerung bis T. 49 ist gespickt mit herben Dissonanzen, rückt vom reinen C-Dur in ein Des-Dur-Feld, sequenziert über einem Orgelpunkt auf *des* und mündet als Höhepunkt schließlich in den schreienden Dominantseptnonakkord auf *g* mit Quartvorhalt. Diese damit wieder erreichte Dominante des verlassenen C-Durs wird aber nicht in die Tonika geführt, sondern verhallt in einer Generalpause. Die Singstimme ist außer durch ihr syllabisch deklamatorisches Erzählen mit Tonrepetitionen durch eine eher unsanglich-sprunghafte Stimmführung geprägt, die in T. 49 mit den Worten „*Beifall brüllt*" in den expressiv-extremen Intervallen Duodezim abwärts und wieder Dezim aufwärts[38] gipfelt. Dem Klavierpart kommt eine tragende Rolle zu, er malt die einzelnen Situationen in teils orchestraler Manier und enthält zudem das formgebende motivische Material.

Gemeinsam mit Peter Cornelius, von dem das zitierte Lob über den *Belsazar* gegenüber Liszt stammt, hatte Ritter offenbar eine Art Fortsetzung, ein „Gegenstück" geplant. Ob Ritter von seinem Freund ein Gedicht für sich oder einfach eine ähnliche Komposition von ihm erhoffte, bleibt unklar – Cornelius sah sich später ohnehin außer Stande, die Idee zu verwirklichen: „*Verzeihe mein Schuldigbleiben des Belsazargegenstücks: das sind so Ideen! Es entsteht auf diese Weise nie was recht Urwüchsiges!*".[39] Ritter selbst hatte gut 30 Jahre später noch eine Art „Gegenstück" geliefert, wenn man eine kleine motivische Reminiszenz in dieser Weise deuten mag: Das Motiv **b²** aus *Belsazar* ist in seiner Ausprägung mit der fallenden Quinte mit dem ebenfalls punktierten Einleitungsmotiv des Orchesterwerks *Olaf's Hochzeitsreigen* identisch – dessen Programm indirekt ebenfalls auf einer Ballade von Heinrich Heine basiert (vgl. Werk V-m.).

38 Der Ambitus der Singstimme in *Belsazar* umfasst insgesamt eine große Tredezim von *a* bis *fis*".

39 Peter Cornelius an Alexander Ritter, Feldafing, 4.6.1867. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 516.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Leben III
Mission eines Neudeutschen – Anspruch und Wirklichkeit

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

6. *„Aus Stettin“* (1856–58)

Stettin war 1815 Hauptstadt der preußischen Provinz Pommern geworden. In der alten Handelsstadt mit ihrem bedeutenden Hafen war das öffentliche Leben seit jeher von der Kaufmannschaft und ihren ökonomischen Interessen geprägt. Mitte der 1850er Jahre lebten in Stettin ca. 50.000 Einwohner – und damit fast viermal so viele wie in Weimar. Eine Universität gab es jedoch nicht, und auch der Klerus war nicht besonders stark vertreten, sodass bis ins 19. Jahrhundert ein kulturelles Leben kaum ausgeprägt war. Neben den zwei Klubs der Kaufmannschaft avancierte im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dann das Theater zum „Zentrum des Kulturlebens der Stadt“ und in der zweiten Hälfte entstanden weitere kulturelle Einrichtungen wie das Museum.[1] Immerhin war das rund 140 km entfernte Berlin und sein Kulturangebot seit dem 1. August 1842 relativ schnell und bequem mit der „Berlin-Stettiner-Eisenbahn“ zu erreichen – vielleicht zum Leidwesen eigener Stettiner Kulturbestrebungen.

Die beherrschende Figur des Musiklebens in Stettin war Carl Loewe (1796–1869), der bereits seit 1820 in der Stadt wirkte. Bis zu seiner Pensionierung 1866 war der berühmte Balladen-Komponist Kantor und Organist an der Jakobikirche sowie städtischer Musikdirektor. In die Zeit des Stettiner Aufenthalts der Ritters fiel das von Loewe organisierte „Erste Pommersche Provinzialgesangsfest“, das 1857 mit hunderten von Teilnehmern stattfand. Mit dem Theater hatte Loewe dagegen nichts zu schaffen, sodass ein direkter professioneller Kontakt zwischen ihm und Ritter wohl nicht zustande kam. Zumal der 60-jährige Komponist sich gegenüber der musikalischen Entwicklung der Gegenwart eher verschloss.

Eine weitere Größe im Stettiner Musikleben dieser Tage war Carl Koßmaly (1812–1893)[2], der 1846 nach Pommern gekommen war und bis 1849 als Kapellmeister am Stettiner Theater gewirkt hatte. Er blieb auch nach Aufgabe dieser Stelle bis zu seinem Tode in der Stadt und prägte als Lehrer und als Veranstalter und Dirigent öffentlicher Konzerte die musikalische Agenda Stettins. Koßmaly war ehedem ein enger Mitarbeiter Robert Schumanns in der *Neuen Zeitschrift für Musik* geworden, für die er seit 1837 geschrieben hatte. Schumann hatte ihm 1841 sogar angeboten, sein Nachfolger als Herausgeber des Blattes zu werden, was er aber ablehnte. Nach dem Ausscheiden Schumanns schrieb Koßmaly für andere Zeitungen, wie die *Allgemeine musikalische Zeitung*, die *Neue Berliner Musikzeitung* und die *Stettiner Zeitung*. Als Verfechter der schumannsch-„Neuromantischen Schule“ wurde er einer der stärksten Gegner der sich allmählich etablierenden Neudeutschen Schule, für die Franz Brendel als neuer Herausgeber der *NZfM* eintrat. In Carl Koßmaly sollte Alexander Ritter seinen größten Widersacher in Stettin finden.

1 Vgl. Turek-Kwiatkowska, Lucyna: *Kulturelle Bestrebungen des Stettiner Bürgertums im 19. Jahrhundert*. In: Ochs, Ekkehard und Winkler, Lutz (Hrsg.): *Carl Loewe (1796–1869). Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung* (=Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Frankfurt 1998, S. 361–369.

2 Vgl. Boetticher, Wolfgang: Artikel „*Koßmaly, Karl*“. In: *MGG-1*, Band 7, Kassel und Stuttgart 1958, Spalte 1643 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

6.1. Das Stettiner Theater

Am 21. Oktober 1849 war in Stettin ein neugebautes Stadttheater eröffnet worden. Finanziert und errichtet hatte es die reiche Kaufmannschaft der Hafenstadt, der Pächter, der das Haus als Direktor von 1850–1860 leitete, hieß Julius Hein. Bereits 1854 war Hein in so große finanzielle Schwierigkeiten geraten, dass er Konkurs ging und ein Prozess gegen ihn angestrengt wurde. Er konnte allerdings die Geschäfte wieder aufnehmen und blieb weiterhin an der Spitze des Theaters.[3] Alexander Ritters Wirken am Stettiner Stadttheater umfasste nur zwei Spielzeiten von Herbst 1856 bis Sommer 1858. Er hatte eine Stelle als Konzertmeister und Musikdirektor inne, die er selbst viel später im bereits zitierten Bewerbungsbrief an Hermann Levi wie folgt beschrieb:

> „*Nach drei Jahren kam ich nach Stettin als Concertmeister und Dirigent für Vaudeville u. kleine Opern, – in welcher Stelle ich wieder drei Jahre blieb*“.[4]

Ritter gab seine Aufenthalte in Weimar und Stettin hierbei wohl bewusst jeweils ein Jahr länger an. Den Posten eines Kapellmeisters hat er in Stettin sicher nicht bekleidet[5] – Träger dieses Titels war H. Seidel, mit dem Ritter offenbar gut zusammenarbeitete (s. u.). Was das Opernrepertoire angeht, das in Stettin auf dem Spielplan stand, so gibt Ritter für den Beginn der Spielzeit 1857/58 folgende Werke an: *Don Giovanni* (Mozart), *Jean de Paris* (Boieldieu), *Alessandro Stradella* (Flotow), *Robert le diable* (Meyerbeer), *Jessonda* (Spohr).[6] Drei dieser fünf Werke hatte er gerade erst im Weimarer Orchester unter Liszt einstudiert. Leider ist aber nicht überliefert, welche „*kleinen Opern*“ es konkret waren, die Ritter selbst dirigierte.

Möglicherweise war auch Franziska am Theater engagiert und nahm kurzzeitig ihre Karriere als Schauspielerin wieder auf.[7] Originaldokumente zum Stettiner Theater bzw. zur gesamten Stettiner Zeit konnten leider nicht ausfindig gemacht werden und auch in der älteren Literatur zum Musikleben Stettins (Mummert, Böhme et al.) findet der Name Ritter keinerlei Erwähnung. Selbst das *Adress- und Geschäfts-Handbuch für Stettin* der Jahrgänge 1856–59 bleibt einen Eintrag über die Familie Ritter schuldig – wo genau sich ihre Wohnung befand, ist demnach nicht bekannt. Was die schauspielerische Tätigkeit Franziskas angeht, so darf man annehmen, dass sie nur von kurzer Dauer war, denn bereits am 23. Februar 1857 kam sie mit einem Sohn nieder. Der trug den traditionellen Vornamen des männlichen Erstgeborenen in der Familie Ritter: Karl Gottfried. Ziemlich genau ein Jahr später bekamen die Ritters erneut Zuwachs, als am 28. Februar 1858 die Tochter Julie (auch dies ein traditionsreicher Name der Familie) das Licht der Welt erblickte.

In seiner ersten Saison 1856/57 scheint Ritter noch nicht weiter öffentlich hervorgetreten zu sein, wenigstens gibt es dazu keine Nachweise. Sein Dienst am Theater wird ihn beansprucht haben, und er musste in der neuen Stadt erst allmählich Fuß fassen. Allerdings konnte die Tätigkeit am Theater Ritters Ambitionen alsbald nicht mehr genügen, musste er

3 Vgl. Mummert, Oscar: *Die Geschichte des Stettiner Stadt-Theaters 1849–1899*, Stettin 1899.
4 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 16.1.1886 (LOC Washington; ML95.R6.). Unveröffentlicht.
5 Hierin irrt Helmut Loos in seinem Artikel „*Stettin*“, in: *MGG*, Sachteil, Bd. 8, Kassel und Stuttgart 1998, Spalte 1737–1740, hier Spalte 1739.
6 Ritter, Alexander: *Aus Stettin*. In: *NZfM*, Bd. 47, Nr. 20, 13.11.1857, S. 216.
7 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 190 und Hausegger, *Bild*, S. 33.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dort seine Energie doch für ein Repertoire verwenden, das ihm im Grunde zuwider war. Seine eigentliche Aufgabe sah er darin, seinen musikalischen Überzeugungen Ausdruck zu verleihen, sich also tatkräftig für die Sache der Zukunftsmusik einzusetzen. Zu diesem Zweck plante er, Konzerte zu veranstalten, die dem Stettiner Publikum neue Werke präsentieren sollten.

6.2 Ritters musikalische Aktivitäten in Stettin – Widerstände

Nach nur zwei Jahren in Stettin strich Alexander Ritter die Segel. Zweifellos hatte er sich aufgerieben und sah keine Perspektive mehr für eine Umsetzung seiner Ideale. Doch ehe zu schnell die Zustände in der Pommerschen Handelsstadt dafür verantwortlich gemacht werden, Ritter verprellt zu haben, muss man sich kurz die Voraussetzungen, die er bei seiner Ankunft antraf, vor Augen führen. Man wird vielleicht erstaunt feststellen, dass Stettin, was die Akzeptanz der neuen Richtung Wagners anbelangt, keineswegs so rückständig war.

Am 19. Oktober 1853 war in einem Konzert, das ausgerechnet von Carl Koßmaly veranstaltet und dirigiert wurde, erstmals die original besetzte *Tannhäuser*-Ouvertüre in Stettin erklungen.[8] Die lokale Presse war voll des Lobes, es hieß, Koßmaly habe sich damit „*ein wirkliches Verdienst erworben*". Wenige Monate später fand am 8. Februar 1854 am Stadttheater die Pommersche Erstaufführung des kompletten *Tannhäuser* und damit der ersten Wagner-Oper überhaupt statt. Auch diesem Unternehmen war ein großer Erfolg bei Publikum und Presse beschieden. Eine Kritik der *Privilegierten Zeitung* nannte das Werk die „*großartigste Tonschöpfung der Neuzeit*". Elf Aufführungen erlebte dieser *Tannhäuser*, wobei an zwei Terminen (27. und 29. März) mit Joseph Aloys Tichatschek niemand Geringerer als der Sänger der Uraufführung die Titelpartie übernahm. 1855 wurde der *Tannhäuser* wiederaufgenommen, und nun war es Johanna Wagner, die bei dieser Gelegenheit in Stettin gastierte.[9] Dies geschah sicher nicht, ohne dass auch die Ritters – ihre Familie – davon erfuhren. War es vielleicht sogar Johanna, die dann einen Kontakt zwischen dem Theaterdirektor Hein und Alexander Ritter herstellte? Das Stettiner Theater und sein Direktor schienen jedenfalls vielversprechende Ansätze zu verfolgen. Allerdings: „*Die Hoffnung, daß mit der Übernahme des Theaters durch die Direktion J. Hein schon 1857 der »Lohengrin« aufgeführt würde, wurde getäuscht*".[10] Woher diese „Hoffnung" kam, von der Böhme hier spricht, ist nicht bekannt. Gab es eine Ankündigung, den *Lohengrin* zu spielen? Nimmt man diese Information ernst, hieße das, Ritter könnte davon ausgegangen sein, in Stettin Wagners große Oper zu spielen und miteinzustudieren. Vielleicht war dies sogar Teil der Vorgespräche und ausschlaggebend für Ritters Zusage?

Auf jeden Fall sollte festgehalten werden, dass Stettin Mitte der 1850er Jahre zwar eine kleine Provinzstadt war, in der auch konservative Kräfte wie Kantor Carl Loewe wirkten, dass Publikum und Presse sich aber sehr wohl aufgeschlossen zeigten und es sowohl im Konzertwesen (in der Person Koßmalys) als auch am Theater (mit Direktor Hein) Bemühungen um das Werk Wagners gab. In der vermeintlichen Diaspora schlug dem jungen, für die Zukunftsmusik begeisterten Alexander Ritter also nicht von vornherein und katego-

8 Böhme, Erdmann Werner: *Richard Wagners Werk in Pommern. Die ersten Aufführungen Wagnerscher Musikdramen in Stettin, Greifswald u. Stralsund*, Berlin-Halensee 1934, S. 4.

9 Alle Angaben vgl. Ebda. S. 5–8.

10 Ebda. S. 8.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

risch Gegenwind entgegen. In den Augen des Dreiundzwanzigjährigen mochte jemand wie Carl Koßmaly, der in Stettin sogar als moderater Neuerer galt und sich damit gegenüber dem immer noch omnipräsenten Carl Loewe positionierte, dennoch unbesehen als Philister gelten. Wer kein klarer Freund war, konnte nur ein Feind sein.

Auf wirkliche Schwierigkeiten dürfte Ritter vor allem mit seinem Engagement für Liszt gestoßen sein. Dessen Kompositionen waren damals brandneu und wohl noch weit weniger mehrheitsfähig als Wagners Opern der Dresdner Zeit. Liszt selbst war sich dessen sehr wohl bewusst und reagierte auf Ritters ambitionierten Plan, in Stettin mehrere seiner Werke präsentieren zu wollen, zurückhaltend und voller Ironie gegen die Kritik:

> „*Der offene, gerade Sinn des Publikums ist allenthalben noch so sehr in Schach gehalten durch die tagtäglichen Faseleien der Männer des »Aber« und »Doch«,* […] *dass ich die schnelle Verbreitung meiner Werke fast als eine Unvorsichtigkeit betrachten muss. Orpheus, Tasso und Festklänge verlangen Sie von mir, lieber Freund! Haben Sie aber auch überlegt, dass der Orpheus keinen eigentlichen D u r c h f ü h r u n g s t e i l enthält und ganz einfach zwischen Wonn und Weh, die Versöhnung in der Kunst aufathmend, dahinschwebt?* […] *Und dann was soll alle diese Canaille von Schlag-Instrumenten, Becken, Triangel und Trommel auf dem heiligen Gebiet der Symphonie zu schaffen haben? Das ist, glauben Sie mir, nicht nur Verirrung und Verwirrung der Begriffe, sondern auch Schändung der Gattung selbst! Sollten Sie aber anderer Meinung sein, so erlauben Sie mir wenigstens, Sie von einer zu argen Compromittirung, so nahe an den Pforten der Berliner unfehlbaren Kritik, abzuhalten und Sie nicht in das Verderbnis meiner gauklerischen Tongebilde mit hineinzuziehen*“.[11]

Ritter ließ sich indes nicht abschrecken und verfolgte seine Idee solange weiter, bis er ein Jahr später ein solches Konzert auch wirklich realisieren konnte. Angemerkt sei, dass just Ende November 1856 der an anderer Stelle beschriebene Eklat zwischen Liszt und Ritters Bruder Karl bei Wagner in Zürich stattgefunden hatte (vgl. Exkurs). Liszt deutet ihn im eben zitierten Brief an Alexander Ritter ohne Groll und in sehr freundschaftlichem Ton an. In wieweit Alexander sich für seinen Bruder mitverantwortlich fühlte und dessen Zerwürfnisse mit Wagner und nun auch Liszt sich zu Herzen nahm – und ob daraus eine Motivation, sich umso engagierter für Liszt und Wagner einzusetzen, abzuleiten legitim ist, sei noch einmal als Frage in den Raum gestellt.

1857 konnte Ritter den Stettinern als Attraktion die Beteiligung seines mittlerweile berühmt werdenden Freundes Hans von Bülow bieten. Dieser sagte ihm sein Kommen bereitwillig zu und man plante ein erstes Konzert für den 24. November 1857.[12] In den sehr freundschaftlichen und recht spaßigen Briefen Bülows an Ritter dieser Zeit lässt sich die Termin- und Programmplanung für dieses Konzert, das immer wieder verschoben und recht kurzfristig anberaumt wurde, nachvollziehen.[13] Nachdem es „*wegen Erkrankung des Kapellmeisters Seid*[e]*l*“[14] nochmals verschoben worden war, fand das Konzert letztlich am 1. Dezember 1857 statt. Ein Blick auf das Programm zeigt, dass Ritter tatsächlich ein großes Orchester

11 Franz Liszt an Alexander Ritter, München, 4.12.1856. In: La Mara, *Liszt's Briefe I*, S. 245.

12 Vgl. die „*Vorläufige Anzeige*“ in der *Privilegierten Stettiner Zeitung* Nr. 531 vom 12.11.1857.

13 Vgl. Briefe Hans von Bülow an Alexander Ritter vom 23.10.1857. In: Bülow, *Briefe und Schriften IV-3*, S. 119; 4.11.1857. In: Ebda., S. 124 f.; 20.11.1857. In: Ebda., S. 130; 21./22.11.1857. In: Ebda., S. 132 f.

14 Vgl. Anzeige in der *Privilegierten Stettiner Zeitung* Nr. 547 vom 21.11.1857.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

auf die Beine gestellt und ambitionierte Werke angesetzt hatte. Er selbst spielte als Solist das Beethoven-Violinkonzert und die *Fantasie C-Dur* op. 131 von Robert Schumann. Freund Bülow spielte Liszts *Klavierkonzert Nr. 1* Es-Dur und als Solostücke die Liszt-Bearbeitungen von Bachs *Präludium und Fuge a-moll* und Mendelssohns *Hochzeitsmarsch* und *Elfenreigen*. Höhepunkt des Abends war wohl Liszts Symphonische Dichtung *Tasso*, für die Alexander Ritter ein selbst verfasstes Programm hatte abdrucken lassen.[15] Dirigiert wurde das Konzert – anders als teilweise zu lesen[16] – nicht von Ritter selbst, sondern von Kapellmeister Seidel.[17] Das Konzert konnte im Saal des Stadttheaters und unter Mitwirkung der Theater-Kapelle stattfinden, doch war das Haus nur mäßig besetzt, da am selben Abend im Stadtcasino ein reisendes Sängerehepaar namens Wolowski gastierte.

Man wird wohl nicht von einem Publikumserfolg für Ritter sprechen können, auch die Kritik Carl Koßmalys in der *Stettiner Zeitung* war in Teilen vernichtend[18], doch immerhin zeigte sich Liszt (der schließlich in dieses Konzert doch eingewilligt und das Notenmaterial zur Verfügung gestellt haben musste, auch wenn dazu kein Brief erhalten ist) von dem Einsatz seines jungen Freundes beeindruckt:

> *„Ihre Kunde lautet ebenso unglaublich als angenehm. Ich muss also annehmen, was mir längst erwiesen, dass Sie ein sehr wackerer und vortrefflicher Freund sind und durch das Gelingen Ihres gewagten Unternehmens glänzend Ihre Freundschaft bethätigen. Insbesondere sage ich Ihnen besten Dank für die prägnante und poetische Fassung, die Sie dem Programm zu Tasso gegeben. Späterhin, da Sie das Eis so glücklich gebrochen, können wir auch mit*
>
>
>
> *und anderem derartigen verderblichen Zeug in Stettin vorrücken!*“.[19]

Zu einem weiteren Orchesterkonzert und einer Aufführung der *Festklänge* ist es freilich nicht mehr gekommen. Hans von Bülow kam zwar schon bald erneut nach Stettin, spielte diesmal aber ein Solo-Recital. Ritter war daran musikalisch nicht beteiligt, er übernahm aber die „*Rolle eines Concertvaters*“[20], der sich um einen guten Flügel und ein für Stettin passendes Programm zu kümmern hatte.[21] Als Termin wurde der 19. März 1858 verabredet, und Bülow spielte u. a. Beethovens *cis-moll-Sonate* op. 27/2, die *Fantasie C-Dur* op. 17 von

15 Dieses Programm, das Liszts Beifall fand (s. u.), hat sich leider nicht überliefert. Zu bemerken ist, dass sich hier ein Bogen vom Beginn schriftstellerischer Betätigung des jungen Ritter mit einem Programm für Liszts Symphonische Dichtung *Tasso* bis hin zum Verfassen eines Programms für Richard Strauss' Symphonische Dichtung *Tod und Verklärung* über dreißig Jahre später spannt.

16 Z. B. Birkin, *Bülow*, S. 39 und Hausegger, *Bild*, S. 34.

17 Vgl. Ritters Beschreibung des Konzerts in der *NZfM* Bd. 48, Nr. 14, S. 153.

18 K[oßmaly], C[arl]: *Konzert des Herrn Ritter*. In: *Privilegierte Stettiner Zeitung*, 3.12.1857.

19 Franz Liszt an Alexander Ritter, Weimar, 7.12.1857. In: La Mara, *Liszt's Briefe I*, S. 288 f. Das Notenzitat ist der Beginn von Liszts Symphonischer Dichtung *Festklänge*.

20 Hans von Bülow an Alexander Ritter, 22.2.1858. In: Bülow, *Briefe und Schriften IV-3*, S. 159.

21 Vgl. die Briefe Hans von Bülows an Alexander Ritter vom 6.2.1858. In: Bülow, *Briefe und Schriften IV-3*, S. 152 f., 22.2.1858. In: Ebda., S. 159 f. und 15.3.1858. In: Ebda., S. 160 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Schumann, sowie von Liszts das *Cantique d'amour* und die Bearbeitung der *Tannhäuser-Ouvertüre*.[22]

Neben seinen Ambitionen als Konzertveranstalter, mit denen er in Konkurrenz zu den etablierten Orchesterkonzerten Carl Koßmalys stand, versuchte sich Ritter auch in eine bestehende Kammermusikreihe einzubringen. Er gründete mit den Gebrüdern Wild und einem Herrn Bartel – wohl Kollegen aus dem Orchester – ein Streichquartett, dessen Primarius er selbst war.[23] In dieser Formation wollte er in den „*Seidel'schen Kammermusik-Soiréen*" auftreten, die von Kapellmeister Seidel, einem versierten Pianisten, schon seit längerem veranstaltet wurden.[24] Allerdings ist lediglich ein einziges solches Konzert bekannt: es fand im April 1858 statt und man gab das *Streichquartett a-moll* von Robert Schumann und das *Klavierquartett f-moll* von Felix Mendelssohn-Bartholdy zum Besten. Ritter nannte sein Quartett in der *NZfM* „*so recht dazu geeignet* […]*, die neueren Sachen dem Publikum vorzuführen, da es nicht allein aus technisch bedeutenden Spielern der neuen Schule besteht, sondern da diese zugleich intelligente Musiker sind*".[25] So formulierte er also seine Vorstellung eines Musikers der „*neuen Schule*".

6.3. Erste schriftstellerische Schritte – Ritter steigt in den Ring der Musikkritik

Mehrfaches Zitieren aus einem Artikel der *Neuen Zeitschrift für Musik* wies bereits darauf hin: in seine Stettiner Zeit fällt der Beginn von Alexander Ritters musikschriftstellerischer Tätigkeit. Als Korrespondent der *NZfM* berichtete er ab 1857 über das Musikleben in Stettin. Wie in dieser Rubrik üblich, waren seine Artikel neutral „*Aus Stettin*" betitelt, unterzeichnet waren sie mit dem Pseudonym „*S….a*", was man wohl als „Sascha" – die russische Koseform von Alexander – dechiffrieren darf, indem man die vier Pünktchen auffüllt. Ritters erster Artikel, in dem er über Opern- und Konzertaufführungen der begonnenen Saison berichtet, erschien am 13. November 1857.[26] Interessanter als die konkreten Aufführungs-Besprechungen, die ohnehin sehr kurz ausfallen, ist dabei, was und wie Ritter über die Personen des Stettiner Musiklebens schreibt, wie er dessen Strukturen bewertet und wie er dabei seine eigenen ästhetischen Standpunkte einfließen lässt.

Der Artikel beginnt mit einem Abschnitt über die Oper und versäumt nicht, an erster Stelle den Theaterdirektor „*Dr. Rein*" [sic – gemeint ist aber sicher Julius Hein] zu loben, da dieser „*bei der Führung seines Institutes mehr auf Förderung der Kunst, als auf den materiellen Gewinn*" sehe. Hier taucht erstmals ein zentrales Thema auf, das Alexander Ritter zeitlebens beschäftigt – der Gegensatz von Idealismus und Materialismus.[27] Die neu engagier-

22 Vgl. Brikin, *Bülow*, S. 400.

23 Schon seit längerem hatte es in Stettin ein Quartett gegeben, das aus den Brüdern Wild und den Herren Schwenke und Wodrich bestand. Es spiele im Kaffeehaus regelmäßig Haydn, Mozart und Beethoven. Ritter bezeichnete es umstandslos als „*Quartett zweiten Ranges*" (vgl. Ritter, Alexander: *Aus Stettin*. In: *NZfM*, Bd. 47, Nr. 20, 13.11.1857, S. 217).

24 Ritter veranstaltete also keine eigenen Kammermusiksoireen, wie bei Rösch zu lesen. Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 234.

25 Ritter, Alexander: *Aus Stettin*. In: *NZfM*, Bd. 47, Nr. 20, 13.11.1857, S. 217.

26 Ritter, Alexander: *Aus Stettin*. In: *NZfM*, Bd. 47, Nr. 20, 13.11.1857, S. 216–217.

27 Insbesondere Kunst dürfe nur um ihrer selbst willen und nicht aus Gewinnstreben betrieben werden. Dabei gilt Ritter in späteren Äußerungen Ersteres (gemäß Wagners Diktum) als „deutsch", Letzteres hält er für „jüdisch" (vgl. Leben VI-16.2.). Theaterdirektoren hält er grundsätzlich für Geschäftema-

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ten Sänger der Saison bespricht Ritter im Folgenden recht ausführlich und durchweg positiv. En passant bescheinigt er sich selbst eine gewisse Kenntnis und Erfahrung mit den deutschen Sänger- und Opernverhältnissen, was man dem vierundzwanzigjährigen Geiger auch als Übertreibung auslegen könnte: „*wenn man die deutschen Operngesangskräfte so kennen gelernt hat, wie Referent, so kann man nur aufrichtige Freude empfinden, daß sich aus so vielem Schlechten, für uns gerade so viel Treffliches gefunden*". Ritter kannte bis dato nur Dresden, Leipzig und Weimar als Opernstätten. Ob er dort so viele schlechte Sänger gehört hatte, zumal im Vergleich zu den Stettiner Kräften, mag in Zweifel gezogen werden.[28] Selbstverständlich wird die Absicht, dem eigenen Chef eine gute Personalpolitik zu bescheinigen, eine gewisse Rolle gespielt haben. Und wenn Ritter explizit darauf hinweist, dass in Stettin für Theaterdirektoren „*ungünstige Umstände*" herrschten, weil sie jedes Jahr ihr Sängerensemble auflösen müssten, gibt er diesem auch noch politische Rückendeckung. Ein weiterer Vorgesetzter und Kollege, den Ritter auffallend lobend bespricht, ist der Kapellmeister Seidel, den er die „*Hauptperson bei der Oper*" nennt und dem er „*jugendliche Kraft und Frische bescheinigt*". Schließlich macht Ritter auch eine Repertoire-Ankündigung: „*Mit großer Spannung sieht man auch einer Aufführung des »Fliegenden Holländers« entgegen*". Böhme zufolge, der lediglich von *Tannhäuser*-Aufführungen und zudem von einer *Lohengrin*-Ankündigung spricht, und nach Durchsicht der *Stettiner Privilegierten Zeitung* scheint es zu einer solchen Aufführung des *Fliegenden Holländer* indes nie gekommen zu sein – möglicherweise formulierte Ritter hier öffentlich mehr einen eigenen Repertoire-Wunsch als konkrete Beschlüsse seines Direktors.

Die bereits zitierte Besprechung des Quartettabends stammt aus demselben Artikel und offenbart einen heiklen Umstand: Unter Pseudonym schreibend, besprach Ritter auch seine eigenen Konzerte und sparte dabei nicht an Eigenlob. Des Weiteren findet sich ein Abschnitt über ein von Carl Koßmaly dirigiertes Konzert, dem Ritter zwar das „*große Verdienst*" zugesteht, solche Konzerte ins Leben gerufen zu haben, dann aber verlautbart, dass „*diese Concerte weit hinter den Anforderungen zurückbleiben, die eine Stadt wie Stettin stellen könnte*". Geschickt lanciert er die Forderung, solche Konzerte müssten von „*der Theaterdirection im Theater*" veranstaltet werden und bedauert, dass Kapellmeister Seidel „*allzu sehr in Anspruch genommen*" sei – Ritter bereitet damit seinen eigenen Plänen, ein solches Konzert zu veranstalten, das Terrain. Wie es um eine persönliche Bekanntschaft Ritters mit Koßmaly damals stand, ist nicht bekannt, doch diese öffentliche Kritik des Zugezogenen am Etablierten könnte der Anfang des folgenden längeren Scharmützels gewesen sein.

cher (vgl. z. B. Alexander Ritter an Max Martersteig, 16.12.1890 oder Ritters Streitschrift *Verfall und Reform* von 1866 (vgl. Leben IV-9.2.)).

28 Zumindest einige der Sänger, die er bis dato kannte, bewunderte er regelrecht. So erinnert sich Ritter noch in späten Jahren begeistert an die Dresdner Aufführungen z. B. mit Joseph Tichatschek und Johanna Wagner. Aus dem Weimarer Ensemble verehrte er bekanntlich besonders das Sängerehepaar Rosa und Feodor von Milde.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

6.4. Franz Brendel und die *Neue Zeitschrift für Musik*

Was den eher bunt zusammengestellten Artikel über das Stettiner Tagesgeschäft für Alexander Ritters Biographie eigentlich interessant macht, ist, dass er für ihn den Schritt an die Öffentlichkeit, die Teilhabe an der ästhetischen Auseinandersetzung in der Presse bedeutete. Erst damit mag er zu einem gültigen „Neudeutschen" geworden sein, einem Typus, dessen Namen Franz Brendel 1859 mit dem Begriff der „Neudeutschen Schule" erst noch (er)finden sollte, dessen Anforderungsprofil er aber bereits als Herausgeber der *NZfM* prägte, spätestens seit er in der berühmten Januarausgabe 1852 die Losung ausgegeben hatte: „*Diese Blätter haben fortan die Aufgabe, die Umgestaltung, welche der Kunst bevorsteht, nach allen Seiten hin entschieden zu vertreten*".[29] Zum Selbstverständnis junger Zukunftsmusiker gehörte unbedingt, für ihre Ideale auch mit der Schreibfeder einzutreten – und es damit Schumann, v.a. aber den großen Vorbildern Wagner, Berlioz und Liszt gleichzutun, die allesamt ein umfangreiches musikschriftstellerisches Werk hinterließen.

Mehrere Freunde Alexander Ritters und seines Bruders Karl hatten seit längerem guten Kontakt zu Franz Brendel. Darunter war auch Richard Pohl, der 1852–54 in Dresden lebte. Er und Wagners Freund Theodor Uhlig schrieben immer wieder Artikel für das Blatt und vertraten dabei vehement die Sache Wagners. Mit im Bunde war auch Hans von Bülow, der seit 1851 für Brendel schrieb. Tatsächlich geheimbündlerisch mutet die Tatsache an, dass Bülow und Pohl ihre Artikel unter Pseudonym veröffentlichten. Pohl nannte sich „*Hoplit*" und Bülow firmierte als „*Peltast*" – sie verwendeten also zwei Begriffe aus der griechisch-antiken Militärterminologie. Alexander Ritter war mit seinem – wenn auch wenig martialischen – Pseudonym also in bester Gesellschaft.

Einem Brief aus dem Jahr 1890 an den Musikschriftsteller Arthur Seidl, der ihn wohl um Jugenderinnerungen gebeten hatte, legte Alexander Ritter heute leider verlorene Aufzeichnungen über seine Jugendjahre bis 1854 bei und erklärte im erhaltenen Brief die darin offenbar vorkommenden Abkürzungen und Pseudonyme:

> „*Beiliegend sende ich Ihnen die Copie der gewünschten Notizen. Sie gehen leider nur bis zu Anfang 54, u. nicht wie ich dachte 58.*
> *Th.U. ut. L-i. T.U ist Alles Uhlig.*
> *Hoplit – – – „ Rich. Pohl*
> *Peltast – – – Bülow.*
> *W.I.E.S.E. – – – Dr. Schladebach*".[30]

Ritter war also bereits vor seiner Weimarer Zeit (vor dem Herbst 1854) Teil einer radikalen Gruppe junger Musiker, die von der Notwendigkeit, für die Sache der „Fortschrittspartei" schreibend einzutreten, überzeugt war. Franz Brendel, der Hegel-Schüler, der seit 1844 Chefredakteur der von Robert Schumann gegründeten *NZfM* war, bot vielen jungen Begeisterten – auch schon vor 1852 – eine Plattform für ihre Beiträge. Ritter kannte Brendel spätestens seit seiner Leipziger Konservatoriumszeit persönlich und könnte in Weimarer Tagen wieder mit ihm in Verbindung getreten sein.

29 Brendel, Franz: *Zum neuen Jahr*. In: *NZfM*, 19. Jhg., Bd. 36., Nr. 1, 1.1.1852, S. 4.

30 Alexander Ritter an Arthur Seidl, 16.9.1890 (Robert-Schumann-Haus Zwickau; Archiv-Nr.: 4387-A2). Unveröffentlicht. Transkription in Anlehnung an die originale Gestalt des Briefes.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Im Laufe der 50er Jahre wurde Liszt als Stimme und als Gegenstand der Musikkritik immer bedeutender. James Deaville weist nach, dass sich Liszts Weimarer Schüler – insbesondere Bülow, Cornelius, Pohl und Raff – bei allen Differenzen durchaus als einheitliche „*musikkritische Bewegung oder Gruppe*" verstehen lassen, die „*Liszts künstlerische Ideale widerspiegelte*" und in eine „*sich entwickelnde neudeutsche Musikkritik*" einbrachte.[31] Gewiss nahm sich auch Ritter als Teil dieser Bewegung wahr, und ohne Deavilles in einer Anmerkung versteckte Urteil, Alexander Ritter gehöre zu den „*anderen Schülern*", die sich zwar auch „*als Kritiker versuchten*", „*aber nie die Bedeutung Liszts und der vier Hauptpersonen erreichten*"[32], im Wesentlichen zu revidieren, mag der Hinweis auf die kleinen Korrespondenzen Ritters für die *NZfM*, die bisher völlig unbeachtet blieben, vielleicht einen Beitrag zu einer vollständigeren Betrachtung der neudeutschen Musikkritik leisten.

Deavilles Betonung des Verteidigungscharakters als einendes Merkmal der neudeutschen Musikkritik wird durch das Beispiel der Kontroverse zwischen Koßmaly und Ritter, die im Folgenden eingehender beschrieben wird, bestens untermauert. Unter die dezentral und nicht organisiert wirkenden Gegner, die Deaville benennt, ließe sich Koßmaly geradezu exemplarisch einreihen. Hierzu passt auch, dass aus dessen Feder ein heftiger Angriff auf Liszt und sein Komponieren stammt, auf den Ritter mit einer Verteidigung und Zurechtweisung reagierte. Ganz analog zum von Deaville geschilderten Präzedenzfall des (mutmaßlich) von Ferdinand Hiller stammenden Artikels über Liszts Karlsruher Konzerte 1853, auf den Liszts Schüler reagierten.[33] Ein noch aktuelleres Vorbild, das Ritter im Vorwort seiner Druckschrift selbst nennt, ist Hans von Bronsarts Büchlein „*Musikalische Pflichten*", das seinerseits als Antwort auf mit „*Musikalische Leiden*" überschriebene Artikel eines anonymen Autors „HvW" in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* 1858, unmittelbar vor Ritters eigener Schrift, erschienen war.

6.5. Die Auseinandersetzung mit Carl Koßmaly über Programmmusik

Am 14. Oktober 1857 war in der *Neuen Berliner Musikzeitung* ein Artikel Carl Koßmalys mit dem Titel *Programm oder nicht Programm?* erschienen.[34] Ohne sich auf einen erkennbaren konkreten Anlass zu beziehen, drängte es den Autor, die, wie er sagt, bereits ausgiebig erörterte Frage „*über die Zulässigkeit, Erspriesslichkeit oder gar Nothwendigkeit eines Instrumentalcompositionen beizufügenden Programms*" „*endlich einmal zur Entscheidung zu bringen*".[35] Über zwei Spalten hinweg lässt Koßmaly keinen Zweifel daran, dass er von Programmmusik nicht viel hält und schlussfolgert, dass Musik „*sich aus sich selbst erklären und aus sich selbst wirken*" müsse.[36] Nur wenige Wochen später, am 1. Dezember, fand dann Ritters Orchesterkonzert mit Liszts Symphonischer Dichtung *Tasso* statt. Festzuhalten ist, dass Koßmaly in seiner bereits erwähnten Besprechung dieses Konzerts in der *Privilegierten Stet-*

31 Vgl. Deaville, James: *Die neudeutsche Musikkritik: Der Weimarer Kreis*. In: Altenburg, Detlef (Hrsg.): *Liszt und die Neudeutsche Schule*, Laaber 2006, S. 55–76, hier S. 55.
32 Vgl. ebda., S. 67, Anm. 7.
33 Vgl. ebda. S. 62.
34 Kossmaly, Carl: *Programm oder nicht Programm?*. In: *Neue Berliner Musikzeitung*, 11. Jg., Nr. 42, 14.10.1857, S. 331 f.
35 Ebda., S. 331.
36 Ebda., S. 332.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tiner Zeitung vom 3. Dezember bei aller beißenden Kritik an Liszt und aller polemischen Ablehnung der Zukunftsmusik interessanterweise kein weiteres Wort über Programmmusik als solche oder gar über das von Ritter verfasste Programm zum *Tasso* verlor.

Gut zwei Monate nach Erscheinen des Programmmusik-Artikels, am 29. Dezember 1857, hielt Carl Koßmaly im Stettiner Gymnasium zusätzlich eine „*Vorlesung*" gleichen Inhalts. Dass Alexander Ritter in der Sache ganz anderer Meinung war als Koßmaly, lässt sich leicht erraten. Vor allem aber fühlte er sich wohl persönlich angesprochen und angegriffen. Seine Antwort auf die Vorlesung kam jedoch relativ spät. Offenbar musste er erst den Turnus seiner Kolumne abwarten. Seine nächsten Beiträge „*Aus Stettin*" in der *NZfM* erschienen am 2., 9. und 16. April 1858. Aufgeteilt auf diese drei Nummern und eingebettet in die üblichen Konzertkritiken, erschien seine Replik wieder unter dem Pseudonym „*S.…a*". Ritter vermutet darin, die Vorlesung samt persönlicher Auslassungen gegen Liszt, die zu kommentieren unter seiner Würde sei, stelle eine Reaktion auf sein (bzw. „*Konzertmeister Ritters*") „*Programm zur Erläuterung des Tasso*" beim Konzert am 1. Dezember dar. Nun war Koßmalys Artikel ja bereits im Oktober erschienen, sodass dieser zeitliche Zusammenhang hinkt – doch wird dem Autor Ritters Position (und vielleicht auch das konkrete Programm) schon vor dem Konzert hinlänglich bekannt gewesen sein, und ein Bezugnehmen auf den Anhänger der Zukunftsmusik ist somit nicht abwegig. Ritter sprengt mit seiner Erwiderung im Grunde völlig den Rahmen seiner Kolumne, doch ist anzunehmen, dass der Artikel in Absprache und mit Billigung des Redakteurs Franz Brendel entstand, dem erklärten Gegner Koßmalys. Interessanterweise druckte die *NZfM* am 25. Juni 1858 auch eine Gegenmeinung ab, die mit „*ein Unparteiischer*" unterzeichnet ist und die für Koßmaly eine Lanze bricht. Eine „*Anmerkung der Redaction*" begründet diesen Schritt, stellt sich aber voll hinter ihren „*Correspondenten*" Ritter.[37]

Koßmaly reagierte nun seinerseits, indem er seinen Vortrag bei einer Stettiner Buchhandlung noch einmal separat drucken ließ. „*Über die Anwendung des Programms zur Erklärung musikalischer Compositionen. Ein Vortrag, gehalten in der Aula des Gymnasiums zu Stettin am 29. December 1857*" lautet der Titel der wahrscheinlich im Mai oder Juni 1858 erschienenen Druckschrift.[38] Offenbar basierte der Text nach wie vor auf dem Zeitungsartikel vom Oktober 1857, ergänzt durch persönliche Angriffe auf Liszt und seine Richtung. Ritter nahm die Herausforderung an und ließ seine Widerlegung aus der *NZfM* ebenfalls als Separatdruck bei der gleichen Buchhandlung unter dem Titel „*Eine Vorlesung über Programm-Musik von C. Koßmaly beleuchtet von Alexander Ritter*" erscheinen.[39] Ein „*Vorwort*" erläutert den Hergang des Falles und ist unterzeichnet mit „*Dresden, im August 1858*" – Ritter meldete sich also aus schon sicherer Entfernung nochmals zu Wort und er tat es diesmal auch unter seinem vollen Namen.

37 *NZfM*, Bd. 48, Nr. 26, 25.6.1858, S. 279 f.

38 Es konnte kein erhaltenes Exemplar dieses Drucks nachgewiesen werden.

39 Ritter, Alexander: *Eine Vorlesung über Programm-Musik von C. Koßmaly beleuchtet von Alexander Ritter*, Stettin 1858. Das scheinbar einzige heute nachweisbare Exemplar dieses Drucks befindet sich im Nachlass Richard Strauss' im RSA. Es dürfte sich dabei um ein Geschenk Ritters an Strauss gehandelt haben.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Einordnung der Debatte

Was die Sache noch etwas verwirrender macht, ist der Hinweis, zu Koßmalys Aufführung von Beethovens *IX. Symphonie* im April 1854 (!) sei in der Presse ausgerechnet Wagners Programm von 1846 abgedruckt worden[40], worin dieser bekanntlich zur Erläuterung der drei Instrumentalsätze verschiedene Worte Goethes heranzieht. Sollte die Stettiner Presse dies damals gegen den Willen Koßmalys veranlasst haben? Hatte er in der Folgezeit seine Meinung über Programme etwa geändert? Was den Inhalt von Koßmalys Artikel über Programmmusik angeht, so handelt es sich mehr um eine Polemik als einen tiefschürfenden Beitrag zur theoretischen Debatte. Der Autor spricht darin im Wesentlichen von einer „*reinen Instrumental-Musik*",

> „*deren Gebiet und eigentliches Element von jeher nur allein das menschliche Gemüth, d. h. die Aussprache, respective Darstellung, von Zuständen, Stimmungen und Empfindungen gewesen ist und es auch immer bleiben wird; während in einem* […] *Programm nicht selten von bestimmten Gegenständen und Vorstellungen, von Gedanken und selbst von abstracten Ideen die Rede ist!*".[41]

Ritter stellt in seiner Erwiderung die seiner Meinung nach „*heillose Verwirrung der Begriffe überhaupt, die gedankenlose Verwechslung aber insbesondere von Tonmalerei (Schilderung des Dinges) und Programm-Musik (Schilderung von Empfindungen, Stimmungen und Zuständen)*" klar.[42]

Nimmt man Wagners und Liszts eigene Äußerungen zur Theorie der Instrumentalmusik ernst, so fällt auf, dass diese mit Koßmalys Hauptforderungen gar nicht kollidieren. In Wagners *Programm* zu Beethovens *IX. Symphonie*[43] wird keinesfalls eine Schilderung äußerer Zustände – die *Faust*-Handlung etwa – auf die Symphonie übertragen. „Wagner bestreitet ausdrücklich", so betont Peter Ackermann, „die Adäquanz des Faust-Textes bezüglich der Beethovenschen Sinfonie, beruft sich allein auf die »höheren menschlichen Seelenstimmungen« als die gemeinsame poetische Substanz und schränkt damit, als quasi apriorische Setzung, die semantische Eindeutigkeit des Goethetextes durch die Koppelung mit der Sinfonie ein. Nicht erklärt der Text die Musik, sondern büßt durch die Konfrontation mit dem absoluten Charakter der Musik seine Konkretheit ein".[44] Wie sehr auch Liszts Instrumentalmusik eher dem Unsagbarkeits-Topos, wonach Musik auszudrücken vermag, was dem Wort versagt bleibt, verpflichtet ist als der konkreten Bebilderung außermusikalischer Inhalte, zeige die „für Liszts Ästhetik wie für seine kompositorische Praxis entscheidende, autonome Konzeption der Symphonischen Dichtung als einer Gattung absoluter Musik".[45]

40 Vgl. Böhme, *Wagners Werk*, S. 7.
41 Vgl. Koßmaly, *Programm*, S. 332.
42 Vgl. Ritter, *Eine Vorlesung*, S. 4.
43 Wagner, Richard: *Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven. Programm.* In: Wagner, *Schriften Bd. 2*, S. 56–64.
44 Vgl. Ackermann, Peter: *Absolute Musik und Programmusik: Zur Theorie der Instrumentalmusik bei Liszt und Wagner*. In: Gut, Serge (Hrsg.): *Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule*. Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposions Eisenstadt 1983, München u. Salzburg 1986, S. 21–27, hier S. 23.
45 Vgl. Ebda., S. 25.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abschied von Stettin

Auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzung mit Carl Koßmaly verließen Alexander und Franziska Ritter im Sommer 1858 nach nur zwei Spielzeiten Stettin wieder und kehrten zunächst zu ihrem Ausgangspunkt Dresden zurück. Gewiss hatte die unschöne Fehde mit Koßmaly, einem in der Stadt wohlgelittenen und angesehenen Manne, der noch dazu als Vorkämpfer für Wagner galt, dabei ihre Rolle gespielt. Es lässt sich nur vermuten, wieviel, oder besser: wie wenig Rückhalt Alexander Ritter bei seinen Kollegen im Orchester oder bei seinen Vorgesetzten am Theater noch genoss. Dazu die als unzulänglich empfundene künstlerische Situation am Theater und die wenig vielversprechenden Profilierungsmöglichkeiten in der kleinen Provinzstadt – Ritter hatte genug Grund, sich von Stettin abzuwenden.

Dass er den Verlauf seines ersten Engagements als Musikdirektor als Enttäuschung erlebt haben wird, darf man getrost annehmen. Hausegger nimmt in der Sprache seiner Zeit allerdings tiefgreifender psychologisierende Interpretationen vor, die Ritters Stettiner Jahre zum Ausgangspunkt einer lebenslangen Aufopferung stilisieren, die hier nochmals als Beispiel der Revisionsbedürftigkeit seines quasi-hagiographischen Ansatzes zitiert sein sollen: „*Keine Ernüchterung war's, die er* [Ritter] *dort erfahren, sondern eine erste Verwundung seines jugendlich zuversichtlichen Herzens*". Nur „*das seltenste Vertrauen auf den endlichen Sieg des Hohen und Reinen über alle Niedrigkeit der Welt*" habe ihn dennoch seine „*Zuversicht*" behalten lassen.[46] Die Formulierung vom „*endlichen Sieg*" und die pseudo-religiöse Aufladung mögen aus heutiger Sicht dabei besonders befremden.

Weniger pathetisch als vielmehr gewohnt scharfzüngig formulierte Bülow im Mai 1858 seine Ermunterung an Alexander Ritter, Stettin zu verlassen:

> „*Dein letzter Brief hat mich vollkommen überzeugt, daß Du recht daran thust, Stettin den Rücken zu kehren. Auf die Stimme des berechtigten künstlerischen Egoismus muß man jederzeit hören. Die Decretinisirung von X. & Comp. ist kein Lebenszweck für Dich – es wäre verrückt Deine besten Kräfte daran wenden zu wollen*".[47]

Wen Bülow hier als „*Cretin*" bezeichnete[48] – es fällt auch noch der Ausdruck „*Special-Schumannianer*" – wird unschwer zu erraten sein, auch wenn anscheinend die Herausgeberin der Briefe den Namen Koßmaly getilgt hat. Jedenfalls hielt es auch Bülow offenbar für zu mühsam und zu wenig lohnend für Alexander Ritter, sich in Stettin weiter zu engagieren.

Dennoch könnte ein weit profanerer Grund ebenso ausschlaggebend gewesen sein für die kurze Dauer von Ritters Engagement am Stettiner Theater: Mummert berichtet von

46 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 34.

47 Hans von Bülow an Alexander Ritter, 7.5.1858. In: Bülow, *Briefe und Schriften IV-3*, S. 175. Der erwähnte Brief Ritters ist nicht erhalten.

48 Hier wandelt Bülow eine Formulierung ab, die er bereits mindestens einmal verwendet hatte: „*ich für meine Person hielt es immer für überaus nöthig, die Cretins am Orte, wo man lebt, excretinisiren zu suchen. Es ist eine undankbare Aufgabe, freilich; aber hat sich ein Mensch wie unser einer dankbare Aufgaben zu suchen?*" (Hans von Bülow an Richard Pohl, 16.4.1855. In: Bülow, *Briefe und Schriften I-2*, S. 364). Der Kontext ist ähnlich und macht Bülows Einstellung, man habe sich mit den örtlichen Kräften ungeniert anzulegen, deutlich. Dass Ritter seinem Vorbild aus Jugendtagen in dieser Frage folgte, wird nicht verwundern. Neu scheint nur zu sein, dass die Kampfeslust auch Grenzen haben konnte.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

erneuten Finanzproblemen am Theater und davon, „*dass bereits im Jahre 1858 der so wacker ringende Direktor Hein wieder vollständig fest sass und zur Deckung der rückständigen Miete der ihm gehörige Theaterfundus an die Kaufmannschaft verpfändet werden musste*“.[49] Am Ende ging Ritter vielleicht gar nicht freiwillig, sondern wurde durch die Verhältnisse am Theater dazu gezwungen. Zumindest könnten fehlende pekuniäre und strukturelle Sicherheit ebenso ausschlaggebend gewesen sein wie die unverwirklicht gebliebenen Pläne. Ob es nur am mangelnden Finanzgeschick des Direktors Hein lag, oder ob es ihm auch an Idealismus mangelte: Zur Aufführung des *Fliegenden Holländer* war es jedenfalls nicht gekommen und ein *Lohengrin* in Stettin war wohl in weiter Ferne. Ritters Position am Theater hatte an Attraktivität eingebüßt und möglicherweise hatte er sich zudem durch sein Scharmützel mit Koßmaly für den Posten unmöglich gemacht.

In Stettin war Alexander Ritter der Einstand als Musikkritiker und öffentlich wahrnehmbarer Verfechter der Zukunftsmusik gelungen – doch war dies offenbar nur auf Kosten seiner Stellung als Musikdirektor zu erreichen gewesen.

49 Vgl. Mummert, *Stettiner Stadt-Theater*, S. 20.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

7. Zwischenzeit in Dresden (1858–1860)

Nachdem sie Stettin den Rücken gekehrt hatten, zogen die Ritters zunächst wieder in ihre alte Heimat Dresden. Die vierköpfige Familie fand eine Wohnung in der Waisenhausstraße 5 b (wohin, einer Anekdote nach, Franz Liszt einmal einen Brief mit „*Waisenhausstraße Des-Dur*“ adressierte).[50] In der Musikstadt Dresden hatte sich in den vier Jahren ihrer Abwesenheit nicht viel geändert.

7.1. Das musikalische Dresden – alte Bekannte und neue Freunde

Neben Carl August Krebs (1804–1880), der 1850 Nachfolger Richard Wagners geworden war, amtierte immer noch der bei den Wagner-Anhängern eher unbeliebte Carl Gottlieb Reissiger als Hofkapellmeister. Dem 60-jährigen Dirigenten aber war es immerhin zu verdanken, dass endlich auch in Dresden öffentliche Abonnementkonzerte eingeführt wurden. Am 28. Oktober 1858 fand im Hôtel de Saxe zum ersten Mal ein solches Konzert statt. Nur ein gutes Jahr später, am 7. November 1859, starb Reissiger und als dessen Nachfolger wurde Julius Rietz (1812–1877) zum Hofkapellmeister ernannt, der sein Amt am 12. Januar 1860 antrat und später auch die künstlerische Leitung des 1856 gegründeten Dresdner Konservatoriums übernahm. Dass Ritter wie früher im Dresdner Hoforchester ausgeholfen hätte, ist nicht bekannt. Im Gegenteil schien er sich mit der „*Dresdner Kapelle*[,] *diesem polizistischen Altweiberaufpaßungsinstitut*“,[51] überworfen zu haben.

Was die Hofoper angeht, so ist noch zu vermerken, dass am 1. Mai 1858 Johanna Wagner (mittlerweile verheiratete Wagner-Jachmann) neuerlich als Gast in Dresden engagiert wurde, wo sie u. a. die Elisabeth im *Tannhäuser* sang. Am 6. August 1859 fand die Erstaufführung des *Lohengrin* unter Carl Krebs statt, der schon 1852 die Wiederaufnahme des *Tannhäuser* geleitet hatte. Mit von der Partie waren die den Ritters altbekannten Sänger Tichatschek und Mitterwurzer. Im Mai 1860 wurde das Ehepaar Schnorr von Carolsfeld (die späteren Uraufführungssänger von Wagners *Tristan und Isolde*) an die Hofoper engagiert. Am 3. Juni stand Ludwig Schnorr von Carolsfeld erstmals auf der Dresdner Bühne und sang die Titelpartie im *Lohengrin*.[52] Von einigen Kapellmitgliedern um den Flötisten und Historiographen Moritz Fürstenau war im Juni 1854 der Dresdner Tonkünstler-Verein gegründet worden, dessen „*ordentliches Mitglied*“ als „*Violinist*“ auch Alexander Ritter 1858/59 bis 1860/61 war.[53]

Unter den Dresdner Musikern gab es 1858 nach wie vor alte Bekannte, wie z. B. den Konzertmeister Schubert, aber auch neu Zugezogene, die Ritter aus dem Lisztkreis kannte. Einer davon war der hochbegabte Organist und Pianist Julius Reubke, den er in Weimar kennengelernt hatte. Der Liszt-Schüler hatte sich in Dresdens Musikleben gut eingefunden und gab z. B. am 2. März 1858 zusammen mit Ritters altem Lehrer Franz Schubert und F. A. Kum-

50 Vgl. Glasenapp, Carl Friedrich: *Das Leben Richard Wagner's*, Bd. 2, Leipzig ^{3}1896, S. 30.

51 Alexander Ritter an Julie Kummer, 13.3.1861 (SBB, Mus. ep. Alexander Ritter 23). Unveröffentlichter Brief.

52 Vgl. Hochmuth, *Chronik*, S. 144 ff.

53 Vgl. *Tonkünstlerverein zu Dresden. Festschrift zur fünfundzwanzigjährigen Jubelfeier im April 1879*, Dresden 1879, S. 61.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

mer ein Konzert im Hôtel de Saxe.[54] Offenbar pflegte er engen Kontakt zur Familie Ritter, auch Mutter Julie und ihre Töchter hatten ihn besonders ins Herz geschlossen. Zu Reubkes *Mazurka E-Dur* für Klavier, einem seiner wenigen gedruckten Werke, bemerkte die *NZfM* in einer Kritik vom 31.8.1860: „*Gewidmet ist dieselbe der Familie Ritter*".[55] Julius Reubke war indes nur ein sehr kurzes Leben beschieden, in Dresden erkrankte er schwer und verstarb bereits am 3. Juni 1858 mit nur vierundzwanzig Jahren. Seine letzten Wochen hatte er in der Obhut der Ritters verbracht, die ihn in ihrem Sommersitz in Pillnitz bei Dresden sorgsam pflegten, was aus einem Brief Liszts hervorgeht, der sich im März 1858 auf der Durchreise über den Zustand Reubkes und die Meinung der Ärzte (unter ihnen der berühmte Carl Gustav Carus) erkundigt hatte: „*Les sœurs Ritter adoucissent son triste état par les preuves multipliées du plus amical et tendre intérêt. Elles ont pris à tâche de lui servir de gardes-malades, et lui envoient ce dont il a besoin*".[56] Sein Weimarer Freundeskreis reagierte bestürzt auf Reubkes Tod. Peter Cornelius verfasste ein Gedicht „*Der Freunde Klage um Julius Reubke / geboren im Harz 1834 / gestorben zu Pillnitz den 4. Juni* [sic] *1858*", das in Weimar mit Trauerrand gedruckt und verbreitet wurde.[57]

Ein wesentlich erfreulicheres Ereignis für die Liszt-Schüler war der Geburtstag des Meisters am 22. Oktober 1858, zu dem Ritter eigens nach Weimar fuhr und mit einer ganzen Freundesschar dem Jubilar huldigte.[58] Mit von der Partie war auch Felix Draeseke (1835–1913), einer der wichtigsten jüngeren Komponisten der sich formierenden Neudeutschen Schule. Er hatte kurz nach Alexander Ritter, ab 1852, am Leipziger Konservatorium studiert und war bereits 1855 von Franz Brendel als Kritiker für die *NZfM* gewonnen worden. 1853 hatte er in Berlin Hans von Bülow kennengelernt, der ihn 1857 bei Liszt in Weimar einführte. Möglicherweise hatten sie sich bereits vorher über ihre gemeinsamen Freunde kennengelernt, doch erst ab 1858 lebten Draeseke und Alexander Ritter am gleichen Ort, in Dresden. Draesekes unveröffentlichte *Lebenserinnerungen*[59] werden im Folgenden noch öfter zitiert und stellen eine interessante Quelle dar.

Im Herbst 1858 bot sich Alexander eine der mittlerweile selten gewordenen Gelegenheiten, sich mit seinem Bruder Karl auszutauschen und dabei Neues über Richard Wagner zu erfahren. Schließlich kam Karl aus Venedig, wo er und Wagner seit Ende August gemeinsam weilten, und wo nichts Geringeres als der 2. Aufzug des *Tristan* im Entstehen begriffen war. Der Grund für Karls Reise war der Versuch, sein Theaterstück *Armida*[60] am Stettiner Theater herauszubringen. Durch seinen Bruder Alexander und vor allem durch dessen Schauspieler-Gattin Franziska war der Kontakt vermittelt worden.[61] Offenbar waren die Verhandlungen darüber schon weit gediehen, denn in der *NZfM* vom 3. Dezember 1858 wurde

54 Vgl. Gailit, Michael: *Julius Reubke (1834-1858). Leben und Werk*, Langen bei Bregenz 1995, S. 66.

55 Vgl. *NZfM*, Bd. 53, Nr. 10, 31.8.1860, S. 86. Die Druckausgabe des Werks bei Schuberth & Co weist allerdings keine Widmung auf.

56 Franz Liszt an Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, 6.3.1858. In: Liszt, *Briefe IV*, S. 404 f.

57 Vgl. Wagner, Günter: *Peter Cornelius. Verzeichnis seiner musikalischen und literarischen Werke*, Tutzing 1986, S. 322. Das Gedicht ist abgedruckt in: Cornelius, *Literarische Werke IV*, S. 233 f.

58 Vgl. den Bericht in der *NZfM*, Bd. 49, Nr. 19, 5.11.58, S. 206, in dem auch Ritter erwähnt wird.

59 Draeseke, Felix: *Lebenserinnerungen*. Zur Herausgabe vorbereitet von Hermann Stephani, Typoskript mit handschriftlichen Eintragungen und Umarbeitungen (Stadtarchiv Coburg; Coburgica Nr. XI.30), zitiert in der unredigierten, getippten Form.

60 Karl Ritters Stück ist verschollen. Die Lesart „Armide" in Wagners *Mein Leben* beruht möglicherweise auf einem Transkriptionsfehler der Herausgeber.

61 Vgl. Karl Ritter an Hans von Bülow, 29.10.1858 (RWA Hs 56-I-7). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

bereits eine Aufführung in „*nächster Zeit*“ in Aussicht gestellt.[62] Doch bald darauf findet sich in einem Briefs Richard Wagners an seine Frau Minna die Bemerkung: „*Karl hat mir einmal geschrieben. Er hat in Stettin mit dem Director Trödel gehabt. Ich denke er muss jetzt wieder in Dresden sein*“.[63] Tatsächlich war Karl Anfang Dezember in Stettin gewesen, doch nach unüberbrückbaren Meinungsverschiedenheiten wurde dort von einer Aufführung seines Dramas Abstand genommen[64], was Wagner nicht ohne Genugtuung auch in *Mein Leben* vermerkt. Schließlich hatte er der *Armida* eine „*dilettantenhafte Flüchtigkeit*“ attestiert – trotzdem „*glaubte er* [Karl Ritter] *in einem intelligenten Theaterdirektor zu Stettin den Mann gefunden zu haben, der sich über Bedenken, wie sie mir zu eigen waren, hinwegzusetzen imstande wäre*“.[65] Über die vor kurzem im Druck erschienenen Werke Karls – Klaviersonaten und ein Liederheft – hatte sein alter Schulfreund Hans von Bülow wenige Monate zuvor eine ausführliche Besprechung für die *NZfM* verfasst.[66] Nach dem kleinen erfolglosen Stettiner Nachspiel und einem Aufenthalt in Dresden, wo sich seine Frau aufhielt – von der er sich kurze Zeit später endgültig trennen sollte – kehrte Karl Ritter in Begleitung Alexander Winterbergers zurück zu Wagner nach Venedig, um ihm noch einmal für einige Monate intensiv Gesellschaft zu leisten, ehe er vollkommen aus dessen Leben verschwand (vgl. Exkurs).

Enge Freundschaft mit Peter Cornelius

Zuvor aber reisten er und sein Bruder Alexander gemeinsam mit Felix Draeseke noch einmal von Dresden nach Weimar: Am 15. Dezember 1858 fand unter Liszts Leitung die Uraufführung von Peter Cornelius' Oper *Der Barbier von Bagdad* statt.[67] Karl Ritter schrieb später an Hans von Bülow über die „*schöne*[n] *Tage in Weimar*“, die er zusammen mit Alexander und den Musikern des Liszt-Kreises verlebt hatte.[68] Er berichtet über Eduard Lassens neue Oper *Frauenlob*, über Draesekes *Sigurd* und auch ausführlich über Cornelius' *Barbier von Bagdad*, den er ziemlich negativ bewertet. Auch von Bronsart und Alexander Winterberger, der offenbar ebenfalls in Weimar war, ist in dem Brief die Rede und ganz allgemein zeigt sich darin, wie eng der Austausch unter den Anhängern Wagners und Liszts bei aller Unterschiedlichkeit und räumlicher Distanz funktionierte. Die Stimmung untereinander war bestens, und noch einmal war Weimar und das System Altenburg auf seiner Höhe: „*Liszt ist sehr liebenswürdig und alle scheinen guter Laune*“, „*übrigens hat das Leben auf der Altenburg Ähnlichkeit mit dem auf der Anhaltischen Straße. Unglaubliche Thätigkeit!*“, schrieb Karl Ritter bereits am Vorabend der Premiere („*morgen Barbier*“) an Bülow, der nicht zugegen sein konnte.[69] Wovon „man“ – oder eben Karl Ritter, der mit der aktuellen Situation in Weimar ja nicht vertraut war – anscheinend noch nichts spürte: Die Uraufführ-

62 Vgl. NZfM, Bd. 49, Nr. 23, 3.12.1858, S. 255.
63 Richard Wagner an Minna Wagner, Venedig, 20.12.1858. In: Wagner, *Briefe X*, S. 194.
64 Vgl. Karl Ritter an Hans von Bülow, 14.12.1858 (RWA Hs 56-I-8). Unveröffentlicht.
65 Vgl. Wagner, *Leben*, S. 595.
66 Bülow, Hans von: *Karl G. Ritter. Ein Schüler Robert Schumann's*. In: *NZfM*, Bd. 48, Nr. 10, 5.3.1858, S. 101–105. Vgl. auch Bülow, *Briefe und Schriften II-3*, S. 226–231.
67 Vgl. Draeseke, *Lebenserinnerungen*, S. 48: „*die beiden Ritters und ich reisten nach Weimar*“.
68 Karl Ritter an Hans von Bülow, Venedig, 25.1.1859 (RWG; Hs 56-I-9). Unveröffentlicht.
69 Karl Ritter an Hans von Bülow, Weimar, 14.12.1858 (RWG; Hs 56-I-8). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

rung des *Barbier von Bagdad* sollte zu einem Wendepunkt, zum Anfang vom Ende der ersten Ära Liszt in Weimar werden. Sie geriet bekanntermaßen zu einem Skandal, einem eklatanten Misserfolg, herbeigeführt durch Störungen der Gegenpartei. Interessanterweise ist davon in Ritters nachträglichem Bericht an Bülow wiederum kein Wort zu lesen. Ob er sich der Tragweite des Ereignisses nicht bewusst war? Nicht einmal für das Werk an sich ergriff er Partei, er hielt es für nicht gelungen: „*die Musik außerordentlich fein gedacht, und die Dichtung* […]*, obgleich in der Sprache gewandt und schön, doch in Handlung und Situationen sehr grob, ja geradezu platt*". Einen Misserfolg des *Barbier* sieht Karl allein im Werk selbst und der Besetzung begründet: „*weil die Handlung für die Musik zu einfach-possenhaft ist. Dennoch würde ein lachender Erfolg ganz unzweifelhaft gewesen sein, wenn Räder* [Sänger?] *die Hauptrolle gegeben hätte*".[70]

Wie sein Bruder Alexander die Uraufführung des *Barbiers* erlebt hatte, ist dagegen nicht dokumentiert. Nach dem Skandal um die Aufführung seiner Oper entschloss sich Peter Cornelius 1859 Weimar zu verlassen und versuchte sein Glück in Wien. Im Herbst sollte er noch einmal zurück nach Weimar gehen, um Liszt bei seinem Buch über *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn* zu helfen, im August 1860 dann aber endgültig in die Donaustadt ziehen. Anfang April 1859 machte er auf dem Weg nach Wien in Dresden Station und besuchte dort seine Freunde Felix Draeseke und Alexander Ritter. An Rosa von Milde berichtete er aus Dresden, dass er

> „*gestern mit Dräseke und Ritter einen recht schönen Tag verlebt habe – wundervolle Terrasse, als wenn man auf der Elbe schwämme, dazu Kaffee und Gartenvergnügen.* […] *Abends waren wir bei Ritters Eltern.* […] *Ich sang bei Ritters die Lieder für Feodor* [v. Milde] *und hatte ein dankbares Publikum.* […] *Eben kommen Dräseke und Ritter, und (Ritter bringt mir noch Veilchen von seiner Frau, die sehr gut ist und schöne Kinder hat) lassen vielmals grüßen*".[71]

Cornelius war oft geplagt von Selbstzweifeln. Er hatte mit seinen vierunddreißig Jahren noch kein Glück bei Frauen gehabt und sah sich aus finanziellen Gründen auch außer Stande, einen eigenen Hausstand zu gründen. In den Jahren, ehe er seine spätere Frau Bertha Jung kennenlernte, schwärmte er stark und bis zur Aufdringlichkeit für Rosa von Milde, die berühmte Sängerin in Weimar, seine „*Herrin*", die allerdings längst Ehefrau und Mutter war.[72] Eine gewisse Anhänglichkeit entwickelte er in den 60er Jahren auch an die Ritters, von denen er sich verstanden fühlte. Seiner Schwester schilderte er den Abend in Dresden noch etwas genauer. Dabei schwärmt er ein bisschen von Franziska – gleichwohl wirkt es, als sei der Kontakt in Weimar zu den Ritters bisher noch nicht so eng gewesen und als habe man sich erst jetzt in Dresden näher kennengelernt und angefreundet:

> „*Mittags besuchte ich nun Alex. Ritter und seine Frau,* […] *die ich längst von Weimar her kannte.* […] *Ritters sind sehr nett, die Frau ebenso liebenswürdig und schön als bescheiden und anmutig, und ich werde das Anerbieten, nächstens bei der Durchfahrt bei ihnen zu wohnen und mich länger aufzuhalten, mit großer Freude annehmen. Sie haben drei*

70 Karl Ritter an Hans von Bülow, Venedig, 25.1.1859 (RWG; Hs 56-I-9). Unveröffentlicht.
71 Peter Cornelius an Rosa von Milde, 9.4.1859. In: Cornelius, *Literarische Werke I*, S. 338 f.
72 Vgl. Istel, Edgar: *Peter Cornelius*, Leipzig 1906, S. 50 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *junge Kinder, zwischen ein und fünf Jahren, sehr hübsch und lieb. Er ist Sohn einer sehr vermögenden Mutter, Violinspieler und Komponist, war längere Zeit in Weimar, dann in Stettin angestellt, und privatisiert nun in Dresden, um seinen Studien obzuliegen, er ist noch sehr jung und scheint etwas zu lernen, denn eine Ballade von Heine, Belsazar, hatte er ganz entsprechend und interessant komponiert.* […] *Abends waren wir bei Ritters Mutter, einer würdigen schönen Matrone, die ich schon in Weimar gesehen hatte*".[73]

Es scheint fast etwas wie Wehmut und Neid durchzuschimmern, wenn Cornelius Ritters Jugendlichkeit, dessen Vermögen, Familienglück und auch die Komposition *Belsazar* erwähnt. Eben jene Ballade nach Heine (von Ritter viel später als op. 8 veröffentlicht, vgl. Werk I-b.) wurde bei dieser Zusammenkunft im Ritter'schen Hause von Fritz Weiss (1822–1893) vorgetragen. Der Bassist und Hofopernsänger knüpfte mit Alexander Ritter damals eine langjährige Freundschaft. Cornelius selbst präsentierte an diesem Abend dem Freundeskreis seine *Weihnachtslieder*: „*Bei den Weihnachtsliedern zog die junge Ritter das Tüchlein und flennte ein bißchen, was mich sehr rührte*".[74] Bis spät in die Nacht saß man Cornelius' Bericht zufolge an diesem Abend im Salon der Julie Ritter, musizierte und fachsimpelte. Ähnliches spielte sich nur wenig später ab, als am 12. Mai 1859 Franz Liszt und Hans von Bronsart auf einer Bahnfahrt von Breslau nach Weimar in Dresden Station machten: „*Ritter, Dräseke et Tausig m'attendaient au chemin de fer. Nous avons diné chez Sascha Ritter avec sa femme, qui m'a déclamé admirablement la ballade de Léonore avec mon accompagnement*"[75], schrieb Liszt, der anschließend weiter fuhr, während Bronsart noch einige Tage als Gast bei den Ritters blieb. Auch Draeseke war bei diesem Treffen dabei und konnte seine neueste Komposition präsentierten: „*Liszt ass bei Ritters zu Mittag, wo ich auch eingeladen war, und gab mir Gelegenheit, ihn mit meiner neu komponierten Ballade »Helge's Treue« bekannt zu machen*".[76]

7.2. Die *„Radikalen"*

Zusammenkünfte im Hause Ritter, d. h. bei Alexander und Franziska, waren offenbar keine Seltenheit. Den *Lebenserinnerungen* Draesekes zufolge verkehrten 1859 dort neben ihm selbst auch die Komponisten und Pianisten Hans von Bronsart, Adolf Blassmann (1823–1891), Ludwig Hartmann (1836–1910), Otto Singer (1933–1894) (dessen Schwester bei Franziska Unterricht nahm) und Carl Tausig regelmäßig.[77] Später, er spricht vom Winter 1859/60, nennt Draeseke zusätzlich den Sänger Fritz Weiss und einen „*Advokat Judeich*" – sie alle „*verkehrten diesen Winter viel im Ritterschen Hause*". Allerdings hielt das Einverständnis nicht besonders lange, und der Musikerkreis löste sich, folgt man Draeseke, schon wenig später völlig zerstritten wieder auf:

> „*Tausig, eine durch und durch mephistophelische Natur, machte es sich zum Spass, diesen hübschen Verkehr total aufzulösen u. reüssierte so glänzend, dass er nicht nur alle mit*

73 Peter Cornelius an seine Schwester Susanne, Wien, 14.4.1859. In: Cornelius, *Literarische Werke I*, S. 347 f.
74 Ebda., S. 348.
75 Franz Liszt an Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, o.D. [13.5.1859?] In: Liszt, *Briefe IV*, S. 480.
76 Vgl. Draeseke, *Lebenserinnerungen*, S. 68.
77 Ebda., S. 68.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ritters auseinander brachte, sondern alle Einzelnen unter sich auch. […] *Die Gesellschaft sei so philiströs gemütlich gewesen, dass er sich gelangweilt hätte und er es für gut gehalten hätte, etwas Pulver hinein zu sprengen*".[78]

Eine kleine Schilderung von Tausigs Wirken gibt auch Alexander Ritter selbst in einem Brief an seinen Freund Bülow:

„*Der seelige Tausig war eines Abends bei meiner Mama, als unerwartet Hartmann erschien. Tausig stand auf u. öffnete alle Fenster, denn »es habe sich eine Schmeißfliege im Zimmer verfangen, – er höre sie summen, und röche sie«!*".[79]

1859 jedoch herrschte, wie gesagt, noch große Einigkeit und man empfand sich als verschworene Gemeinschaft, eine kleine Gruppe mit gleichen Vorbildern und Zielen – und einem gemeinsamen Feind, dem musikalischen Philister. Groß waren demnach die Hoffnungen, als vom 1. bis 4. Juni in Leipzig eine „1. Tonkünstlerversammlung" stattfand, die solche Bestrebungen bündeln sollte. Franz Brendel hatte anlässlich des 25-jährigen Bestehens der *Neuen Zeitschrift für Musik* zu dieser Versammlung eingeladen, und die Dresdner „Zelle" war selbstverständlich mit vor Ort. Alexander Ritter hatte sich zusammen mit Felix Draeseke nach Leipzig aufgemacht:

„*In höchst vergnügter Stimmung fuhren Ritter und ich* […] *nach Leipzig. Wir stürmten vom Bahnhof sofort ins Gewandhaus, wo Liszt grade seine »Graner Messe« probierte. Nachher ging es in das Hotel de Pologne, um den Meister zu begrüssen*".[80]

Nun schlug gewissermaßen die Geburtsstunde der „Neudeutschen Schule", deren Namen Franz Brendel in seiner Eröffnungsrede zur Tonkünstlerversammlung anstelle der Begriffe „Zukunftsmusik" und „Fortschrittspartei" etablierte und die Liszts „Neu-Weimar" auch nach Aufgabe des lokalisierbaren Zentrums „Altenburg" fortführen sollte.[81] Liszt war selbst anwesend und die Veranstaltung als Ganzes ein pressewirksamer Erfolg. Auf den Konzertprogrammen standen damals neben Werken Liszts Berlioz' und Wagners allerdings auch noch solche von Mendelssohn, Schumann und Hiller, was den jungen Wilden nicht weit genug ging:

„*Bei einem Konzerte, das ein für ihn zu friedliches Programm trug,* […] *veranlasste Bülow die Radikalen, zu denen natürlich Alexander Ritter und ich gehörten, dasselbe zu versäumen und ihn auf einen Spaziergang zu begleiten*".[82]

Von Richard Wagner, der immer noch nicht nach Deutschland einreisen durfte, wurde in Leipzig aber immerhin erstmals das Vorspiel zu *Tristan und Isolde* präsentiert – offenbar

78 Ebda., S. 100 f.
79 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 7.3.1882 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 14). Unveröffentlicht.
80 Vgl. Draeseke, *Lebenserinnerungen*, S. 71.
81 zur Neudeutschen Schule vgl.: Altenburg, Detlef: *Die Neudeutsche Schule – Eine Fiktion der Musikgeschichtsschreibung?* In: Ders.: *Liszt und die Neudeutsche Schule*, Laaber 2006, S. 9–22.
82 Vgl. Draeseke, *Lebenserinnerungen*, S. 74.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ohne Kenntnis des Komponisten.[83] Es ist anzunehmen, dass sich die „Radikalen" dieses Konzert nicht hatten entgehen lassen.

7.3. Zwei Artikel für die *NZfM*

Nach seinen ersten Erfahrungen als Korrespondent in Stettin wollte Alexander Ritter seine freie Mitarbeiterschaft bei der *Neuen Zeitschrift für Musik* auch in Dresden fortsetzen. Einen festen Dresdner Korrespondenten, der regelmäßig für Brendel schrieb und auch für die Konzert- und Opern-Kritiken zuständig war, gab es allerdings bereits. Dennoch konnte Ritter in den Jahren 1858/59 wenigstens zwei Artikel in der *NZfM* unterbringen, ähnlich wie übrigens Felix Draeseke, der ebenfalls ab und an „*Aus Dresden*" für Brendels Blatt berichtete.

„Tannhäuser" in Dresden

Der erste Artikel Ritters erschien am 1. Juli 1858 und trug den Titel *„Tannhäuser" in Dresden*.[84] Nach der Flucht Richard Wagners im Jahr 1849 war dessen Oper, die bis dahin neunzehnmal unter seiner Leitung gespielt worden war, an der Hofoper selbstverständlich abgesetzt worden. Bereits 1852 hatte es aber eine überraschende Wiederaufnahme mit drei Vorstellungen gegeben, und nun – am 20. Juni 1858 – war der *Tannhäuser*, dessen Komponist in Deutschland nach wie vor persona non grata war und weit weg im Züricher Exil ausharrte, erneut angesetzt worden. Es wurde bereits an früherer Stelle erwähnt, dass die Uraufführung des *Tannhäuser* 1845 in mancher Hinsicht unter keinem guten Stern stand. Wagner sah sich zu erheblichen Kürzungen gezwungen und war mit der Darstellung seiner Venus (Schröder-Devrient) und seines Tannhäusers (Tichatschek) alles andere als zufrieden. Nach acht Vorstellungen wurde die Oper damals abgesetzt, und Wagner machte sich daran, den Schluss neu zu gestalten. Erst im August 1847 wurde das Werk wiederaufgenommen und an weiteren elf Abenden gespielt – wobei die Akzeptanz, ja Beliebtheit beim Publikum wuchs, Wagner selbst aber unzufrieden blieb. Alexander Ritter hatte selbst sämtliche Vorstellungen unter Wagners Leitung erlebt[85] und in guter Erinnerung behalten. Seitdem galt das Werk als eine Art Lieblingsstück der gesamten Familie Ritter, was Wagner gelegentlich mit Zynismus zur Kenntnis nahm.[86] Als nun knapp 13 Jahre nach der Uraufführung der *Tannhäuser* in beinahe der originalen Besetzung wieder auf dem Spielplan stand, wurden bei Alexander Ritter schönste Erinnerungen wach. Sein Artikel ist eine einzige Lobeshymne auf die drei Sänger Johanna Wagner, Joseph Aloys Tichatschek und Anton Mitterwurzer, die alle drei bereits die Uraufführung gesungen hatten.

Nun war Johanna Wagner, die Uraufführungs-Elisabeth, ja mittlerweile Ritters Schwägerin geworden und seine wohlmeinende Kritik schon aus diesem Grund verständlich. Das

83 *„Von keinem Menschen in der Welt erfahre ich etwas. In Leipzig haben sie ein Musikfest gefeiert, ohne mich zu fragen das Vorspiel zu Tristan aufgeführt, und keine Seele schreibt mir ein Wort darüber"*. Vgl. Richard Wagner an Minna Wagner, 21.6.1859. In: Wagner, *Briefe XI*, S. 134.

84 Ritter, Alexander: *„Tannhäuser" in Dresden*. In: *NZfM*, Bd. 49, Nr. 1, 1.7.1858, S. 8 f.

85 Vgl. Ritter, Alexander: *Was lehrt uns das Festspieljahr 1891?*, S. 8.

86 Im Februar 1852 klagte Wagner seinem Freund Theodor Uhlig: *„ich komme mir – lache nicht! – manchmal nur wie für den Tannhäuser »bezahlt« vor"*. Vgl. Wagner, *Briefe IV*, S. 280.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Verhältnis zu ihrem Onkel Richard jedoch war, wie bereits eingehend geschildert, ein äußerst problematisches und wechselhaftes. Nach einem regelrechten Zerwürfnis, hatte man sich zwar mittlerweile wieder angenähert[87], aber Ritters Lob ihrer Elisabeth-Darstellung steht doch in gewissem Widerspruch zu Johannas mangelndem Einsatz für die Rolle, den ihr Wagner vorgeworfen hatte. Interessant ist auch Ritters Eintreten für den Tenor Joseph Tichatschek, dem er u. a. folgende Eloge schreibt:

> *„Tichatschek ist eine durchweg bedeutende, edle und feinorganisirte Künstlernatur, er ist der subtilsten Erkenntnis des Schönen und Erhabenen fähig.*[88] […] *Tichatschek's Tannhäuser ist ohne Frage unübertroffen, denn es giebt geradezu keinen Sänger mehr, bei dem sowol textliche wie musikalische Declamation so vollendet ausgebildet wäre, bei dem man noch solche musikalische Phrasierung fände.*" […] *„Tichatschek ist Musiker durch und durch, das hört man aus jedem Tact.*".[89]

Wagner selbst hatte auf die erste Wiederaufnahmen seiner Oper an der Stätte seines früheren Wirkens eher verschnupft reagiert. 1852 ärgerte er sich so sehr, dass er sich veranlasst sah, im Züricher Exil eine Anleitung zu verfassen, die sich an die Opernhäuser richtete, die den *Tannhäuser* zu geben beabsichtigten. In diesem Aufsatz (*Über die Aufführung des »Tannhäuser«*) spricht er u. a. über die Unzulänglichkeiten seiner Uraufführungs-Sänger, ohne Namen zu nennen:

> *„Es konnte dem ersten Darsteller des Tannhäuser, der in seiner Eigenschaft als vorzüglich begabter Sänger immer nur die eigentliche »Oper« zu begreifen vermochte, nicht gelingen, das Charakteristische einer Anforderung zu fassen, die sich bei weitem mehr an seine Darstellungsgabe, als an sein Gesangstalent richtete*".[90]

Gegenüber seinem Freund Liszt hielt Wagner sich weniger zurück und beklagte sich heftig darüber,

> *„daß gerade Tichatschek, bei der obstination seines wesens und der kleinheit seines Gehirnes, trotz seiner stimme überhaupt Vieles nicht herausbrachte, was viel unbemittelteren Sängern möglich war, wenn sie eben begreifen konnten, um was es sich handelt.* […] *Dieser hat nämlich nur glanz oder milde in seiner stimme, nicht aber einen einzigen wahren Schmerzensaccent*".[91]

Auf der anderen Seite wusste Wagner aber um die Verdienste Tichatscheks und den Nutzen, den dieser seinem Werk brachte. 1853, bald nach Erscheinen von *Ueber die Aufführung des „Tannhäuser"*, versöhnte sich Wagner mit dem sichtlich getroffenen Sänger und fand in ihm alsbald einen treuen Promotor seines Werks und einen Brief- und Ansprechpartner in

87 Vgl. z. B. Richard Wagner an Johanna Wagner, 3.6.1857. In: Wagner, *Briefe VII*, S. 340 f.
88 Ritter, *„Tannhäuser" in Dresden*, S. 8.
89 Ebda., S. 9. Die Orthographie folgt auch hier dem Original.
90 Wagner, Richard: *Über die Aufführung des „Tannhäuser". Eine Mittheilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper*. In: Wagner, *Schriften Bd. 5*, S. 123–159, hier S. 133 f.
91 Richard Wagner an Franz Liszt, 29.5.1852. In: Wagner, *Briefe IV*, S. 378. Kleinschreibung wie im Original.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

theaterpraktischen Fragen. Bei seiner Meinung über Tichatscheks Leistung von 1845 blieb Wagner allerdings, und er ließ auch noch in seiner Autobiographie *Mein Leben*, die Jahre später entstand, daran keinen Zweifel.[92]

Alexander Ritter wird Wagners *Tannhäuser*-Schrift oder auch nur dessen Meinung über Tichatscheks Leistung bei der Uraufführung nicht unbekannt gewesen sein, hatte Wagner doch auch an Franziska Ritter 1852 geschrieben, ihm sei als Tannhäuser in Paris ein Tenor namens Roger „*lieber als der flachköpfige Tichatschek*".[93] Auch wenn inzwischen Jahre vergangen waren, und Wagner die erneute *Tannhäuser*-Wiederaufnahme guthieß, erstaunt es doch, dass Ritter in seiner ersten öffentlichen Äußerung, die mit Wagner zusammenhängt, sich ausgerechnet auf das heikle Thema der *Tannhäuser*-Uraufführung wirft. Vielleicht sah Ritter Tichatscheks Hauptverdienst weniger in seiner sängerisch-darstellerischen Leistung, als in seiner unbedingten Treue zu Wagner und dem Eintreten für dessen Kompositionen an der Dresdner Oper. Wenn Ritter schreibt (und damit Tichatschek meint):

> „*damals vor 13 Jahren Wagner mit felsenfester Ueberzeugung zu erkennen, dazu gehörte ein Verständniß, das fähig ist, ein Kunstwerk von G r u n d aus zu erfassen, ohne dabei durch Fremdes, Neues behindert zu werden, dazu gehört ein unerschütterliches Bewußtsein künstlerischer Mission, wie man es in dieser Zeit des totalen künstlerischen Unbewußtseins so selten antrifft*"[94],

wirkt es außerdem fast, als spräche er eigentlich von sich selbst – der Wagner eben auch von erster Stunde an „erkannt" hatte. Im Grunde drängte es ihn, seine eigene Zeugen- und Mitkämpferschaft in Sachen Wagner zu bestärken. Zudem handelte Ritter möglicherweise doch ganz im Sinne des Flüchtlings Wagner, indem er die Differenzen mit den Sängern unterschlägt und die erfolgte Versöhnung sozusagen öffentlich sanktioniert, ganz im Sinne einer *Tannhäuser*-und Wagner-Propaganda. Im Übrigen verfasste Alexander Ritter über dreißig Jahre später für die *Bayreuther Blätter* einen weiteren *Tannhäuser*-Artikel (*Was lehrt uns das Festspieljahr 1891?*), der sich mit der damaligen Bayreuther Neuproduktion auseinandersetzt und dabei explizit auch seine eigene Kompetenz als *Tannhäuser*-Kenner der ersten Stunde ausweist. Ebenfalls für die *Bayreuther Blätter* entstand 1892 außerdem noch ein Nachruf auf Joseph Tichatschek.[95] Darin stellt Ritter Wagners kritische Haltung dem Tenor gegenüber klar, bemüht sich aber dennoch um eine Ehrenrettung Tichatscheks, der trotz „*jenes durchaus gerechte*[n] *Urtheil*[s] *des Meisters*" stets loyal geblieben und dessen „*ganze Leistung*" nicht „*geringschätzig*" zu beurteilen sei. Damit bleibt er sich in seiner eigenen Bewunderung für den Sänger über die Jahre hinweg treu.[96]

92 Vgl. Wagner, *Leben*, S. 316 ff.
93 Richard Wagner an Franziska Ritter, 28.9.1852. In: Wagner, *Briefe V*, S. 59.
94 Vgl. Ritter, „*Tannhäuser" in Dresden*, S. 9.
95 Vgl. Ritter, Alexander: *Eine Erinnerung an Joseph Tichatschek*. In: *Bayreuther Blätter*, XV. Jg., 1892, S. 121–122.
96 Ebda., S. 122.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Gebrüder Müller in Dresden

Ein zweiter Artikel, den Ritter ein Jahr später, 1859, in der *NZfM* veröffentlichte, war ein Bericht über *Die Gebrüder Müller in Dresden*.[97] Das berühmte Streichquartettensemble existierte in zwei Formationen: das „ältere" Müller-Quartett (bestehend aus dem Primarius Karl Friedrich Müller und seinen Brüdern) von 1828 bis 1855 und das „jüngere" (bestehend aus dessen Söhnen mit Karl Müller-Berghaus als Primarius) von 1855 bis 1875. Als eines der ersten Reisequartette hatten die älteren Müller-Brüder für Aufsehen gesorgt, v.a. mit Mozart und Haydn, aber auch bereits mit Sätzen aus den späten Beethoven-Quartetten.[98] Diese Etablierung der späten Quartette Beethovens war auch eines der Verdienste des jüngeren Müller-Quartetts, dessen Konzerte in Dresden Ritter in seinem Artikel bespricht. Die Brüder hatten zwei Soireen gegeben und Ritter lobte die „*zeitgemäße*" Auffassung Haydns und die Bewältigung der „*Riesenaufgabe*" von Beethovens op. 132.[99] Die Müller-Quartette waren auch Ritters Vorbilder, als er einige Jahre später in Würzburg seine eigene Quartettformation gründete. Interessanterweise hatten zu den Gebrüdern Müller vor Alexander Ritter bereits Peter Cornelius 1851 einen Artikel (*Die Gebrüder Müller in Berlin*[100] – es handelte sich also um das ältere Müller-Quartett) und Louis Köhler eine Druckschrift (*Die Gebrüder Müller und das Streichquartett*[101] – es geht wie bei Ritter um die jüngere Formation) verfasst.

7.4. Franziska und Alexander Ritter auf dem Konzertpodium

Auf der 1. Tonkünstlerversammlung in Leipzig hatte Franziska Ritter zur Eröffnung einen von Adolf Stern verfassten Prolog[102] gesprochen und Liszts Melodram auf Gottfried August Bürgers Ballade *Leonore* der Öffentlichkeit präsentiert – auf des Komponisten ausdrücklichen Wunsch hin.[103] Diesem Konzert im Juni 1859 folgte eine ganze Reihe von Auftritten, bei denen Franziska als Rezitatorin in Erscheinung trat. Höchstes Lob von der Zeitungskritik und die Zusammenarbeit mit Klavierpartnern wie Franz Liszt und Clara Schumann zeugen von dem überwältigenden Eindruck, den sie und die wieder beliebter werdende Form des Melodrams beim Publikum machten.[104] Liszt komponierte 1859 noch ein weiteres Melo-

97 Ritter, Alexander: *Die Gebrüder Müller in Dresden.* In: *NZfM*, Bd. 51, Nr. 20, 11.11.1859, S. 172 f.

98 Zu den Müller-Quartetten vgl. Stegmüller, Jürgen: *Das Streichquartett*, Wilhelmshaven 2006, S. 111, sowie Finscher, Ludwig: Artikel *Streichquartett-Ensemble*. In: *MGG*, Sachteil, Bd. 8, Spalte 1977–1989, Kassel und Stuttgart 1998, hier Spalte 1980 f.

99 Vgl. Ritter, *Gebrüder Müller*, S. 172.

100 Cornelius, Peter: *Die Gebrüder Müller in Berlin*. In: *Berliner Musik-Zeitung Echo*, 1 (1851), Nr. 47, S. 361–363. Neu ediert in: Wagner, Günter (Hrsg.) und Deaville, James (Mitarbeit): *Peter Cornelius. Gesammelte Aufsätze. Gedanken über Musik und Theater, Poesie und Bildende Kunst*, Mainz et. al. 2004., S. 184–186. Siehe auch: Cornelius, *Literarische Werke III*, S. 22–25.

101 Köhler, Louis: *Die Gebrüder Müller und das Streichquartett*, Leipzig 1858.

102 Vgl. Franz Liszt an Peter Cornelius, 23.8.1859. In: Liszt, *Briefe I,* S. 325.

103 Vgl. Franz Liszt an Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, o. D. [13.5.1859?]. In: Liszt, *Briefe IV*, S. 480.

104 Vgl. z. B. *NZfM* Bd. 52, Nr. 6, 3.2.1860, S. 51 über ein Konzert im Hamburger Musikverein am 26.1.; *NZfM* Bd. 52, Nr. 18, 27.4.1860, S. 163 über ein Konzert am 16.4. in Dresden zusammen mit Clara Schumann; *NZfM* Bd. 52, Nr. 19, 4.5.1860, S. 169 über ein Konzert in der Berliner Singakademie: „*Die Declamation dieser Künstlerin ist ein psychologisches Gemälde, durch welches sie alle Sprach- und Tonnuancen mit vollendetem Ausdruck zur Geltung brachte*".

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dram *Der traurige Mönch*, das er Franziska widmete, Richard Pohl schrieb verbindende Texte zu Schumanns *Manfred*-Musik und zu Liszts *Prometheus*, die Franziska sprach, und schließlich wurde auf diese Weise auch Alexanders eigenem Melodram *Die Geisterstunde* zu einer Öffentlichkeit verholfen. Diese Rezitationserfolge Franziskas dauerten von 1859 bis 1863 an und führten sie u. a. nach Hamburg, Berlin und Leipzig. Manchmal traten die Ritters in einem Konzert auch gemeinsam auf, denn auch Alexander konzertierte als Geiger – wenn auch nach wie vor in bescheidenem Umfang – in diesen Jahren häufiger.

Zusammen mit Hans von Bronsart gestaltete Alexander Ritter z. B. am 7. Dezember 1858 eine Soiree im Hôtel de Saxe. Das Programm dieses Konzerts lässt sich der Besprechung in der *NZfM* entnehmen, worin es heißt, Ritter, „*der treffliche Violinist*“, „*ein auch mit der modernen Schule wohlvertrauter Künstler*“, habe die *Teufelssonate* von Tartini und eine „*Paraphrase über zwei russische Nationalmelodien*“ eigener Komposition gespielt, wofür ihn am Ende „*verdienter Beifall lohnte*“.[105] Es handelt sich hierbei um die früheste bekannte öffentliche Aufführung eines Ritter'schen Werkes. Die erwähnte *Paraphrase* ist, wie alle seine Frühwerke, leider verloren. In einer zweiten „Soirée“ der beiden am 11. Januar 1859 spielte Ritter eine Bach-*Chaconne* für Violine solo (in der Bearbeitung von Robert Schumann mit Klavier) sowie eine eigene „*Transcription russ. Melodien*“, wie es in der Konzertkritik der *NZfM* heißt.[106] Ob es sich bei der „*Paraphrase*“ und der „*Transkription*“ um das gleiche – möglicherweise überarbeitete – Werk handelte, das von Ritter somit am selben Ort im Abstand von nur einem Monat zweimal gespielt worden wäre, bleibt dahingestellt.[107]

Im November 1859 stand ein größerer Konzerttermin an, der für Alexander Ritter von kaum zu überschätzender Bedeutung war. Zusammen mit Franz Liszt gab er ein Konzert in Zwickau, bei dem er sowohl als Solist als auch Komponist in Erscheinung trat. Auf Einladung des Zwickauer Musikdirektors Karl Emanuel Klitzsch (1812–1889) fand am 15. November 1859 dieses „2. Abonnement-Concert des Musik-Vereins zu Zwickau“ im Saal des dortigen Gewandhauses statt. Während der Planung des Konzerts schrieb Liszt an Klitzsch u. a.: „*Insbesondere freue ich mich bei Ihnen meinen vortrefflichen Freund Alex. Ritter wieder zu sehen*“.[108] Was das Programm angeht, so lässt Liszt in einem Brief an Felix Draeseke Ritter nochmals ausrichten, er solle in Absprache mit Klitzsch sowohl Bachs *Chaconne* als auch sein eigenes *Violinkonzert* spielen: „*Das Stück hat vieles Interessante und Effectvolle an sich, und es wird Sasch von Nutzen sein, das Verhältnis des Orchesters zu der Solo-Partie durch eine öffentliche Production zu erproben*“.[109] Auf die Darbietung der *Chaconne* hat Ritter offenbar verzichtet, denn der Programmzettel des Abends lautete schließich wie folgt:

105 *NZfM*, Bd. 50, Nr. 4, 21.1.1859, S. 45. Vgl. auch *NZfM*, Bd. 49, Nr. 24, 10.12.1858, S. 266.
106 *NZfM,* Bd. 50, Nr. 13, 25.3.1859, S. 148.
107 Vgl. **ARWV V.7.** und Werk I-a.
108 Franz Liszt an Emanuel Klitzsch, 2.9.1859. In: Jung, *Liszt in seinen Briefen*, S. 168.
109 Franz Liszt an Felix Draeseke, 20.10.1859. In: Liszt, *Briefe I*, S. 335. Der Brief ist im Übrigen ein weiterer Hinweis darauf, wie eng Ritter und Draeseke in diesen Tagen befreundet waren.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Erster Theil:
- *Ouverture zu Genoveva* von R. Schumann, op. 81
- *Concert für die Violine*, componirt von Herrn Concertmeister A. Ritter
- *Leonore*, Ballade von Bürger mit Begleitung von Fr. Liszt
- *Nocturne* von Chopin
- *Rhapsodie hongroise* von Franz Liszt

Zweiter Theil:
- *Der entfesselte Prometheus*. Dichtung von G. von Herder, Ouverture und Chöre von Fr. Liszt. Verbindender Text von Richard Pohl[110]

Liszt selbst dirigierte seine *Prometheus*-Musik, die Klavier-Soli übernahm eine seiner Schülerinnen und Franziska Ritter sprach die *Leonore* sowie Pohls Zwischentexte. Daneben mag Alexanders Werk fast in den Hintergrund getreten sein – dennoch handelt es sich hier um eines der wenigen Konzert-„Ereignisse", die Ritter in seiner Laufbahn überhaupt vergönnt waren. Es war die erste Aufführung eines Orchesterwerks aus seiner Feder, auch als Geiger war es der wahrscheinlich größte Rahmen, in dem er jemals auftreten sollte – und das Ganze geadelt durch die Anwesenheit Liszts. Ähnliche Uraufführungen Ritter'scher Werke gab es im Grunde erst wieder in den 1890er Jahren, und Ritters Karriere als Interpret verebbte ohnehin bevor sie je richtig begann. Höchstwahrscheinlich wurde in Zwickau Ritters 1. Violinkonzert aufgeführt, kurz darauf entstand noch ein zweites. Über beide Werke, die heute verschollen sind, ist man nur sehr vage informiert (vgl. Werk I-a.).

Zu dem Konzert erschien in der *NZfM* eine Rezension des Zwickauer Korrespondenten „*P.F.*" Über Ritter heißt es dort: „*Ein trefflicher Künstler in Beherrschung seines Instruments, mit einer Darstellung voll dichterischer Inspiration und Ursprünglichkeit, zeigte er auch in der ganzen Intention seines Werkes den Ernst und die Energie des Gedankens, welche den echten Künstler* […] *von der Masse der Routiniers und Bonvivants unserer Kunst unterscheiden*".[111] Das *Zwickauer Wochenblatt* verpackte offensichtliche Zweifel an der Komposition in ein Lob des Interpreten: „*Die wenigen getragenen Stellen, welche dem Ohre und Gemüthe des Hörers einen wahrhaft wohltuenden Ruhepunkt gewährten, bewiesen zur Genüge, mit welch zauberischen Klängen Herr Ritter die Zuhörer zu umstricken vermag, wenn ihm die Composition die passende Gelegenheit bietet*".[112]

Abschied von Dresden

Anfang des Jahres 1859 muss Julie Ritter, nach wie vor das Oberhaupt der Familie, große finanzielle Einbußen erlitten haben. Ihr Kapital, das noch immer in St. Petersburg lag, wurde durch eine Rubelschwäche jedenfalls so dezimiert, dass das sorgenfreie Privatisieren für sie und ihre fünf Kinder nicht mehr so ohne weiteres möglich war. Die bekannteste Folge davon war das Ende der jährlichen Unterstützung Richard Wagners. Auch Alexander sah sich damit zum ersten Mal gezwungen, auf sein Geld zu achten. Mutter Julie entschied sich 1860

110 Programmzettel im Archiv des Schumannhauses, Zwickau.
111 *Aus Zwickau*. In: *NZfM*, Bd. 51, Nr. 25, 16.12.1859, S. 218.
112 *Zwickauer Wochenblatt,* Nr. 267, 18.11.1859, S. 1155.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dazu, mit den Töchtern Emilie (die gesundheitlich angeschlagen war) und Alexandrine nach Pisa umzusiedeln, da ihnen Italien klimatisch und in Bezug auf die Lebenskosten günstiger erschien. Der Zeitpunkt, sich für die kommende Saison 1860/61 nach einem Engagement umzusehen und Dresden zu verlassen, war also nicht zufällig gewählt: Alexander und Franziska brauchten zusätzliche Einnahmen, und mit dem Wegzug der Mutter aus Dresden hatte sich der dortige Familienmittelpunkt ohnehin aufgelöst. Trotz der Verluste scheint die Familie Ritter aber immer noch über ein gewisses Polster und regelmäßige Kapitalerträge verfügt zu haben. Alexander erbat und erhielt immer wieder Geldsendungen von seiner Schwester Julie Kummer, die mit ihrer Familie weiter in Dresden lebte und offenbar die Geldangelegenheiten regelte. Er nannte sie scherzhaft seinen „*Finanzminister*“.[113] Ritter selbst tat sich mit dem Haushalten wohl schwer und scheint von den Lebenshaltungskosten und nötigen Ausgaben in Schwerin, wo er mit seiner Familie ab Winter 1860 wohnte, überrascht: „*es wird mir blau vor den Augen, wenn ich sehe*[,] *wie das Geld fliegt*“.[114]

113 Alexander Ritter an Julie Kummer, 7.12.1860 (SBB, Mus.ep. Alexander Ritter 25). Unveröffentlicht.
114 Ebda.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

8. In Schwerin und Leipzig (1860–1863)

8.1. Schwerin – Komponieren und Üben ohne Verpflichtungen

Der Weg des Ehepaars Ritter führte also erneut in die Provinz. Schwerin, die Residenzstadt des Großherzogtums Mecklenburg, zählte im Jahr 1860 rund 23.500 Einwohner. Als Großherzog regierte seit 1842 Friedrich Franz II. von Mecklenburg (1823–1883), der als beliebt galt, weil er seinem Staat im Revolutionsjahr 1849 selbst eine liberale Verfassung gegeben hatte. Unter seiner Regierung wurde vom Architekten Georg Adolf Demmler u. a. das Neue Schloss geplant und ein Hoftheater-Neubau errichtet. 1855 hatte der Großherzog den bereits sehr erfolgreichen Opernkomponisten Friedrich von Flotow (1812–1883) zum Intendanten seines Hoftheaters gemacht. Der selbst aus dem Mecklenburgischen stammende Flotow hatte bereits in den 1840er Jahren seine zwei erfolgreichsten Opern, *Alessandro Stradella* und *Martha* vorgelegt, die beide z. B. auch in Weimar und damit von Alexander Ritter gespielt worden waren. Auch in seiner Schweriner Zeit schuf er weiter neue Opern, bis er 1862/63 aufgrund von Intrigen sein Amt aufgab und nach Wien ging. Als Musikdirektor und später als Hofkapellmeister wirkte von 1856–1892, sechsunddreißig Jahre lang, Georg Alois Schmitt (1827–1901) am Schweriner Theater. Er führte 1860 auch die sogenannten „Mecklenburgischen Musikfeste" wieder ein und brachte 1878 als Erster Richard Wagners *Walküre* und *Siegfried* außerhalb Bayreuths heraus.

Für Franziska war das Engagement am Schweriner Hoftheater eine Rückkehr, denn bereits zehn Jahre zuvor hatte sie an gleicher Stelle „*im Fache der Heldinnen und ersten Liebhaberinnen*" gewirkt.[115] Quellen und Originaldokumente des Großherzoglich Mecklenburgischen Hoftheaters zu den Ritters konnten nicht ausfindig gemacht werden. Ob nur ihr, die gewissermaßen auf dem Höhepunkt ihrer Laufbahn war, eine feste Stellung am Schweriner Theater angeboten worden war, oder ob Alexander ein gleichlautendes Angebot abgelehnt hatte, wie Rösch und Hausegger berichten,[116] bleibt offen – es war jedenfalls Franziska, die in Schwerin das Geld verdiente. Vielleicht hatte Franz Liszt Alexander Ritter tatsächlich den Rat erteilt, vorerst keine feste Stellung anzunehmen, um sich gänzlich dem Komponieren widmen zu können.[117] Jedenfalls schien der finanzielle Engpass noch nicht so ernst gewesen zu sein, als dass Ritter nicht glaubte, sich diesen Luxus leisten zu können.

Das erste Dokument aus Ritters Schweriner Zeit ist ein weiterer Artikel für die *NZfM*. Er erschien Anfang 1861, trägt entsprechend den Titel „*Aus Schwerin*" und ist von Ritter mit seinem Klarnamen unterzeichnet.[118] Er verschiebt darin eine erwartete „*Schilderung hiesiger Kunstzustände und namentlich der wirklich außerordentlichen Verdienste des Kapell-M. Alois Schmitt um dieselben*" unumwunden auf eine nächste Ausgabe (die dann nicht realisiert wurde) und verlegt sich sogleich auf „*allgemeinere Reflexionen*". Anlässlich eines Konzerts Leopold Damroschs stimmt er eine Lobeshymne auf den Geiger-Kollegen an und lässt sich dann über die mehr theoretische Frage aus, inwieweit die Violin-Literatur der Gegen-

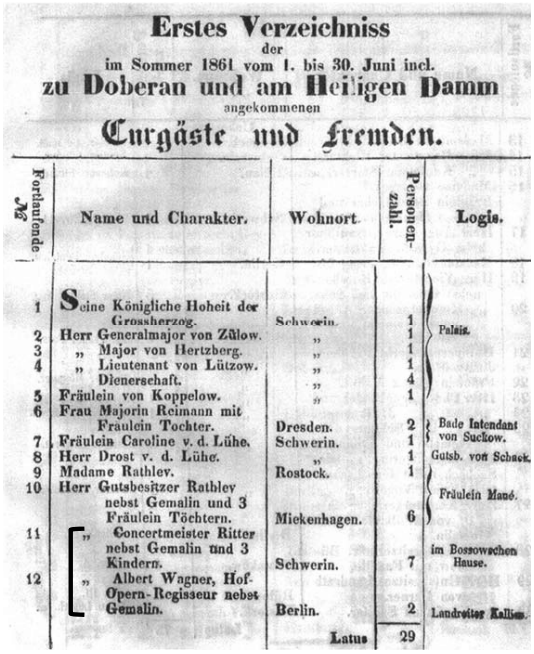
115 Vgl. Wedemeier, Friedrich: *Beiträge zur Geschichte des Grossherzogl. Hoftheaters in Schwerin während der ersten 25 Jahre seines Bestehens 1836–1861*, Schwerin 1861, S. 74 f.
116 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 234 und Hausegger, *Bild*, S. 36.
117 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 36.
118 *NZfM*, Bd. 54, Nr. 1, 1.1.1861, S. 5 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wart und ihre Interpreten den neuesten kompositorischen Entwicklungen Rechnung trügen (vgl. Werk I-a.).

Ein Sommer in Doberan

In den Sommermonaten begab sich der Schweriner Hof samt Großherzog traditionsgemäß in den Kurort Doberan und das nahegelegene Seebad „Am Heiligen Damm". Da es in der Sommerfrische an Unterhaltung nicht fehlen durfte, wurden auch in Doberan Theateraufführungen gegeben, und die Hofschauspielerin Franziska Ritter durfte vor Ort nicht fehlen. Den Sommer 1861 verbrachte Familie Ritter von Juni bis September also in dem idyllischen Städtchen Doberan. Wie eine Gästeliste der Zeit verrät (Abb. 11), stießen Franziskas Eltern Albert und Luise Wagner zu ihnen, wobei unklar ist, ob Albert ebenfalls engagiert war, oder ob die beiden Familien nur gemeinsam den Sommer an der Ostsee verbrachten. Auf der ersten Seite des *Verzeichnisses* findet sich nach Großherzog (Nr. 1), Adel und Gutsbesitzern an elfter Stelle „*Herr Concertmeister Ritter nebst Gemalin und 3 Kindern*" dokumentiert, der „*im Bossowschen Hause*" logierte, gefolgt von „*Albert Wagner, Hof-Opern-Regisseur nebst Gemalin*" (Nr. 12).[119] Die Briefe dieses Sommers an seine Schwester berichten von Alexander Ritters konzentriertem Schaffen und Üben. Man erfährt von der Arbeit an einem eigenen Operntext, von Libretto-Vorlagen seines Bruders Karl, sowie von der Komposition eines Streichquartetts und kleinerer Lieder.



Erstes Verzeichniss
der
im Sommer 1861 vom 1. bis 30. Juni incl.
zu Doberan und am Heiligen Damm
angekommenen
Curgäste und Fremden.

Fortlaufende №	Name und Charakter.	Wohnort.	Personenzahl.	Logis.
1	Seine Königliche Hoheit der Grossherzog.	Schwerin.	1	Palais.
2	Herr Generalmajor von Zülow.	„	1	
3	„ Major von Hertzberg.	„	1	
4	„ Lieutenant von Lützow.	„	1	
	Dienerschaft.	„	4	
5	Fräulein von Koppelow.	„	1	
6	Frau Majorin Reimann mit Fräulein Tochter.	Dresden.	2	Bade Intendant von Suckow.
7	Fräulein Caroline v. d. Lühe.	Schwerin.	1	
8	Herr Drost v. d. Lühe.	„	1	Gutsb. von Schack.
9	Madame Rathlev.	Rostock.	1	
10	Herr Gutsbesitzer Rathlev nebst Gemalin und 3 Fräulein Töchtern.	Miekenhagen.	6	Fräulein Mané.
11	„ Concertmeister Ritter nebst Gemalin und 3 Kindern.	Schwerin.	7	im Bossowschen Hause.
12	„ Albert Wagner, Hof-Opern-Regisseur nebst Gemalin.	Berlin.	2	Landreiter Kallies.
		Latus	29	

Abb. 11: Gästeliste Doberan

> *„Ich sitze also jetzt allein mit den Kindern in Doberan, das plötzlich mit Schluß der Saison wie ausgestorben ist. Ich componire viel, Lieder u. dann habe ich von einem Streichquartett zwei Sätze fertig. Ueben thue ich auch ziemlich viel*[,] *da ich diesen Winter keine Gelegenheit öffentlich zu spielen vorüber lassen will*".[120]

„Gelegenheiten" für Konzerte scheinen sich allerdings sobald keine ergeben zu haben, und so verlegte Ritter seinen ganzen Ehrgeiz darauf, seine Geigentechnik noch weiter voranzu-

119 *Erstes Verzeichniss der im Sommer 1861 vom 1. bis 30. Juni incl. zu Doberan und am Heiligen Damm angekommenen Curgäste und Fremden* (Stadtarchiv Bad Doberan).

120 Alexander Ritter an Julie Kummer, 10.9.1861 (SSB; Mus.ep. Alexander Ritter 24). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

bringen und womöglich Anschluss zu finden an erfolgreiche Kollegen und Freunde wie Singer und Damrosch oder gar an die von ihm verachteten Virtuosen seiner Zeit. In seiner Schweriner Abgeschiedenheit verfiel Ritter dabei in einen etwas verbissen-autosuggestiven Ton:

> „*Ich habe auch aus pecuniären Rücksichten meine sehr umfassenden Reisepläne für diesen Winter ganz aufgegeben, aus der Noth eine Tugend gemacht und mir vorgenommen*[,] *die zwei Jahre*[,] *die wir noch hier sind*[,] *gar nicht an öffentlich spielen zu denken*[,] *sondern blos aus allen Leibeskräften zu üben und mal zu sehn*[,] *ob mir dann nicht möglich sein sollte*[,] *auch eine so große Technik zu erlangen*[,] *wie sie doch viele andere Esel haben. Ich habe wirklich die sehr angenehme Bemerkung gemacht*[,] *daß die immer zunehmende Schwierigkeit als Geiger was zu gelten, mich durchaus nicht entmuthigt*[,] *sondern vielmehr meinen Willen bis zu einer wahrhaft diabolischen Zähigkeit gesteigert hat. »L'avenir est aux flegmatiques« hat Er gesagt*“.[121]

8.2. Die Briefe an Julie Kummer

Bei den Briefen aus der Schweriner Zeit handelt es sich um die frühesten erhaltenen Briefe Alexander Ritters überhaupt. Sie bilden ein Konvolut von 16 Briefen aus den Jahren 1861–1864, die alle an seine Schwester Julie gerichtet sind.[122] Sie gestatten nicht nur Einblicke in private Vorgänge und das Verhältnis der Familienmitglieder untereinander, sondern bergen vereinzelt auch Nachrichten über Alexanders kompositorisches Fortkommen und seine Ambitionen als Geiger. Aus diesen ersten nicht-öffentlichen Dokumenten sei hier deshalb ausgiebiger zitiert. Alexanders Schwester Julie war mit dem Geiger und Dresdner Kapellmitglied Otto Kummer verheiratet und hatte einen Sohn, der ebenfalls Geiger wurde. Alexander Karl Kummer, scherzhaft Otto oder „Ottel“ genannt, dessen Fortschritte auf dem Instrument sein Onkel Alexander Ritter in dem Briefwechsel rege verfolgt, brachte es später tatsächlich zu einer ansehnlichen Karriere. Nachdem er wie sein Onkel bei Ferdinand David am Leipziger Konservatorium studiert hatte, ging er nach London und reüssierte dort einige Jahre als „*distinguished violinist*“.[123] Ein in kindgerechter Gedichtform verfasster Brief an diesen Neffen[124] sowie ein ungewohnt offenes Wort an seine Schwester zeigen Ritter von seiner persönlichsten Seite und sind gleichzeitig ein Zeugnis für die – im 19. Jahrhundert sicher nicht ungewöhnlichen – Schwierigkeiten, die er hatte, Nähe innerhalb der Familie zuzulassen und zu zeigen:

121 Alexander Ritter an Julie Kummer, 7.12.1861 (SSB Mus.ep. Alexander Ritter 25). Unveröffentlicht. Der Schlusssatz „*»L'avenir est aux flegmatiques« hat ER gesagt*“ stammt übrigens aus einem Brief Bülows an Ritter vom 5.11.1861 (Bülow, *Briefe und Schriften IV-3*, S. 448).

122 SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 22–37. Die Chronologie der Briefe ist etwas verworren. Undatierte Briefe konnten teilweise anhand des Inhalts neu eingeordnet werden (vgl. das Briefverzeichnis im Anhang, F-3.1.).

123 Vgl. Artikel „*Kummer, Friedrich August*“. In: *The New Grove dictionary of music and musicians*, Second Edition, vol. 14, London 2001, S. 22.

124 Alexander Ritter an Alexander Kummer, o. D. [Anfang April 1866] (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 38). Vgl. auch Leben VI-16.2.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „*in dieser miserablen Welt*[,] *die Alles erkältet und zersetzt*[,] *können doch Geschwister gar nicht zärtlich und eng genug zusammen halten; es liegt freilich in unserer Familie*[,] *daß wir uns diese Zärtlichkeit nicht auszusprechen verstehn*[,] *aber ich denke*[,] *sie ist deshalb um so tiefer; wenigstens bei mir ist es so*".[125]

Im März 1861 organisierte Ritter die Kündigung seiner in Dresden beibehaltenen Wohnung: „*da wir doch zu nächstem Winter unsere Möbeln hierher nehmen wollen*".[126] Franziska war, nachdem ein Wiederengagement zunächst in Zweifel stand, vom Großherzog persönlich zum Bleiben in Schwerin aufgefordert worden und man richtete sich auf mindestens eine weitere Saison ein. Wie aus den Briefen an Ritters Schwester hervorgeht, fühlte man sich in Schwerin zeitweilig sogar recht wohl. Franziska war als Schauspielerin geschätzt und hatte gut zu tun, während Alexander sich auf seine Musik, d. h. auf sein Violinspiel aber auch auf das Komponieren konzentrieren konnte. Zwischen den Zeilen der Briefe lassen sich die Schweriner Verhältnisse in Grundzügen ablesen. Zum Intendanten Flotow, der, Ritter zufolge, für das Wiederengagement Franziskas erst zum Großherzog zitiert werden musste[127], bestand ein eher distanziertes Verhältnis. Größeres Einverständnis herrschte hingegen mit dem Kapellmeister Alois Schmitt, dem sich vorzustellen Ritter seinem Schwager Otto Kummer riet[128] und dem er in der *NZfM* „*außerordentliche Verdienste*" bescheinigt hatte (s. o.). Im Gegensatz zu Dresden werde in Schwerin „*das Ganze* […] *doch von Künstlern u. nicht von Polizeiern geleitet*", so Ritter.[129] In der Tat war Schmitt der neudeutschen Richtung gegenüber aufgeschlossen und hatte z. B. Liszts *Les Préludes* aufgeführt, wofür ihn Hans von Bülow in einem Brief enthusiastisch lobte: „*Somit sind unter vielen Berufenen Sie einer der wenigen Auserwählten, auf welche die Verehrer der Liszt'schen Productionen wünschend und vertrauend die Blicke richten können*".[130] Eine Zusammenarbeit von Ritter und Schmitt ist allerdings nicht bekannt.

8.3. Tonkünstlerversammlung in Weimar – Begegnung mit Richard Wagner

Distanz und Nähe unter den Neudeutschen

Vom 4. bis 8. August 1861 traf sich in Weimar zum zweiten Mal die Avantgarde der deutschen Musikszene. Auf der dort abgehaltenen 2. Tonkünstlerversammlung wurde von über 700 Anwesenden der *Allgemeine Deutsche Musikverein* (ADMV) gegründet, der fortan bis zu seiner Auflösung 1937 das Musikleben in Deutschland wesentlich mitprägen sollte. Der neudeutschen Richtung verpflichtet und mit der *NZfM* als Vereinsorgan, bemühte man sich um die Förderung und Aufführung neuer Werke. Die Konzerte in Weimar 1861 hatten (neben

125 Alexander Ritter an Julie Kummer, 25.6.1862 [Poststempel] (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 28). Unveröffentlicht.
126 Alexander Ritter an Julie Kummer, 11.3.1861 (SSB; Mus.ep. Alexander Ritter 23). Unveröffentlicht.
127 Vgl. Alexander Ritter an Julie Kummer, o. D. [Juni 1861] (SSB; Mus.ep. Alexander Ritter 22). Unveröffentlicht.
128 Vgl. Alexander Ritter an Julie Kummer, 13.3.1861 [Poststempel] (SSB; Mus.ep. Alexander Ritter 23). Unveröffentlicht.
129 Ebda.
130 Hans von Bülow an Georg Alois Schmitt, Berlin, 26.3.1861. In: Bülow, *Briefe und Schriften IV-3*, S. 393.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Huldigungen an Bach und Beethoven) bereits hauptsächlich Werke der Neudeutschen und ihres Umfelds auf dem Programm. Als Höhepunkt dirigierte Hans von Bülow am 7. August Liszts *Faustsymphonie*, und die jüngere Komponisten-Generation war durch Werke von Draeseke, Cornelius, Lassen, Bülow und Wendelin Weißheimer vertreten. Selbst Damroschs Violinkonzert wurde gespielt. Nur Alexander Ritter konnte weder seine vielgelobte Ballade *Belsazar* noch eines der Violinkonzerte präsentieren. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass dieser Umstand es gewesen wäre, der Ritter verstimmt hatte – fest steht aber, dass in Weimar nicht alles so harmonisch ablief, wie gedacht.

So erfolgreich die Tonkünstlerversammlung in Hinblick auf den Zusammenschluss zum ADMV gewesen sein mag, zumindest zwischen einigen der Neudeutschen – Ritter inklusive – scheint von Einigkeit nicht die Rede gewesen zu sein. Nach der Aufführung von Felix Draesekes *Germania-Marsch* gab es viele ablehnende Reaktionen. Nicht nur seitens der Kritik und Außenstehender, auch intern warf man dem Werk und dem jungen Komponisten vor, den Bogen überspannt zu haben und zu radikal zu sein. Ritter schien sich nicht auf die Seite seines Freundes geschlagen zu haben, im Gegenteil: Auch er schimpfte über Draeseke. Dass dieser sich nicht nur als Komponist präsentieren durfte, sondern auch noch als Wortführer der Neudeutschen Schule auftrat, als er am 8. August einen Vortrag über „*Die sogenannte Zukunftsmusik und ihre Gegner*“[131] hielt, kann ihm Ritter allenfalls geneidet haben – inhaltlich sollte er mit seiner Beschreibung neudeutscher musikalischer Errungenschaften eigentlich einverstanden gewesen sein. Die wahren Hintergründe und Ursachen sind letztlich nicht klar, möglicherweise war die in Draesekes *Lebenserinnerungen* erwähnte Entzweiung Anfang des Jahres 1860 in Dresden doch ernsterer und anhaltender Natur gewesen oder es ging tatsächlich nur um rein ästhetische Differenzen. Tatsache ist, dass Alexander Ritter, der 1859 sowohl mit Draeseke als auch mit Bronsart bestens befreundet war, sich 1861/62 mit beiden richtiggehend entzweit hatte. Dass Ritter auch Bülow seine Meinung über Draeseke mitgeteilt haben muss, lässt sich anhand eines Antwortbriefes nachvollziehen, in dem Bülow Ritters „*starke Verstimmung über die Weimarische Tonkünstlerversammlung*“ bedauert, das „*Schlachtopfer Draeseke*“ gegen die Kritik der „*Majorität*“ aber in Schutz nimmt. Als Dirigent des *Germania-Marsches*, fände er den direkten Vorwurf, Draeseke mangele es an Talent, auch ihm gegenüber „*nicht übermäßig liebenswürdig*“.[132] In einem Brief an Richard Pohl formuliert Bülow wenige Tage später: „*Ritter schrieb mir einen wahren Brandbrief über Draeseke, auf den ich ihm gehörig gedient*“.[133]

Erste persönliche Begegnung mit Richard Wagner

Abgesehen von diesen Spannungen hielt die Tonkünstlerversammlung in Weimar für Ritter auch ein positives prägendes Erlebnis bereit: Er begegnete seinem langjährigen Idol Richard Wagner, der 1861 erstmals wieder deutschen Boden betreten und nach Weimar hatte reisen können, endlich persönlich.

131 Abgedruckt in zwei Teilen, *NZfM*, Bd. 55, Nr. 9, 23.8.1861, S. 69–73 und Nr. 10, 30.8.1861, S. 77–80. Vgl. auch Draeseke, *Schriften I*, S. 315–334.

132 Hans von Bülow an Alexander Ritter, Berlin, 19.9.1861. In: Bülow, *Briefe und Schriften IV-3*, S. 420 f.

133 Hans von Bülow an Richard Pohl, Berlin, 27.9.1861. In: Bülow, *Briefe und Schriften IV-3*, S. 424.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „*Denke dir*[,] *daß ich dort* [in Weimar] *Wagner kennen gelernt habe, der sich sehr nach dir erkundigte und dir viele Grüße schickt*“.[134]

So lautet die eher unspektakuläre Notiz dazu, die Ritter darüber an seine Schwester Julie schrieb. Es wird sich um eine recht flüchtige Begegnung gehandelt haben, angesichts der vielen Musiker, die sich bei der Tonkünstlerversammlung um Wagner geschart hatten. Der wird in Alexander mutmaßlich mehr den Mann seiner Nichte Franziska, weniger den Musiker wahrgenommen haben, und die Begegnung blieb zunächst auch folgenlos. Aber der Schritt des persönlichen Kennenlernens war nun endlich getan, und immerhin konnte Bülow seinem Freund Ritter ermunternd schreiben: „*Du hast Deinem »Onkel« sehr gut gefallen*“.[135]

Am 7. November 1862 traf Alexander Ritter in Leipzig zum zweiten Mal auf Richard Wagner, diesmal mit der Gelegenheit, sich auch menschlich etwas näher zu kommen. Die beiden verbrachten sogar „*einen gemütlichen Abend bei Punsch*“, wie Wagner selbst in *Mein Leben* vermerkt.[136] Allerdings äußerte sich die neugewonnene Vertrautheit womöglich nicht in der von Alexander Ritter gewünschten Art und Weise. Wagner nutzte sie nämlich unverzüglich dazu, seine Nichte Franziska um Geld anzugehen. Die Ritters liehen ihm daraufhin – in guter Familientradition – 100 Taler. Wagner schreibt lapidar an Minna: „*in Leipzig half ich mir noch durch eine kleine Anleihe bei Ritters, und wollte nun um jeden Preis meine Abreise nach Wien forciren*“.[137] Brieflich bedrängte er seine Nichte dann noch weiter und bestimmte sie dazu, für ihn weitere 1000 Taler bei möglichen Geldgebern zu organisieren, die er dann mit einem Konzert in Leipzig wiedereinzuspielen gedachte. Als hätte Wagner aus den Erfahrungen mit Johanna und ihrem Vater Albert nichts gelernt, versuchte er nun Franziska in seine ominösen Finanzgeschichten hineinzuziehen:

> „*Himmel! Liebste Frenze! was quält mich die Welt! All' nichts! All' nichts! – Ich komm' um keinen Schritt weiter, hab' hier rasend zu thun, und kann an meine Geldteufelei nicht denken. Andre müssen's! Gut! Nimm Steche's vor! Immer Basis: – ein Anfang Februar zu gebendes Concert in Leipzig: – zum Comité kann man Dr. Härtel ziehen: der ist neuerdings gut geworden. Darauf hin – schneller Geldvorschuss! – Adieu! Adieu! Habt mich lieb, und verzeiht mir die Noth! Dein W.*“.[138]

Auf diesen wirren Erguss ging Franziska offenbar nicht weiter ein, und es folgte ein weiterer typischer Wagner-Brief voll entschuldigender Selbstzerknirschung bei gleichzeitig vorwurfsvollem Unterton. Aus dem Leipziger Konzert und dem 1000-Taler-Darlehen wurde nichts, und die von Ritters geliehenen 100 Taler hat Wagner dann erst 1865 zurückzahlt –

134 Vgl. Alexander Ritter an Julie Kummer, o. D. [13.8.1861?] (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 29). Unveröffentlicht. Aus dem Inhalt ergibt sich eine mögliche Datierung auf den 13. August 1861, dem Dienstag nach Abschluss der Tonkünstlerversammlung in Weimar (8.8.). Julie und Otto Kummer hatten Wagner in der Schweiz kennengelernt.

135 Hans von Bülow an Alexander Ritter, 21.10.1861. In: Bülow, *Briefe und Schriften IV-3*, S. 443.

136 Vgl. Wagner, *Leben*, S. 718.

137 Richard Wagner an Minna Wagner, Biebrich, 12.11.1862. In: Wagner, *Briefe XIV*, S. 121.

138 Richard Wagner an Franziska Ritter, Wien, 17.11.1862 (der Brief ist hier komplett zitiert). Vgl. Wagner, *Briefe XIV*, S. 326 f. Das Ehepaar Steche hatte sich für Wagner schon länger eingesetzt. Zu dem erwünschten Vorschuss ist es jedoch nicht gekommen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

mit Zinsen und einem recht freundlichen Schreiben.[139] Von einem näheren familiären oder gar künstlerischen Austausch zwischen Alexander Ritter und Richard Wagner kann zu diesem Zeitpunkt also nach wie vor nicht die Rede sein. Eher wird Ritter sich vorgekommen sein, als habe er in die Finanzier-Fußstapfen seiner seit 1860 ganz mit Wagner außer Verkehr getretenen Mutter und seines Bruders treten müssen.

8.4. Abschied von Schwerin – Zwischenstation Leipzig

Im April oder Mai 1862 ist ein Aufenthalt der Ritters in Berlin dokumentiert. Alexander besuchte dort seinen alten Freund Bülow und lernte bei dieser Gelegenheit auch den Schriftsteller und Sozialisten Ferdinand Lassalle kennen, der ihn als Person beeindruckte: „*noch ein junger Mann u. ein frischer, genialer Mensch. Bei solchen Gelegenheiten schämt man sich recht über sein Faulenzerleben*“.[140] Ein Jahr später erfolgte am 23. Mai 1863 die Gründung des *Allgemeinen Deutschen Arbeitervereins* in Leipzig, bei dem Lassalle eine bedeutende Rolle spielte.

Zurück aus Berlin und wieder in das „*Großherzoglich Mecklenburgische Lumpennest eingerückt*“, stellte sich die Situation der Ritters in Schwerin zum Saisonende 1862 in ganz neuem Lichte dar. Franziskas Engagement wurde nicht weiter verlängert und Alexander hatte ebenfalls keine Stelle in Aussicht. Gleichzeitig schien die finanzielle Unabhängigkeit allmählich zu schwinden und damit die Notwendigkeit, Geld zu verdienen, immer deutlicher zu werden. Ritters Schilderungen des Schweriner sozialen Lebens schwanken stark und wirken übertrieben subjektiv. Spricht er im Januar 1862 noch von „*fidelen*“ Stunden mit lauter „*Bekannten*“:

> „*Die Feiertage haben wir ziemlich trubulös verbracht. Am 29ten war von den Theatermitgliedern ein Weihnachtsfest nebst Ball arrangiert. Circa 200 Personen 3 Tafeln, an deren jeder eine Dame präsidierte, nämlich die Frau Intendantin von Flotow, Fränze, u. Frau Lafrenz. Da man da fast nur unter Bekannten war, so war es recht fidel u. wir blieben auch bis nach 3 Uhr*“,[141]

so beklagt er nur zwei Monate später die eigene völlige Isolation:

> „*da es hier in Schwerin nun ganz unmöglich scheint*[,] *nur <u>eine</u> Seele zu finden*[,] *mit der man anständiger Weise einen Verkehr pflegen kann* […], *so sind wir fest entschloßen uns hier loszueisen. Fränze hat schon ein Entlassungsgesuch bei der Intendanz eingereicht*“.[142]

Ob die Aufgabe von Franziskas Engagement wirklich freiwillig war, sei dahingestellt, jedenfalls hatten Ritters Kontakt nach Köln, Kassel und Dresden aufgenommen und sich dort um eine Anstellung bemüht. Wohlwissend, dass daraus nichts werden würde, beschrieb Alexander Ritter seiner Schwester die „*Lage*“ damals so:

139 Vgl. Leben IV-9.4.

140 Alexander Ritter an Julie Kummer, 25.6.1862 [Poststempel] (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 28). Unveröffentlicht.

141 Alexander Ritter an Julie Kummer, 6.1.1862 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 26). Unveröffentlicht.

142 Alexander Ritter an Julie Kummer, 3.3.1862 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 27). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „*keine Aussicht auf Engagement, hier den Ort Anstandshalber verlaßen müßen, nicht wißen wohin, also mit drei Kindern u. Bonne* [Kinderfrau, Anm. d. V.] *heimathlos umherziehen.* […] *Ich habe vor der Hand nun keinen größeren Wunsch*[,] *als für mich zum Winter eine Stelle zu bekommen*[,] *um doch feste Zielpunkte für die Thätigkeit zu haben*".[143]

Da sich kein anderes konkretes Engagement ergeben hatte, versuchten Ritters im Herbst 1862 zunächst in Leipzig Fuß zu fassen. Dort hatte Franz Brendel 1859 die Direktion der sogenannten „Euterpe" übernommen, einer 1824 gegründeten Konzertgesellschaft, die nunmehr zu einer Pflegestätte des neudeutschen Repertoires ausgebaut wurde und damit bewusst ein Gegengewicht zu den traditionell konservativeren Gewandhauskonzerten bildete.[144] Als Dirigent wurde dafür 1860, auch auf Zureden Liszts, dessen Schüler Hans von Bronsart eingesetzt, dem es dann tatsächlich gelang, ein relativ ambitioniertes Programm mit Werken auch der jüngeren Komponisten wie Damrosch, Draeseke, Weissheimer, sowie eigenen Kompositionen auf die Beine zu stellen.[145] Im Prinzip also optimale Voraussetzungen dafür, auch Alexander Ritter einmal die Möglichkeit einer Aufführung zu geben. Zumal Ritter damals anscheinend zugegen war, als Liszt und Bronsart, die Angelegenheit der Euterpe in Weimar besprachen. Auf dem Rückweg aus der Sommerfrische machte die gesamte Familie noch einmal Halt in Weimar:

> „*Bronsart, Inga* [Ingeborg Starck, dessen spätere Frau] *et les Ritter avec la mère, pour laquelle je conserve un respect particulier, ont passé de nouveau plusieurs jours ici. L'affaire des concerts de l'Euterpe à Leipzig est à peu près arrangée*".[146]

Doch wie bereits erwähnt, hatte Ritter sich letztlich mit Bronsart überworfen und distanzierte sich auch heftig von den Programmen seines früheren Freundes:

> „*Hr. v. Bronsart*[,] *der in seinen Euterpe Concerten anstatt den Lisztschen Werken Bahn zu brechen, immer nur verrückte Draesecke'sche Musik aufführt, die in ein Stadium gekommen ist*[,] *daß kein vernünftiger Mensch sie anhören kann*".[147]

Auf diese Weise lässt sich erklären, warum Leipzig und die Euterpe für Ritter zunächst nicht in Frage gekommen waren. Als aber Hans von Bronsart die Leitung der Konzertreihe bereits im Frühjahr 1862 wieder aufgab, weil er sich mit Brendel nicht einig war, und stattdessen Adolph Blassmann, den Ritter aus Dresden gut kannte, neuer Dirigent der Euterpe wurde, änderte sich dies. Mit Blassmann schien er sich nach wie vor gut zu verstehen, und so kam es, dass Ritter am 4. November 1862 zur Eröffnung der Saison erstmals im Orchester der

143 Alexander Ritter an Julie Kummer, 25.6.1862 [Poststempel] (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 28). Unveröffentlicht.

144 Vgl. Deaville, James: *The New-German School and the Euterpe Concerts, 1860–1862: A Trojan Horse in Leipzig*. In: Beer, Axel (Hrsg.) et al.: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, Bd. 1, Tutzing 1997, S. 253–265.

145 Deaville, *Euterpe Concerts*, S. 258.

146 Franz Liszt an Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, 15.7.1860. In: Liszt, *Briefe V*, S. 28. Diese Stelle birgt auch einen der seltenen Hinweise auf Alexanders Mutter Julie, die wohl zu Besuch in Deutschland gewesen sein muss, und der Liszt immer noch Hochachtung entgegenbrachte.

147 Alexander Ritter an Julie Kummer, 3.3.1862 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 27). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Euterpe-Konzerte mitspielte. „*Die Violinen* [haben] *einen sehr vorteilhaften Zuwachs durch die Beteiligung des Herrn Concert-M. Ritter von Schwerin erhalten*“, schrieb die Brendel'sche *NZfM*.[148]

Zu einer Aufführung einer größeren Ritter'schen Komposition kam es allerdings nie. Ohnehin schienen die Konzertprogramme unter Blassmann wieder etwas konservativer zu werden. Deaville spricht Blassmann gar die Nähe zu den neudeutschen Idealen ganz ab: „*Blassmann's name does not figure in the New German propaganda of the period, and it appears, that during his term as conductor, the progressive party lost all interest in Euterpe as a type of alternative concert institution*“.[149] Es sei daran erinnert, dass Blassmann – ebenso wie Draeseke und Bronsart – 1860 sehr wohl in dem Dresdner Kreis um Ritter verkehrte, den Neudeutschen also nicht fernstand. Ritter selbst wird sich keineswegs von der „Fortschrittspartei“ abgewendet, sondern im Gegenteil die Euterpe und sein eigenes Mitwirken als deren „Propagierung“ verstanden haben, aber möglicherweise zählte er sich nun tatsächlich nicht mehr zu den „Radikalen“. Ironischerweise sollten gerade Draeseke und auch Bronsart sich in späteren Jahren zu regelrechten Traditionalisten entwickeln, während Alexander Ritter im Alter sein Image pflegte, als einer der letzten das Panier der Fortschrittspartei im Sinne Liszts hochzuhalten.

Was die Kammermusikkonzerte der Euterpe angeht, bei denen Ritter im Winter 1862 mitwirkte, so waren die gespielten Werke zugegeben gemäßigt. Immerhin spielte man Anfang Dezember zeitgenössische Trios von Woldemar Bargiel (1828–1897), dem Halbbruder Clara Schumanns, und César Franck. Franziska rezitierte bei der Gelegenheit erneut Liszts Melodram *Der traurige Mönch* und *Die Geisterstunde* ihres Mannes: „*Die Musik von Ritter hat den Ton gut getroffen*“, meinte dazu die *NZfM*.[150] Nach diesen ersten Konzerten waren die Ritters zuversichtlich, dass sich die Dinge in Leipzig gut entwickeln würden und gingen davon aus, in dieser lebendigen musikalischen Großstadt bleiben zu können. Die Jugendfreundin Jessie Laussot gratulierte bereits zu dem „*Succès*“ in Leipzig und dazu, dem „*Nest von Schwerin*“ entkommen zu sein: „*Ich kann mir Sie beide so gut vorstellen in Leipzig*“.[151] Doch auch wenn schon am 16. Dezember das nächste Kammermusikkonzert der Euterpe anstand, in dem Alexander Ritter das Schumann-Quintett mitspielte,[152] und im Mai des nächsten Jahres bei den Blassmann'schen Kammermusikkonzerten neben Trios von Schumann und Volkmann sogar wieder die Aufführung eines Werkes von ihm selbst auf dem Programm stand (er „*trug ein Solostück eigener Komposition für Violine vor*“[153]), so mussten die Leipziger Monate doch eine Zwischenphase bleiben. Die Ritters sollten bald wieder nach einer festen Anstellung für sich beide suchen.

148 Richard Pohl in der *NZfM,* Bd. 57, Nr. 20, 14.11.1862, S. 178 f.
149 Deaville, *Euterpe Concerts*, S. 261.
150 *NZfM* Bd. 57, Nr. 24, 12.12.1862, S. 218.
151 Jessie Laussot an Franziska Ritter, 14.12.1862 (RWG; Hs 80-III-8). Unveröffentlicht.
152 *NZfM* Bd. 57, Nr. 26, 26.12.1862, S. 234.
153 *NZfM* Bd. 58, Nr. 22, 29.5.1863, S. 187.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Erneuter Unterricht bei David

In Leipzig hatte Ritter außerdem die Gelegenheit, erneut bei seinem früheren Geigenlehrer am Konservatorium, Ferdinand David, Unterricht zu nehmen. Er war also nach wie vor fest entschlossen, weiter an seiner Technik zu feilen und war motiviert, es als Geiger noch zu etwas zu bringen. David unterrichtete seine ehemaligen Schüler bereitwillig privat weiter. Alfred Richter berichtet dazu: „*Sehr generös – besonders Schülern gegenüber – war David im Geldpunkt.* […] *In früheren Jahren hat er sogar nur einen Taler pro Stunde genommen*“.[154] Das dürfte Ritter entgegengekommen sein, vor allem aber war er von Davids Methode begeistert: „*Von den Stunden bei David bin ich fort u fort ganz entzückt, er versteht es wirklich einen tüchtig vorwärts zu bringen*“.[155] Eine Solistenkarriere tat sich für Ritter allerdings auch zu diesem Zeitpunkt nicht auf. Er machte sich auf die Suche nach einer Konzertmeisterstelle an einem Theater, wo auch seine Frau engagiert werden würde, und wurde schließlich in Würzburg fündig – der nächsten Station seines Künstlerlebens.

154 Vgl. Richter, *Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit*, S. 223.
155 Alexander Ritter an Julie Kummer, 8.6.1863 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 34). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Werk II
Neben- und Hauptwerke – Erste Veröffentlichungen

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

c. Kleinere Gelegenheitswerke

In Ritters Würzburger Zeit entstanden einige kleinere Kompositionen, die von äußeren Umständen angeregt wurden. Nebenwerke, die ungedruckt blieben, aber als Manuskript überliefert sind. Es handelt sich überwiegend um Chormusik mit entweder religiösem oder patriotischem Inhalt.

Religiöse Werke

Durch Hausegger – und nur durch ihn – erfährt man von einer ungewöhnlichen Freundschaft Alexander Ritters in Würzburg. Er soll regelmäßig mit Dr. Joseph von Schork (1829–1905), einem katholischen Geistlichen, verkehrt haben.[1] Schork hatte sein Theologiestudium in Würzburg absolviert, dort 1854 auch seine Priesterweihe erhalten und war seit 1860 Domprediger. 1871 wurde er Domkapitular und Dompfarrer und war damit in der Zeit der Freundschaft mit Ritter schon eine gewisse Autorität im katholischen Würzburg. Später wurde Schork noch zum Würzburger Domprobst (1889) und schließlich gar zum Erzbischof von Bamberg (1890) ernannt.[2]

Offenbar wurde Ritter durch diesen Kontakt zu einigen kleineren Werken angeregt, die, wenn sie auch nicht als Kirchenmusik im engeren Sinne – liturgisch gedachte zumal – zu bezeichnen sind, religiöse Texte und Inhalte vertonen. Die Chorkomposition *Cantica Sacra* (**ARWV II.3.1.**) z. B. mit ihrem strengen Satz und abschließender Fuge ist wohl hauptsächlich als Kontrapunktstudie zu verstehen. Möglicherweise aber als eine nicht ganz so bierernst gemeinte, denn Ritter überschrieb das Autograph selbst scherzhaft antikisierend und latinisierend: „*Cantica Sacra quatuor vocibus imparibus cantada cum Organo. Auctore Alessandro Raimondi cop*[iert] *v*[on] *A. Ritter*". Das *Tu solus sanctus* (**ARWV III.3.2.**) hingegen ist schon eher ein ernstzunehmendes Werk, das in seiner Besetzung für Sopran und Solovioline mit Begleitung von Klavier und Harmonium reizvolle Klangwirkungen erzielt und lyrische Bögen spannt. Auch die *Fünf Charakterstücke* für Violine und Orgel (**ARWV V.2.**), die als op. 3 veröffentlicht wurden, könnten auf einen Einfluss des Dompredigers Schork zurückgehen, tragen sie doch programmatische religiöse Titel, die eigentlich explizit katholisch sind: „*Zu einer ersten Communion*", „*Maienandacht*", „*Allerseelen*" etc. – für den Protestanten Alexander Ritter war das nicht eben naheliegend. Jahrzehnte später hat Ritter diese Miniaturen orchestriert und dabei die religiösen Titel beibehalten (vgl. **ARWV IV.4.**). „*Phantasiestücke*" hatte Ritter nachweislich schon vor seiner Würzburger Zeit komponiert (vgl. vgl. Werk I-a.), möglicherweise gibt es zwischen diesen nicht erhaltenen Werken und den „*Charakterstücken*" eine Verbindung oder gar Überschneidung.

Würzburg, die alte Fürstbischöfliche Residenzstadt, war auch im 19. Jahrhundert eine Hochburg des Katholizismus im sonst eher protestantisch geprägten Franken. Die Verkündung des Unfehlbarkeits-Dogmas durch Papst Pius IX. beim Ersten Vatikanischen Konzil 1870 und der sogenannte Ultramontanismus, d. h. die Rom-Treue als Leitlinie für die Politik im deutschen Kaiserreich, prägten den Katholizismus im Deutschland dieser Tage. Ob

1 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 55. Andere Quellen und Beweise für diese Freundschaft, wie z. B. ein Briefwechsel, oder nur die Nennung des Namens durch Ritter selbst, sind nicht vorhanden.

2 Vgl. Zeißner, Werner: *Joseph von Schork*. In: Urban, Josef (Hrsg.): *Die Bamberger Erzbischöfe*, Bamberg 1997, S. 209–244.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ritter, der Protestant, damals mit dem katholischen Glauben sympathisierte (etwa nach dem Vorbild Liszts), oder ob Domprediger Schork tatsächlich so „*freisinnig und tolerant*“[3] war, überkonfessionell zu denken, bleibt letztlich unbeantwortet.

Patriotische Gesänge

Äußere Einflüsse auf Ritters Komponieren ergaben sich auch durch die politischen Ereignisse der Jahre 1870/71. Der deutsch-französische Krieg, der von Juli 1870 bis Januar 1871 dauerte, hatte den Beitritt Bayerns zum Norddeutschen Bund nötig gemacht. Mit dem Sieg und der anschließenden Proklamation des Deutschen Reiches schwappte über das erstmals politisch geeinte Deutschland eine patriotische Welle, die auch die Kunst und die Musik erfasste. Neben jeder Menge Märsche hatten vor allem Männerchöre und die Vertonungen populärer Gedichte wie z. B. „*Gebet vor der Schlacht*“ Hochkonjunktur, die Verlage bewarben ihre neuerscheinenden „*Kriegs- und Siegeslieder*“ exzessiv. Zahlreiche auch des Nationalismus generell „unverdächtige“ Komponisten verfassten heroisch-pompöse, d. h. musikalisch-substanziell umso schlichtere Werke deutsch-nationaler Prägung.[4] Dass sich auch von Alexander Ritter solche Kompositionen erhalten haben, ist demnach nichts Ungewöhnliches.

Noch mitten im Krieg, nachdem das französische Heer das Elsass hatte räumen müssen, vollendete Alexander Ritter am 20. August 1870 die Vertonung eines Textes des Rechtsprofessors und Germanen-Forschers Felix Dahn, der später vor allem durch seinen 1876 erschienenen Roman „*Kampf um Rom*“ große Popularität erreichen sollte. Das Gedicht mit dem Titel „*Deutsches Siegeslied*“ war am 4. August 1870 entstanden, wurde von Ritter also ganz aktuell vertont. Ob es in einer Zeitung erschienen war, oder wie Ritter sonst an den Text geraten war, konnte nicht ermittelt werden.[5]

> Nun laßt die Siegsfanfaren schmettern
> Und fallet ein im Jubelchor:
> Denn hell aus dunkeln Schlachtenwettern
> Stieg Deutschlands goldner Stern empor
> […]
> Dort welscher Trug und welsche Tücke,
> Hier deutsche Treu’ und deutsche Kraft![6]

Zu diesem auftrumpfenden Marsch-Gesang für vierstimmigen Männerchor und Orchester (**ARWV II.1.2.**) bildet die Komposition *Im Eichwald* (**ARWV II.1.3.**) auf einen Text von Alexandra von Schleinitz ein eher tonmalerisches Pendant für vierstimmigen Frauenchor und Orchester. Das Gedicht *Macte Imperator!* schließlich (wiederum von Felix Dahn) ist

3 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 55.

4 Eine Reihe von Beispielen allein im September 1870 erschienener „*musikalischer Kriegsliteratur*“ findet sich bei: Salmi, Hannu: „*Die Herrlichkeit des deutschen Namens…“. Die schriftstellerische und politische Tätigkeit Richard Wagners als Gestalter nationaler Identität während der staatlichen Vereinigung Deutschlands*, Turku 1993, S. 221 f.

5 Es konnten erstaunlicherweise keine konkreten Hinweise darauf ausfindig gemacht werden, dass Ritter und Dahn, der von 1863–1872 ebenfalls in Würzburg gelebt hat, sich persönlich gekannt haben. Dahns *Erinnerungen* z. B. erwähnen in all ihrer Ausführlichkeit Ritter nicht.

6 Dahn Felix: *Deutsches Siegeslied*. In: *Gesammelte Werke*, 2. Serie Bd. 7, Gedichte II, S. 566 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ein deutsch-lateinischer Lobhymnus auf den 1871 in Amt und Würden gekommenen neuen Kaiser Wilhelm I., den Alexander Ritter für fünfstimmigen Chor und Bläser bzw. für drei weitere kleinere Besetzungsoptionen vertonte (**ARWV II.1.5.** et al.).[7]

Was ist deutsch?

Wenige Tage nach der kriegsentscheidenden Schlacht von Sedan hatte Ritter außerdem das Gedicht *Den Gefallenen* von Karl Zettel[8] vertont, einen Trauergesang für die gefallenen deutschen Soldaten, die darin als „*Deutschlands Retter*" und „*hohe Helden*" bezeichnet werden. Das Autograph[9] der für vierstimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung gesetzten Partitur (**ARWV II.2.2.**) enthält neben der Datierung „*d. 11t. Sept. 70*" auch ein „*Motto*", das Ritter in Form eines Motivs aus vier Tönen am Ende der Partitur notiert hat. Es handelt sich um ein im Stück immer wiederkehrendes Bass-Motiv aus der Klavierbegleitung, das Ritter durch die Unterlegung der Worte „*Was ist deutsch?*" hier programmatisch semantisiert (Bsp. 2). Interessant dabei ist, dass Richard Wagners gleichnamiger Aufsatz, auf den er hier wohl Bezug nimmt, zwar schon 1865 als Tagebuchaufzeichnungen für Ludwig II. begonnen, aber erst 1878 vollendet und veröffentlicht wurde.[10] Der Titel stand jedoch um 1869 fest und muss Ritter von Wagner ebenso mitgeteilt worden sein, wie der Inhalt der geplanten Schrift. In *Was ist deutsch?* – das im Kern also vor 1870/71 entstanden war – beschreibt Wagner u. a. eine gegenläufige geschichtliche Entwicklung, bei der durch den Verlust des politischen Gewichts Deutschlands am Ende des Heiligen römischen Reichs deutscher Nation gleichzeitig die Kulturnation, der „deutsche Geist" gestärkt worden sei. Deutschland habe es nicht gutgetan, über andere Nationen zu herrschen:

> Eigenthümlicher Weise tritt uns aus geschichtlicher Erinnerung die Herrlichkeit des deutschen Namens gerade aus derjenigen Periode entgegen, welche dem deutschen Wesen verderblich war, nämlich der Periode der Macht der Deutschen über außerdeutsche Völker.[11]

„*Der Begriff dieser Herrlichkeit*" sei im Grunde ein „*undeutscher*" gewesen[12], und erst im zutiefst politikfernen Prinzip des „*Schönen und Edlen*", in der Kunst also, habe Deutschland wieder neue Größe erreicht. Wagners Schrift steht auch in direkter Verbindung mit seiner zeitnah entstandenen Oper *Die Meistersinger von Nürnberg*. Der Schlussmonolog des Hans Sachs mit den berüchtigten und leicht zu missbrauchenden Worten

7 Denselben Text vertonte 1873 auch Franz Lachner für Männerchor und Orchester (op. 165). Anders als Ritters Werk wurde diese Vertonung von Felix Dahn in seinen *Erinnerungen* erwähnt (Dahn, Felix: *Erinnerungen*, 4. Buch, Bd. 1, Leipzig 1894, S. 170) – vielleicht weil sie gedruckt und bestimmt weil Lachner im Gegensatz zu Ritter damals ein bekannter Komponist war.

8 Zettel, Karl: *Dichtungen*, Eichstätt/Stuttgart 1874, S. 193.

9 BSB; Mus.ms. 22428.

10 Wagner, Richard: *Was ist deutsch?*. In: Wagner, *Schriften Bd. 10*, S. 36–53.

11 Ebda., S. 38.

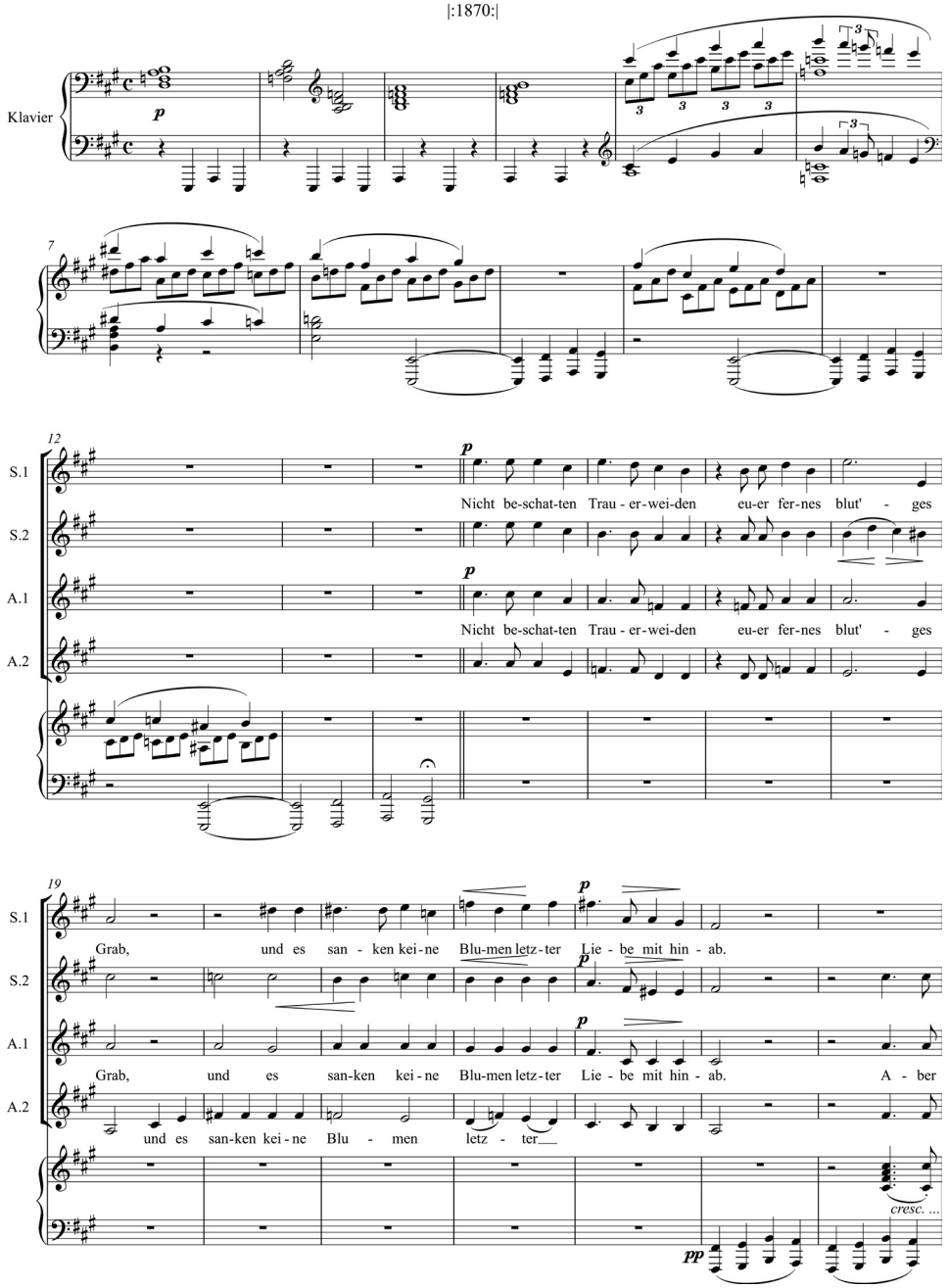
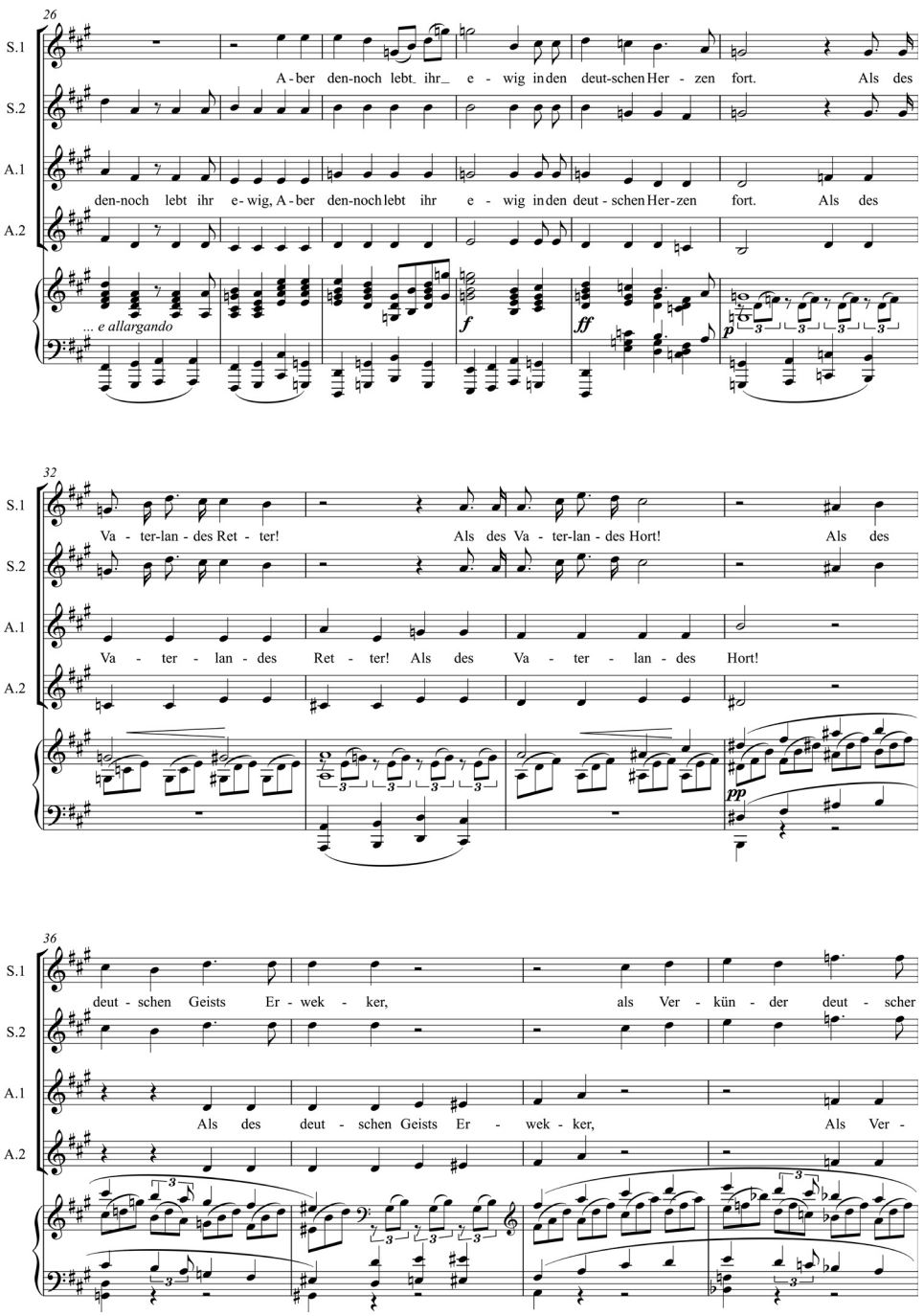
12 Ebda., S. 39.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Karl Zettel

Alexander Ritter

Den Gefallenen

|:1870:|

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bsp. 1: Ritter, Alexander: Den Gefallenen (1871), Beginn. Erstedition durch den Verfasser

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> Zerging' in Dunst / das heil'ge röm'sche Reich, / uns bliebe gleich / die heil'ge deutsche Kunst![13]

muss daher vor dem eben geschilderten Hintergrund betrachtet werden.[14] Ein gesamtdeutsches, politisch geeintes Deutsches Reich schien Wagner damals eben nicht zwingend erstrebenswert – historisch bezieht sich die Stelle ohnehin eher auf den von außen kommenden, des Deutschen nicht mächtigen Karl V. und das Heilige römische Reich deutscher Nation, dessen Expansion Wagner als undeutsch interpretiert.[15]

Weder die nicht allzu umfangreiche Schrift *Was ist deutsch?* noch gar Richard Wagners Nationalismus oder sein Verhältnis zu Deutschland und den Deutschen überhaupt kann an dieser Stelle auch nur annähernd erschöpfend diskutiert werden.[16] Es bleibt nur festzuhalten, dass Alexander Ritter offensichtlich Wagners Schrift(en) und seine Positionen rezipierte und sich aneignete.[17] Inwieweit Ritters Bezugnahme bzw. Vereinnahmung von Wagners *Was ist deutsch?* für sein patriotisches Chorwerk angebracht ist, sei dahingestellt. Hingewiesen sei jedoch noch darauf, dass Wagner selbst mit dem Populär-Patriotismus, wie er sich in der Produktion nationalistischer Gesänge, Chöre, Märsche etc. widerspiegelt, seine Müh und Not hatte. In der Fassung von 1878 heißt es in *Was ist deutsch?*:

> Freilich fiel es gerade uns schwer zu begreifen, daß die todesmuthige Begeisterung unserer Patrioten sich immer wieder nur an der »Wacht am Rhein« stärke; ein ziemlich flaues Liedertafel-Produkt, welches die Franzosen für eines dergleichen Rheinweinlieder hielten, über welche sie sich früher schon lustig gemacht hatten.[18]

Andererseits hat auch Wagner sehr wohl dichterisch und musikalisch auf den Sieg und die Reichsgründung reagiert und einen großangelegten *Kaisermarsch* vorgelegt. Gewiss drückt sich im vorausgehenden Zitat auch seine Enttäuschung darüber aus, dass dieser *Kaisermarsch* von den offiziellen Berliner Stellen ausgeschlagen wurde – hätte er doch weit qualitätsvollere Musik als das „Liedertafel-Produkt" zu bieten gehabt. Es bleibt zu konstatieren, dass zwischen dem Inhalt der Wagner'schen Aufzeichnungen *Was ist deutsch?*, die die unpolitische Größe des deutschen Geistes betonen, und Ritters emblematischer Verwendung dieses Titels im Kontext des Sieges über Frankreich ein gewisser Widerspruch besteht.

13 Vgl. Wagner, *Schriften Bd. 7*, S. 271.

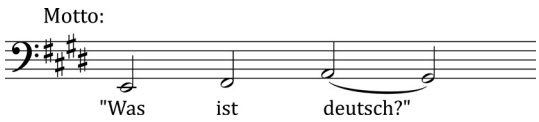
14 Ganz abgesehen davon, dass Wagner Sachs' Schlussansprache für humorig hielt: „*Sachs vertheidigt da die Meistersingerschaft mit Humor, und schließt mit dem Reime: »Zerging' das heil'ge römische Reich in Dunst, / Uns bliebe doch die heil'ge deutsche Kunst.«*" (vgl. Wagner, *Schriften Bd. 4*, S. 286).

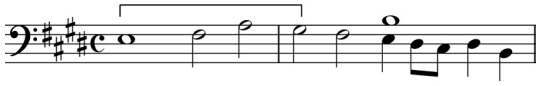
15 Vgl. hierzu: Borchmeyer, Dieter: *Was ist deutsch? Die Suche einer Nation nach sich selbst*, Berlin 2017, S. 759 ff.

16 Eine eingehende Analyse und Kontextualisierung von Wagners Schrift *Was ist deutsch?* bietet: Borchmeyer, Dieter: *Was ist deutsch? Variationen eines Themas von Schiller über Wagner zu Thomas Mann*, Eichstätt 2010 (=Eichstätter Universitätsreden, Bd. 118) sowie: Bermbach, Udo: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks*, Stuttgart und Weimar ²2004, S. 337 ff.

17 Zum Einfluss von *Was ist deutsch?* auf Ritters Textwahl für seine Oper *Der faule Hans* und die Bezüge, die sich in diesem Werk aufzeigen lassen, vgl. Werk III-j.

18 Vgl. Wagner, *Schriften Bd. 10*, S. 52.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bsp. 2: „Motto" auf dem Autograph von Den Gefallenen (BSB)

Musikalisch handelt es sich bei dem gespiegelten Vierton-Motiv aus auf- und absteigender Sekund quasi um einen Archetypus, der sich auf gregorianische Ursprünge beziehen lässt und in zahlreichen Werken der Musikgeschichte nachweisbar ist.[19] Als berühmtestes Beispiel mag Mozarts *Jupiter-Symphonie* gelten, deren Finale mit all seiner vollendeten Kontrapunk-Kunst auf eben jenem Viertonmotiv (in C-Dur) aufbaut und sich dabei seinerseits wahrscheinlich auf Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* (1725) bezieht. Früher als bei Mozart noch, finden sich bei Johann Sebastian Bach in der Fuge E-Dur (!) aus dem II. Band des *Wohltemperirten Claviers* diese vier Töne. Das Vorbild Bachs könnte für Ritter durchaus relevant sein, auch wenn das Fugenthema natürlich über vier Töne hinausgeht und rhythmisch nicht zur Textunterlegung „Was ist deutsch?" passen will.

Bsp. 3: J.S. Bach: Wohltemperirtes Clavier II, Fuga E-Dur, Beginn

Relevant auch vor allem deswegen, weil Richard Wagner Bach sehr schätzte und sich in seinem Aufsatz *Was ist deutsch?* explizit auf ihn beruft:

> Will man die wunderbare Eigenthümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich räthselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes. Da seht diesen Kopf in der wahnsinnigen französischen Allongenperrücke versteckt […].[20]

Worauf genau Alexander Ritter mit seinem „Motto" musikalisch anspielt, bleibt leider ungeklärt. Dass Wagner die *Jupiter-Symphonie*[21] und das *Wohltemperirte Clavier*[22] sehr hoch

19 Vgl. u. a. King, A. Hyatt: *Mozart in Retrospect. Studies in criticism and bibliography*, Oxford [3]1970, S. 262 f.

20 Vgl. Wagner, *Schriften* Bd. 10, S. 46 f.

21 Vgl. Rubinstein, Joseph: *Symphonie und Drama*. In: *Bayreuther Blätter*, 4. Jg. 1881, S. 53–61. Der Artikel des jungen Rubinstein gibt angeblich „*die Gedanken des Meisters in fast buchstäblichem Anschluß*" wieder. Vgl. Glasenapp, *Leben Wagners Bd.* 6, S. 38.

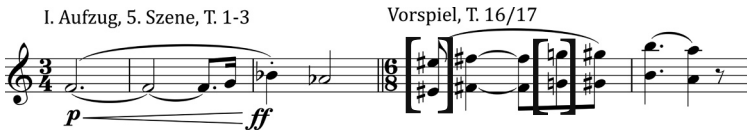
22 Zahlreiche Eintragungen in Cosimas Tagebüchern belegen die genaue Kenntnis und Vorliebe Wagners für das *Wohltemperirte Clavier*. Vielen der einzelnen Präludien und Fugen hatte er eigene Bemerkungen zuteilwerden lassen. Eine solche Bemerkung, die sich auf die E-Dur-Fuge (möglicherweise

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schätzte, und dass man auch bei Ritter die Kenntnis dieser kanonischen Werke – nebst Wagners hoher Meinung von ihnen – voraussetzten darf, erklärt noch nicht vollends die Gründe für die Verwendung dieses Vierton-Motivs. Auch inwiefern eine Passage in Liszts *2. Klavierkonzert* – also eine Fundstelle in einem zeitgenössischen und mit Ritter eng verbundenen Werk – mit Ritters „Motto" in Verbindung zu bringen wäre (das 5. Thema, der Beginn des *Allegro moderato* in Liszts Konzert steht ebenfalls in E-Dur und beginnt mit der gleichen Tonfolge, vgl. Bsp. 4), bleibt offen.

Bsp. 4: Franz Liszt: 2. Klavierkonzert, 1. Satz, Buchstabe G

Ein augenfälliger musikalischer Bezug zu Richard Wagner selbst, dem Autor von *Was ist deutsch?*, lässt sich hingegen nicht feststellen. Eine unbestreitbare Nähe des Vierton-Motivs zu einem wichtigen Motiv aus *Tristan und Isolde*, das von einigen Autoren „Schicksals-", „Verhängnis-" oder auch „Helden-Motiv" genannt wurde (sowie zu dem eng verwandten „Tristan-Motiv")[23], soll hier nicht unerwähnt bleiben, doch scheint der Unterschied beim letzten Intervall – große Sekund statt kleine Sekund und damit ein Moll- statt ein Dur-Eindruck – zu wesentlich und gleichzeitig das Viertonmotiv als solches zu elementar-allgemeinplatzartig, als dass über eine Bezugnahme Ritters auf den *Tristan* spekuliert werden sollte. Von der problematischen semantischen Verbindung der *Tristan*-Motive mit *Was ist deutsch?* ganz abgesehen.



Bsp. 5: Richard Wagner: Tristan und Isolde – „Heldenmotiv" und „Tristan-Motiv" (nach Wolzogen[24])

Die beiden Kompositionen für Frauenchor *Den Gefallenen* und *Im Eichwald* kamen in Würzburg in kleinem Rahmen sogar einmal zur Aufführung. Darauf verweist ein erhaltener Programmzettel einer „*Zweiten Kammermusik-Soirée*", der allerdings kein Datum aufweist (Abb. 12).[25]

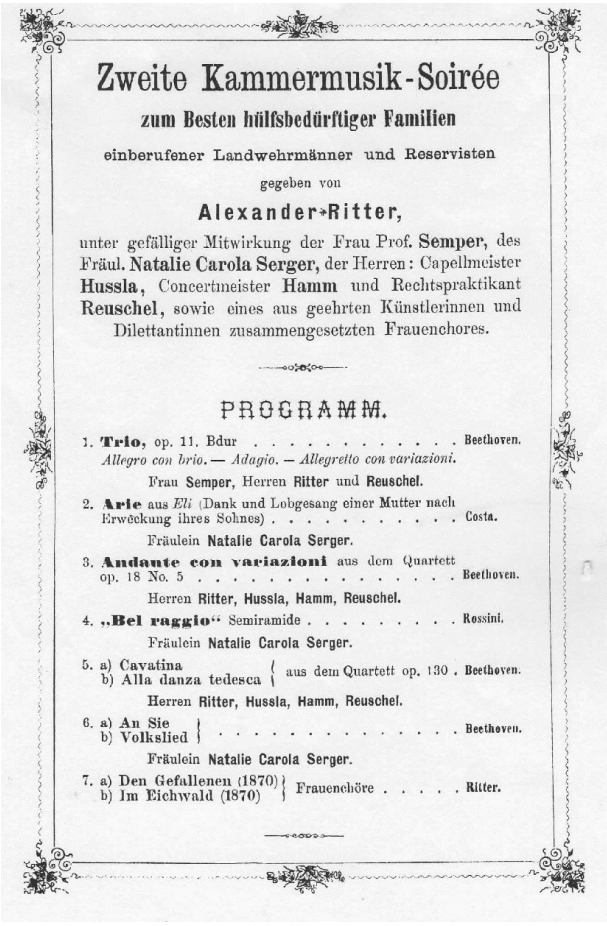
aber auf das Präludium?) beziehen lassen könnte, findet sich erst 1879: „*Darauf drei Fugen und Präludien vom zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers, wovon namentlich die 9te Nummer uns ergreift*". Vgl. Eintrag „*Sonnabend, 18.*" [Januar 1879]. In: Cosima, *Tagebücher II*, S. 293.

23 Zu den Benennungen der entsprechenden Motive im *Tristan* durch verschiedene Autoren vgl. Thorau, Christian: *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners* (=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Bd. 50), Stuttgart 2003, S. 191 ff.

24 Vgl. Wolzogen, Hans von: *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Tristan und Isolde*, Leipzig 1886, S. 16.

25 Abgebildet in: Dettelbacher, Werner: *Erinnerung an Alt-Würzburg*, Würzburg 1970, S. 123.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Zweite Kammermusik-Soirée

zum Besten hülfsbedürftiger Familien

einberufener Landwehrmänner und Reservisten

gegeben von

Alexander Ritter,

unter gefälliger Mitwirkung der Frau Prof. **Semper**, des Fräul. **Natalie Carola Serger**, der Herren: Capellmeister **Hussla**, Concertmeister **Hamm** und Rechtspraktikant **Reuschel**, sowie eines aus geehrten Künstlerinnen und Dilettantinnen zusammengesetzten Frauenchores.

PROGRAMM.

1. **Trio**, op. 11. Bdur . . . . . Beethoven.
Allegro con brio. — *Adagio.* — *Allegretto con variazioni.*
Frau **Semper**, Herren **Ritter** und **Reuschel**.
2. **Arie** aus *Eli* (Dank und Lobgesang einer Mutter nach Erweckung ihres Sohnes) . . . . . Costa.
Fräulein **Natalie Carola Serger**.
3. **Andante con variazioni** aus dem Quartett op. 18 No. 5 . . . . . Beethoven.
Herren **Ritter, Hussla, Hamm, Reuschel**.
4. **„Bel raggio“** Semiramide . . . . . Rossini.
Fräulein **Natalie Carola Serger**.
5. a) **Cavatina** / b) **Alla danza tedesca** } aus dem Quartett op. 130 . Beethoven.
Herren **Ritter, Hussla, Hamm, Reuschel**.
6. a) **An Sie** / b) **Volkslied** } . . . . . Beethoven.
Fräulein **Natalie Carola Serger**.
7. a) **Den Gefallenen (1870)** / b) **Im Eichwald (1870)** } Frauenchöre . . . . . Ritter.

Anlässlich einer späteren Aufführung in München unternahm Alexander Ritter noch 1887 eine umfassende Neubearbeitung von *Den Gefallenen*, instrumentierte es für großes Orchester und erweiterte den Chor auf acht gemischte Stimmen. Den neuen Text dazu verfasste er wohl selbst, es handelt sich um ein Gedicht auf den Todestag Richard Wagners – der Titel lautete: „*Zum 13. Februar*“ (vgl. **ARWV II.1.4.**). Die Verwendung dieses Werkes zum Zwecke der Ehrung Richard Wagners ist kein Zufall – auch im Partiturautograph[26] dieser Neufassung notierte Alexander Ritter wieder explizit das „*Motto*“ „*Was ist deutsch?*“.

Abb. 12: Programmzettel zur „Zweiten Kammermusik-Soirée“ mit Ritter-Werken

26 BSB; Mus.ms. 22426 (1).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

d. Ritters Opus 1: das *Streichquartett c-moll*

Einschätzungen in der Streichquartett-Überblicksliteratur

Die allmähliche Neubewertung der Musik des 19. Jahrhunderts und ihrer Komponisten durch die Musikwissenschaft in den letzten Jahrzehnten lässt sich gut an Ludwig Finschers Artikel *Streichquartett* für die MGG nachvollziehen. Während die Fassung für die erste Ausgabe 1965 Komponisten der zweiten Reihe wie Joachim Raff und Robert Volkmann mit wenigen Worten abtut und den Namen Alexander Ritter selbstverständlich außen vor lässt[27], wird in der Neufassung des Artikels für die zweite, neubearbeitete Ausgabe 1998 ein wesentlich differenzierteres Bild geboten. Im Zuge einer ausführlicheren Würdigung der Streichquartette der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird dort in knappen Worten auch auf die Existenz des Ritter'schen Gattungsbeitrages hingewiesen. Daran, dass so untypische Kammermusik-Komponisten wie Engelbert Humperdinck und Richard Strauss – und im gleichen Atemzug eben Ritter – überhaupt Quartette geschrieben haben, zeige sich „*das Gewicht der Gattung*". Dabei habe Alexander Ritter 1872 sein op. 1 vorgelegt, „*bevor er »neudeutsch«*" geworden sei.[28]

Auch in Friedhelm Krummachers großer Gesamtschau über *Das Streichquartett* fehlt es nicht an einem kurzen Hinweis auf Alexander Ritters Quartett.[29] Ritter wird vom Autor unter das Kapitel „*Leipziger Prägung*" subsummiert, da er am Leipziger Konservatorium studiert habe[30], und da sein Quartett „*davon wenig zu erkennen*" gäbe, dass der Komponist später auch „*in den Umkreis Liszts*" geraten sei. Und so dienen die wenigen Sätze über Ritters op. 1 denn im Wesentlichen auch nur als Einleitung zu den ausführlicheren Besprechungen der Quartette Robert Volkmanns (1815–1883) und Carl Reineckes (1824–1910). Die Ein- und Zuordnung Ritters in eine Gruppe – wie sie ein Gesamtüberblick anscheinend verlangt – wirkt bei beiden Autoren konstruiert. Sie behelfen sich biographisch, wodurch Ritter und sein Quartett einmal aufgrund seiner Studienzeit den wesentlich älteren Vertretern einer Leipziger Schule beigesellt, das andere Mal gemäß seiner späten Rolle als Wagner-Vermittler der Generation zwanzig bis dreißig Jahre später Geborener zugeschlagen wird. Dabei fällt das Jahr der Veröffentlichung 1872 – von beiden erwähnt – doch genau in die Mitte von Ritters Leben. Sehr interessant auch die Einigkeit darüber, dass bei Ritter einerseits das Attribut „neudeutsch" (noch besser: „*»neudeutsch«*") nicht fehlen darf, dass andererseits aber sein Streichquartett als explizit nicht neudeutsch zu gelten habe, da es entstanden sei, ehe Ritter neudeutsch „*wurde*". Hier geht nicht nur das biographische Argument fehl, da Ritter schließlich schon 1854 zu Liszt nach Weimar gekommen und zur Zeit der Arbeit am Quartett längst so neudeutsch war, wie er nur eben sein konnte – es ist, wie sich zeigen wird, auch musikalisch-inhaltlich nicht korrekt, Ritters Streichquartett alles

27 Vgl. Finscher, Ludwig: Artikel *Streichquartett*. In: *MGG-1*, Bd. 12, Kassel 1965, Spalte 1575 ff.

28 Vgl. Finscher, Ludwig: Artikel *Streichquartett*. In: *MGG*, Sachteil Bd. 8, Kassel und Stuttgart 1998, Spalte 1955.

29 Krummacher, Friedhelm: *Das Streichquartett*, Teilband 2 (=*Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 6/2), Laaber 2003, S. 55.

30 Krummacher gibt fälschlicherweise an: „*ab 1851*", richtig wäre 1849–51.

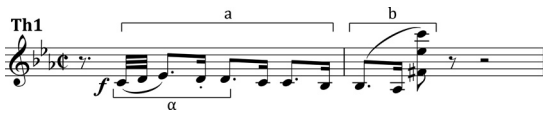
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Neudeutsche abzusprechen, nur weil es sich eben grundsätzlich um eine typische Gattung absoluter Musik handelt.

Einen eigenständigen kleinen Abschnitt hatte Ritters Quartett auch schon in dem Streichquartettführer Wilhelm Altmanns[31], der wesentlich früher erschienen ist, erhalten. Altmann unterlässt eine Gruppenzuordnung – wobei er Ritter als den „*Lehrer Richard Straußens*" bezeichnet – und macht einige zutreffende musikalische Beobachtungen, insgesamt bleibt aber auch er nur sehr oberflächlich. Gewiss fällt es leichter, notgedrungen kurzgefasste Urteile als fragwürdig zu entlarven, als ein stichhaltiges Gegenangebot zu machen. Es zeigt sich, dass es sogar durchaus Gründe für die vagen Einordnungen gibt, die im Werk selbst angelegt sind. Eine eingehendere Betrachtung bringt allerdings auch einiges Bemerkenswerte ans Licht, das dem überfliegenden ersten Blick verborgen bleibt. Ritter, so wird sich herausstellen, kann als Harmoniker und im Umgang mit einigen Formdetails durchaus mit eigenständigen Lösungen aufwarten.

Musikalische Analyse

I. Allegro energico e molto appassionato (c-moll, 186 Takte)

Der erste Satz des Quartetts ist der Gattungstradition gemäß ein Sonatenhauptsatz, der sich in die Formabschnitte Exposition (T. 1–66[32], keine Wiederholung!), Durchführung (T. 67–111), Reprise (T. 112–168) und Coda (T. 169–186) unterteilen lässt. Das zweitaktige Hauptthema (**Th1**, Bsp. 1) in c-moll ist durch energische Gesten geprägt: auftaktige Zweiunddreißigstel schnellen vom Grundton in die Oberterz, punktierte Achtel steigen von dort stufenweise abwärts (ergibt zusammen Motivteil **a**), bis im zweiten Takt von der erreichten Unterterz eine Achtel wie abgerissen weit nach oben in einen fis°-Akkord abspringt, der in eine Generalpause hinein verhallt (Motivteil **b**).

Bsp. 1, Hauptthema

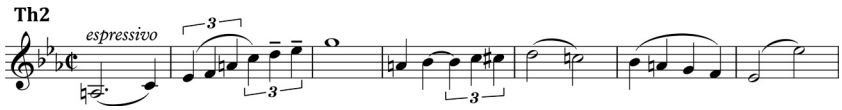
Bezeichnet man T. 1–2 als Phrase, so schließt sich daran eine dreitaktige Gegenphrase an (T. 3–5), die bereits neues Material bringt. Die repetierenden Achteltriolen erinnern wohl nicht zufällig an den Beginn von Beethovens *Appassionata-Sonate* (Ritters Satz ist ebenfalls *appassionato* überschrieben) und führen – zunächst basslos-fauxbourdonartig, dann auch in der Cellostimme – zum Halbschluss G[7]. In der Phrasenwiederholung (T. 6–14) erscheint **Th1** bereits in einer abgewandelten Gestalt und mit einem veränderten Ausdruck. Im Piano und nach Des-Dur gerückt, wird sein zweiter Teil (**b**) augmentiert, indem der letzte Ton von der Länge einer kurzen Achtel auf die von sechs Vierteln gedehnt wird. Bis T. 14 ver-

31 Altmann, Wilhelm: *Handbuch für Streichquartettspieler*, Bd. II, Berlin [2]1928, S. 19 f.

32 Die Taktzahlen beziehen sich auf die Partitur (E.W. Fritzsch). URL: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b8/IMSLP421854-PMLP684723-Ritter_A_SQ_1.pdf (zuletzt aufgerufen am 1.2.2018).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

kürzen sich die Einheiten, die abgespaltene Motivteile – wie die kleine Terz aufwärts (Vl. 1, T. 11 ff.) und die 32tel-Noten (Va., Vc. T. 11 ff.) – verarbeiten, von 3 Takten Länge auf 2, 1 und schließlich ½ Taktlänge. Mit der im Verlauf des Satzes häufigsten Motivabspaltung **α** (T. 17 ff.) wird von der Dominante aus wieder die Haupttonart c-moll (T. 19) erreicht und das Hauptthema affirmativ wiederholt. Unter Verwendung von Motivteil **b** wird moduliert und in T. 24 relativ unvermittelt ein neuer Abschnitt erreicht.

Über einer schlichten Tonrepetition als klar untergeordneter Begleitung schwingt sich die erste Geige in einer großen Linie vom a^{o} bis zum g^{2} auf und beschreibt damit einen Dominantseptnonakkord über F. Dieser für Ritter typische, „emphatische" Akkord wird erst in T. 31 quintfällig nach B-Dur aufgelöst und steht damit zunächst durchaus selbstständig. Es handelt sich bei diesem *espressivo*-Thema (T. 24, Wiederholung T. 28 im Vc.) bereits um das Seitenthema des Sonatensatzes (Th2, Bsp. 2), das mit seinem Legato und den Triolen einen Gegensatz zum Charakter des Hauptthemas bildet, jedoch nicht in der erwartbaren Tonikaparallele Es-Dur steht.

Bsp. 2, Seitenthema

Die tonartlichen Verhältnisse in Ritters Sonatensatz sind – wie seit Beethoven nicht ungewöhnlich – verschoben. Nach dem Seitenthema auf paradoxerweise recht stabiler Dominante F^{9} ist die neue Tonika B-Dur in T. 31 recht schwach ausgeprägt – ganz abgesehen davon, dass sie zur Grundtonart c-moll im Sekund- und nicht im Quintabstand steht. Zwar erscheint T. 31 in der 1. Violine auch eine Art neues Thema, doch beginnt hier eigentlich bereits ein ausgiebiger Überleitungsteil. Er umfasst die Takte 31–57 und gliedert sich in fünf Abschnitte, denen zwei kontrastierende Teile und ihre Wiederholungen zugrunde liegen (AB-AB-A). Der fünftaktige Teil A (T. 31–34, 42–46 und 53–57) erwächst aus dem Legato des Seitenthemas, enthält aber ausschließlich neues Material. Nach dem rhythmisch-gestischen Hauptthema und dem eher melodisch-linearen Seitenthema erhält nun in dem vierstimmigen Satz der Parameter Harmonik eine größere Bedeutung. Im zweiten Takt findet sich ein akzentuierter mehrfacher Vorhaltsakkord, und in allen Stimmen begegnet man einer gleichberechtigten Chromatik. Teil B (T. 36–41, 47–51) besteht aus zweimal drei identischen Takten, die ganz dem energischen Hauptthema (Motivteil **α**) verpflichtet und mit virtuosen Doppelgriffen der 1. Violine gespickt sind. Von leichten Änderungen in der Stimmführung und Orthographie abgesehen, werden die jeweiligen Teile exakt wiederholt. Nach der zweiten Wiederholung von Abschnit A beginnt in T. 58 die Schlussgruppe, wo Motiv **α** überraschend in Dur und piano *scherzando* über dem Tremolo der 2. Vl. wiederkehrt. Erst an dieser Stelle des Satzes hat sich B-Dur als stabile Tonika etabliert. Erneut werden drei Takte exakt wiederholt, und die Exposition endet schließlich mit einem Pizzicato unisono.

Der Beginn der Durchführung (T. 67) ist die leiseste Stelle des Satzes: *sempre ppp* und pizzicato wird eine mysteriöse Formel (mit einem in B-Dur quasi lydischen *e*) in den tiefen Streichern wiederholt, während in Vl. 1 das **α**-Motiv erscheint. Der Abschnitt wird

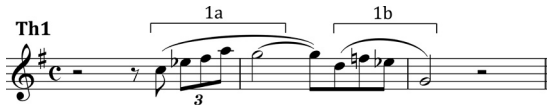
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sequenziert (T. 75, einen Ganzton höher) und führt zu einem ausbrechenden Ges-Dur-Fortissimo. Die Takte 86–95 verarbeiten Motivteil **b** (entsprechend T. 22/23) und verweilen zunächst im Ges-Dur/es-moll-Bereich, ehe Ritter in T. 96 mit der Auflösung der Töne *b* und *des* nach *h* und *d* jäh moduliert. Ab T. 98 wird nur noch der Kadenzschritt G^7–c wiederholt und figuriert (mit zahlreichen Vorhalten, motivischer Einbindung von **α** und einer großen Steigerung auf dem Dominant-Orgelpunkt), was schließlich in T. 112 mit großer Geste in die Reprise mündet.

Die orientiert sich ganz an dem Verlauf ab T. 19 und wiederholt bis auf einen eingeschobenen Takt (T. 115) exakt den Abschnitt T. 19–31 (= T. 112–125). Dabei wird auch das Seitenthema zunächst einfach wiederholt und tonartlich unverändert (F^9) übernommen. Es scheint sogar, als wollte Ritter auch die Überleitung beibehalten, die mit T. 125 (= T. 31) beginnt, doch dann setzt er einen Schnitt (Doppelstrich) und nimmt die fällige Anpassung im Tonartenverlauf dadurch vor, dass er einen großen Abschnitt der Exposition einfach um einen Ganzton höher transponiert und an dieser Stelle „anklebt". Beginnend mit dem Seitenthema (das damit in der Reprise zweimal erscheint) werden in den Takten 126–168 exakt die Takte 24–66 aus der Exposition wiederholt, diesmal beginnend mit G^9 (Seitenthema) und nach der Schlussgruppe in C-Dur auf einem unisono *c* endend. Die abschließende Coda ab T. 169 führt über As/Des-Dur unter Verwendung des 1. Thementeils **a** (T. 171 und 175 in Umkehrung) zurück in die Haupttonart c-moll. Noch einmal erscheint das Seitenthema (T. 177, c-moll), bevor der Satz *pianissimo* (ein letztes Mal Motiv **α**, T. 184) verebbt.

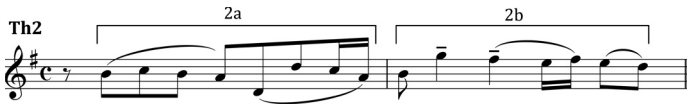
II. Adagio (G-Dur, 116 Takte)

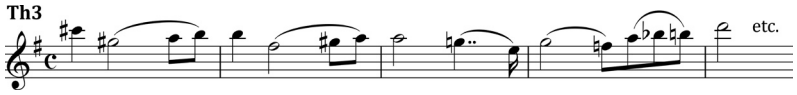
Der langsame zweite Satz steht in G-Dur, beginnt aber mit einer zwölf Takte langen Einleitung von fast impressionistischer Anmutung, die harmonisch vom halbverminderten Septakkord auf *a* als schwebendem *pianissimo*-Anfangsklang bis hin zum dominantischen D-Dur führt. Über basslosen gehaltenen Akkorden erklingt in Vl.1 ein erstes dreitaktiges Thema (**Th1**, T. 1–3, Bsp. 3), das sich triolisch drei kleine (enharmonische) Terzen aufwärts erhebt (*c-es-fis-a*, **1a**), um in duolischen Achteln und schrittweise wieder abzufallen (*a-g-f-es*). Besonders der gestische Schlussteil (**1b**) kehrt im Verlauf des Satzes immer wieder. Von besonderer Wirkung sind die fauxbourdonartig geführten drei „hohen" Stimmen, die speziell in T. 11/12 über der Quinte des Cellos mixturmäßig zwischen D-Dur, Cis-Dur und a-moll verschoben werden.

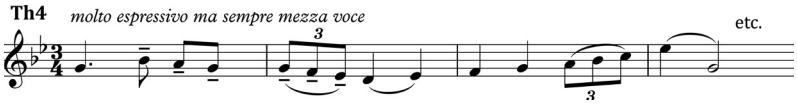


Bsp. 3

Eher unvermittelt folgt nach dieser zarten, auf Klangwirkung ausgerichteten Einleitung ein Fugato in der Haupttonart G-Dur, dessen diatonisches Thema aus zwei eintaktigen Hälften (**2a** und **2b**) besteht (Bsp. 4). Es scheint weniger charakteristisch als vielmehr akademisch gestaltet, und der Beginn mit auftaktigen Achteln ist zwar mit Motiv **1b** verwandt, fungiert aber anders als Letzteres stets relativ ausdrucksneutral als Wechselnote.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bsp. 4

Das Fugato, das sich bis T. 20 entfaltet, folgt den üblichen Regeln einer realen Beantwortung auf der Oberquint, wobei aber nur der erste Teil des Themas (**2a**) verwendet wird. Die Takte 21–24 stellen eine Art Zwischenspiel dar, das die fauxbourdonartige Parallelführung wieder aufgreift und aus dem Motiv **1b** in T. 23 f. eine harmonisch frappierende Imitation zwischen Vl.1 und Vl.2 im querständigen Wechsel von Moll und Dur (g/gis) ableitet. In den Takten 25–30 tritt ein neues Thema (**Th3**) auf, das von der 1. Violine *dolcissimo* über homophon-akkordischer Begleitung bis zu einer Fermate (h°) im Pianissimo geführt wird (Bsp. 5).

Bsp. 5

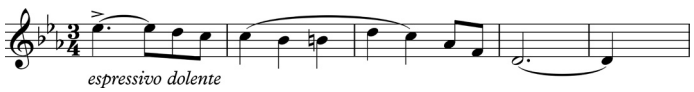
Wie nach einem Schnitt folgt danach in T. 31–43 ein weiterer, mit c-moll-Vorzeichen notierter Fugato-Teil. Das von Vl.1 exponierte Thema ist hier allerdings einer tonalen Wandlung unterzogen und den Akkordtönen des vorausgegangen h° angepasst. Die Beantwortung erfolgt wieder in der Reihenfolge Vl.2, Va., Vc., wobei die tonartliche Anpassung real übernommen wird und diesmal (bis auf Vl.2) auch das gesamte Thema beantwortet wird. In dem Moment, als im Cello der zweite Thementeil (**2b**) erklingt, erfolgt in T. 39 eine Art Spiegelung, beginnt hier doch vom Bass aus eine Durchführung in umgekehrter Reihenfolge (Va., Vl.2, Vl.1), die diesmal nur dem zweiten Thementeil **2b** gilt. Die Takte 44–57 steigern das kleine Motiv **1b** nach dem querständigen Dur-Moll-Wechselspiel (Parallelstelle T. 23/24) wirkungsvoll bis zum Erreichen der Doppeldominante A^7 (T. 48). Anschießend baut die 1. Violine über einer subito-*ppp*-Begleitung (Orgelpunkt auf *d*), bei der die Akkorde in staccato-Achteln alsbald nurmehr angetupft werden, die Spannung mit einer synkopierten Linie wieder ab. Auch der nächste Abschnitt (T. 57, Es-Dur, ¾) überlässt die melodische Führung ganz der ersten Geige, die hier ein völlig neues Thema (**Th4**) – dessen Nebeneinander von duolischen und triolischen Achteln aber an **Th1** erinnern mag – *molto espressivo ma sempre mezza voce* vorträgt und von getupften Triolenachteln im dreifachen Piano getragen wird (Bsp. 6).

Bsp. 6

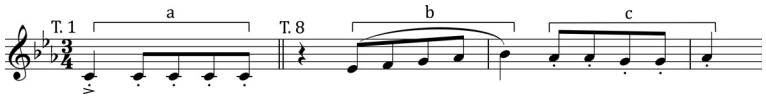
Ab T. 74 wechseln in kürzesten Abschnitten das geradtaktige Fugato-Thema (**Th2a**) in seiner Verminderten-Gestalt mit dem *espressivo*-Thema (**Th4**) im ¾-Takt – ein Verfahren, das

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

in seiner Zerrissenheit an die späten Beethoven-Quartette gemahnt. Ab Takt 79 ist wieder die Haupttonart G-Dur vorgezeichnet und es beginnt die Reprise eines längeren Abschnittes: Die Takte 79–92 entsprechen exakt den Takten 13–26, wiederholen also das Fugato (**Th2**) und das *dolcissimo*-Thema (**Th3**). Letzteres steigert sich T. 93/94 in einem großen *crescendo* und führt T. 95 zum Höhepunkt *Animato* (¾), wo in den beiden Geigen der Kopf von **Th4** wirkungsvoll in parallelen Dezimen und Terzen, sowie *con passione* vorgetragen, erscheint. Auch dieser Ausbruch verebbt schnell, und in T. 104 steht bereits ein neuer, scheinbar ungetrübter Fugato-Einsatz der Vl.1 in G-Dur. Die Durchführung stockt indes nach dem zweiten Einsatz (Vl.2), die Geigen verharren auf Liegetönen, während die nächsten Einsätze das Thema in der tonal veränderten Form (Va.) bzw. nur noch als Bruchstück (Vc.) bringen. Der Satz schließt *morendo* und unterzieht das Material innerhalb weniger Takte noch einmal elementarer Verarbeitung, indem Partikel daraus augmentiert (Vc. T. 113 f., 115) oder auf bloßen Rhythmus reduziert werden (Vc. T. 112, Va. T. 114).

III. Agitato (c-moll, 165 Takte)

Das Scherzo des Quartetts ist ganz von einem rhythmischen Grundmodell (**a**), das aus einer Viertel und vier Achteln besteht, geprägt – unerbittlich pulsierend durchzieht es fast den gesamten Satz. In den Takten 1–3 baut sich aus Motiv **a** sukzessive von unten nach oben ein Begleitsatz auf. Darüber setzt in T. 4 das Thema (**Th1**) der 1. Geige ein, das sich wie gegen diese Motorik zu stemmen scheint in seinem *espressivo dolente*-Charakter (Bsp. 7). Eine ganze Dezime fällt es legato abwärts und beendet die achttaktige Phrase unbegleitet – wobei es aus As-Dur heraus in den Dominantseptakkord B^7 führt.

Bsp. 7: Th1, T. 4

Aus dem Grundmodell **a** werden T. 8–9 weitere Bausteine gewonnen (**b** und **c**, Bsp. 8), die homorhythmisch und sequenzierend den Satz auch harmonisch vorantreiben und schließlich zu einer ersten Vollkadenz in die Haupttonart c-moll zurückführen. Diese Motive **b** und **c** werden auftaktig verwendet (wie später auch **a**), wobei **b** als ein legato-Skalenausschnitt und **c** als eine je zwei Achtel repetierende Stufenbewegung in Erscheinung tritt.

Bsp. 8: Motive a,b und c, T. 1 und T. 7/8

Die Takte 17–24 und 25–32 wiederholen jeweils die acht Anfangstakte, wobei T. 25 eine kleine Terz höher steht. Auch der nächste Abschnitt T. 33 beginnt wie der Anfang und steht nochmals eine kleine Terz höher, es folgen demnach die drei tonalen Felder c – es – fis blockartig aufeinander, ein distanzielles Prinzip, das Ritter häufig anwendet. Beim dritten Anlauf

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

bleibt der Einsatz des Themas aus, und bis T. 60 bestimmen ausschließlich Motiv **b** und **c** den Verlauf. Dabei wird auch hier der siebentaktige Abschnitt T. 37–43 blockhaft wiederholt und um eine große Terz nach oben sequenziert (T. 44–50). Wie schon zuvor, folgt eine zweite Sequenzierung (T. 51), die dann aber nach vier Takten anders weitergeführt wird. Damit reihen sich in diesem Abschnitt drei Felder im Großterzabstand aneinander: fis – b – d, die sogar jeweils durch Doppelstrich und Vorzeichnung klar gekennzeichnet sind.[33] In einer großen Steigerung (Motiv **b**) wird mit T. 57 in die Grundtonart c-moll zurückkadenziert und wenig später ein Höhepunkt auf As-Dur (T. 61) erreicht. Der akkordische Satz bricht dort ab, und die erste Violine bringt unbegleitet das Thema aus T. 4 (**Th1**, dort ebenfalls As-Dur) wieder ins Spiel. Das ursprünglich dreitaktige Thema wird dabei allerdings einer Transformation unterzogen: es verliert den Leagto-Charakter und wird durch Wegfall der Tonrepetition und durch Diminution der Takte 2 und 3 auf ein zweitaktiges Format zusammengestaucht. In dieser Gestalt wandert das Thema abwärts durch die Instrumente, das Cello bringt dabei nur noch die zweite, erneut abgewandelte Themenhälfte und leitet direkt über in eine Reprise des Satzanfangs.

Die Takte 69–82 entsprechen den Takten 1–14, danach beginnt ein neuer Abschnitt, der abrupt vom pochenden Achtelpuls zu doppelten Notenwerten wechselt. In diesem unvermittelt eintretenden Mittelteil ab T. 83 bestimmen punktierte, mit Legatobögen verbundene Halbe, sowie Viertelnoten das Bild. Die 1. Violine bringt den Themenkopf von **Th1** in augmentierter, auf zwei Takte verdoppelter Form und wird von der 2. Violine komplementärrhythmisch ergänzt. Ritter verzichtet auf ein klar abgegrenztes Trio, dennoch übernimmt dieser Abschnitt mit seiner rhythmischen Verbreiterung und dem Streifen der Paralleltonart Es-Dur T. 97–104 in gewisser Weise diese Funktion. Bis T. 96 sequenziert Ritter zweitaktige Abschnitte (2x2+3x2) jeweils einen Ganzton abwärts, danach folgt ein längerer Abschnitt (T. 97–108), der seinerseits um eine kleine Terz aufwärts sequenziert wird (T. 109–116).[34] Dabei bleibt das augmentierte Material erhalten, wird aber ergänzt durch eine Umkehrung des Themenkopfes (erstmals T. 97, Vl.1) sowie die Rückkehr des Grundmotivs **a**, das allerdings durch Pausensetzung auftaktig erscheint. An den Parallelstellen T. 105 und T. 117 spielt die Viola **Th1** in seiner dreitaktigen Form, jedoch tonal an den verminderten Septakkord angepasst. Der wird in T. 120 mit Motivpartikeln weiter umspielt und schließlich zu einem viertaktigen Ruhepunkt ausgehalten, ehe bis T. 131 die Überleitung zum Dominantseptakkord G^7 führt und in T. 132 erneut eine Reprise einsetzt. Bis T. 148 wird exakt der Beginn des Satzes wiederholt (T. 1–17), danach drängen die Motive **b** und **c** zum Abschluss. Ab T. 157 verebbt der Satz im Pianissimo, wobei der im Cello zweimalig wiederaufscheinende c-moll-Themenkopf von der 1. Violine chromatisiert beantwortet und für die kurze Dauer einer Viertel zur Dur-Terz geführt wird. Diese C-Dur-Farbe bleibt indes sehr flüchtig, und auch eine finale Bestätigung des c-molls unterbleibt – zwei Unisono-Pizzicati auf dem Grundton *c* beschließen den Satz eher lakonisch.

33 Die Großterzschritte werden hier durch Quintfälle vermittelt: **fis**-F^7–**b**-A^7–**d**.

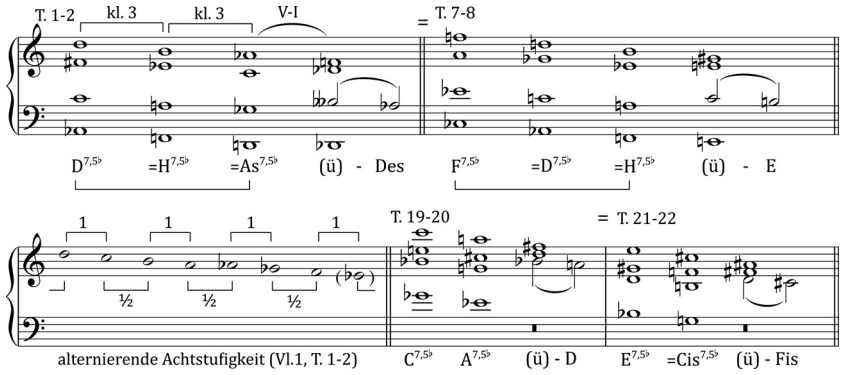
34 Es-B^7-cis$^{\flat}$ – Ges-Des^7-$e^{\flat}$

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

IV. Adagio – Allegro (C-Dur, 239 Takte)

Der Finalsatz gliedert sich in drei Teile: Am Beginn steht ein mit *Introduzione* betitelter *Adagio*-Abschnitt (T. 1–36), in der Mitte folgt ein langer fugierter *Allegro*-Teil (T. 37–218), und den Schluss bildet ein durch thematische Reminiszenzen geprägter *Molto Adagio*-Abgesang (T. 219–239). Da der Mittelteil klar in C-Dur steht, sind keine Vorzeichen notiert, doch die Introduktion beginnt zunächst alles andere als tonal klar und schon gar nicht in C-Dur. Was Ritter harmonisch hier liefert, ist äußerst ambitioniert. Schon der erste erklingende Akkord ist ein Septakkord (den man als Dominantseptakkord mit tiefalterierter Quinte in Terzquartstellung beschreiben könnte). Dieser Septakkord wird in den beiden ersten Takten zweimal um eine kleine Terz nach unten gerückt – was durch Stimmführung und Orthographie etwas verschleiert ist – und löst sich erst dann in einer quasi phrygischen Wirkung und funktionsgemäß quintfällig (nach Des-Dur) auf (Bsp. 9).

Die als ein Phänomen von Distanzharmonik[35] beschreibbare zweimalige Sequenzierung des Septakkords im Kleinterzabstand $D^{7,5b}$ – $H^{7,5b}$ – $As^{7,5b}$ (wobei der dritte Akkord mit dem ersten enharmonisch wieder identisch ist) ergibt einen Tonvorrat jenseits der Dur/Moll-Tonalität, den Ritter auch als Skala nutzt. Die melodische Linie abwärts in der 1. Violine, die die Akkordtöne mit Durchgängen auffüllt, demonstriert musterhaft, wie daraus eine sogenannte alternierende Achtstufigkeit[36] resultiert, bei der sich Ganzton- und Halbtonschritte abwechseln (Bsp. 9).



Bsp. 9: Distanzharmonik

Die distanziell deutbaren Flächen der *Introduzione* (T. 1–2, T. 7–8, T. 19–22) sind jeweils nur von wenigen Takten Dauer, dazwischen verwendet Ritter auch extensive Chromatik, Vorhalte und übermäßige Akkorde, nutzt also eine breite Palette avancierter harmonischer Mittel. Insgesamt vermeidet er konkrete Kadenzwirkungen und nutz häufig Grundtonfortschreitungen im Kleinterz- und Ganztonabstand.[37] Von T. 26 bis T. 32 sequenziert Ritter ein Modell, dass sich mit Hilfe des übermäßigen Akkordes immer einen Halbton weiter nach oben schraubt: $C^{ü}$-cis – $Cis^{ü}$-d – $D^{ü}$-es – $Es^{ü}$-e – ($E^{ü}$). Dieses zunächst zweitaktige Modell

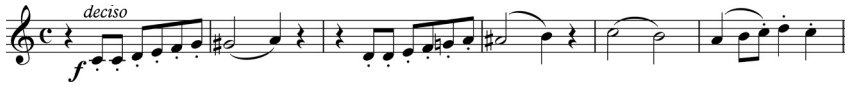
35 Zum Begriff Distanzharmonik vgl. Gárdonyi-Nordhoff: *Harmonik*, Wolfenbüttel 1990, Kapitel 12, S. 156 ff.

36 Vgl. ebda.

37 Z. B. T. 16–18: $a^{\varnothing}$ – C^7 – Es^7; T. 19–23 (taktweise): $C^{7,5b}$ – D – $E^{7,5b}$ – Fis – $As^{7,5b}$.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wird ab T. 30 auf einen Takt verkürzt. Die große Steigerung führt bis zu einem Höhepunkt in T. 33, wo ziemlich überraschend mit zwei kurzen Achtel-Schlägen im Fortissimo erstmals C-Dur (mit Vorhalt *fis-g*) in den Raum gestellt wird.[38] Das schon seit T. 20 in der tiefen Lage des Cellos etablierte Motiv aus aufwärtsfahrenden Sechzehnteln wird in die hohe Violin-Lage versetzt und um diesen Vorhalt erweitert. Flugs wird mit T. 36 ein Dominantseptakkord G^7 erreicht, der den Vorhang für den nächsten Großabschnitt und die Tonika C-Dur öffnet.

Mit dem *Allegro* in T. 37 wechselt der Charakter des Satzes vollständig, auch wenn der Beginn des Fugenthemas, das nun vorgestellt wird, bereits im *Adagio* antizipiert worden ist, die beiden Formteile also kompositorisch verzahnt wurden. Statt komplexer Harmonien steht nun eine eher diatonisch geprägte, strenge Kontrapunktik im Vordergrund. In T. 37–42 exponiert die Viola das sechstaktige Fugenthema, dessen erster Takt (Staccato-Achtel) bereits seit T. 20 vorbereitet wurde. Ein chromatischer langer Vorhalt (aus T. 33) nach oben komplettiert das Motiv[39] zu einem zweitaktigen Modell, das sogleich einen Ganzton höher sequenziert wird. Der drängende Charakter wird in den zwei folgenden Takten wieder entschärft, die (in der Dux-Form) konventionell zur V. Stufe überleiten (Bsp. 10).

Bsp. 10: 1. Thema

Das Thema wird regelgetreu in Vl.2 (T. 43, Comes – mit entsprechender Anpassung in T. 47), Vc. (T. 49, Dux) und Vl. 1 (T. 55, Comes) exponiert. Leicht abgewandelt führt T. 60 nicht zurück in die Tonika, sondern zur Subdominante F-Dur, in der ohne eine Form von Zwischenspiel sich sogleich zwei weitere Themeneinsätze anschließen (T. 61: Va., Dux, F-Dur; T. 67: Vl.2, ebenfalls Dux, C-Dur). Nach diesen sechs vollständigen Themeneinsätzen folgt ein Abschnitt, der nur mit dem Themenkopf und dem zweiten Takt des Themas eine sequenzierende Steigerung aufbaut. Im Zwischenspiel ab T. 79 wird der strenge vierstimmige Satz teils wieder aufgebrochen, und eine aufspringende Geste über vermindertem Septakkord, die an Satz I, T. 2 erinnert, wechselt sich mit aufwärts schraubenden Achteln über einem Orgelpunkt ab (T. 79–83 entspricht T. 84–92). Auch die Takte 93–104 bilden eine große Sequenz von dreimal 2+2 Takten.[40] Nach einem Fortissimo-Höhepunkt beruhigt sich der Satz wieder, und über begleitenden homophonen Akkorden bildet sich in der ersten Geige eine stark synkopisch geprägte Oberstimme aus, die frei zum nächsten Hauptabschnitt überleitet.

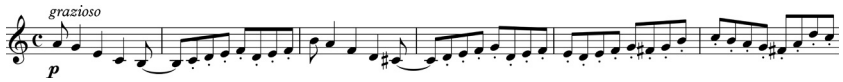
Ohne merklichen Übergang schält sich in T. 118 in der Viola ein zweites Fugenthema heraus, das im Gegensatz zum ersten mit der Anweisung *grazioso* versehen und piano zu spielen ist. Der Kopf des sechstaktigen Themas ist synkopisch geprägt und beschreibt eine

38 Als Quartsextakkord, der aus einem zum übermäßigen Terzquartakkord umgedeuteten Dominatseptakkord As^7 überraschend, aber nicht unlogisch folgt.

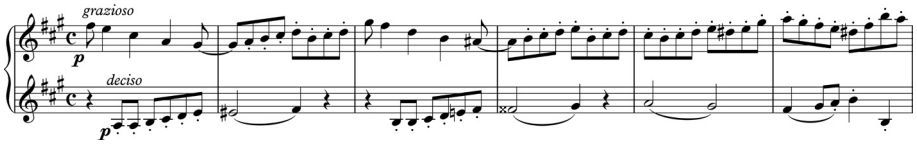
39 Ein „Schelm", wer bei diesem Themenbeginn an Richard Strauss' Tondichtung *Till Eulenspiegels lustige Streiche* denkt, dessen Hauptthema in F-Dur ebenfalls vom *c* startet und den langen Vorhalt *gis-a* aufweist.

40 Zweimal wiederholt, je einen Ganzton höher: G-fis-G-dis/a-gis-a-eis/h-ais-h-fisis.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abwärtsbewegung, der zweite Takt ist wieder aufwärts gerichtet und aus staccatierten Achteln gebildet (Bsp. 11). Wie beim ersten Thema werden die beiden Takte einen Ganzton höher wiederholt und erhalten dann zwei weiterführende Takte angehängt, die hier klar aus den Achteln des zweiten Taktes entwickelt sind.

Bsp. 11: 2. Thema

Dieses zweite Fugenthema wird schon nicht mehr ganz so regelgerecht durchgeführt, folgt einem Comes im Cello (T. 124) hier doch ein weiterer Comes in Vl.2 (T. 130), und wird vor dem Dux-Einsatz der 1. Geige gar ein Takt mit einem Sechzehntel-Aufschwung, der an eine „Mannheimer Rakete" erinnert, eingeschoben (T. 136). Nach den vier Einsätzen legt Ritter das Thema beiseite und verlässt für das Zwischenspiel auch den *grazioso*-Charakter. In den Takten 141–158 setzt er zur Steigerung wieder mehrfach Sequenzen ein, die sich teils kleinteilig chromatisch nach oben (T. 141–145) oder unten (T. 154–157)[41] schrauben, teils mehrtaktige Abschnitte umfassen (T. 146–148 entspricht T. 149–151, eine Quart nach oben versetzt).

Was sich mit dem Eintritt eines zweiten Fugato-Abschnittes bereits erahnen lassen konnte, erfüllt sich in T. 158 mit dem Erreichen der neuen Tonart A-Dur: Ritter kombiniert seine beiden Themen zu einer veritablen Doppelfuge, indem Thema 1 (Va.) und Thema 2 (Vl.1) nun gleichzeitig einsetzen. Die beiden Themen waren von Anfang an planvoll gestaltet und sowohl in ihrer Bewegungsrichtung (1. Takt) als auch ihrer rhythmischen Faktur (abwechselnd Achtelnoten) komplementär gebaut. Bemerkenswert ist, wie Ritter die Kontrastierung der Charaktere auch weiterhin beibehalten will und – bei Nivellierung des dynamischen Kontrastes – gleichzeitig *grazioso* und *deciso* kombiniert (Bsp. 12).

Bsp. 12: Kombination beider Themen

Die Themenkombination wird anschließend noch einmal in den Takten 164–169 durchgeführt (Vl.2 **Th1**, Va. **Th2**), während in Vl.1 ein freier Kontrapunkt erscheint, der schon für die Einführung des 2. Fugenthemas benutzt wurde. Im weiteren Verlauf gibt es aber keine neuen Durchführungen beider Themen in ihrer Gesamtheit, vielmehr sind es zahlreiche Motivteile und anderes bisher verwendetes Material, aus dem die lange Schlusssteigerung gestaltet wird – wobei erneut Sequenzierungen und Wiederholungen eine wesentliche Rolle spielen. Nach dem langen A-Dur-Abschnitt wird T. 187 erstmals im Fortissimo wieder ein

41 Über dem Orgelpunkt auf *d* schreiten die Oberstimmen taktweise abwärts: G–Fis–F–E.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

strahlendes C-Dur erreicht, wobei die im Bass liegende Quinte *g* sich als Orgelpunkt manifestiert und de facto bis T. 215 permanent die Basis für eine große dominantische Schlusswirkung liefert. Eingelöst wird die aufgestaute Final-Spannung indes nicht: in T. 216 kippt der Dominantseptakkord G^7 in einen verminderten Septakkord ($fis^{\circ 7}$), der jäh in eine lange Generalpause hinein abbricht.

Nach dieser Zäsur beginnt ein Epilog von 21 Takten, ein *Molto Adagio*-Schlussteil, in dem in der 1. Violine nacheinander noch einmal die verschiedenen Hauptthemen des gesamten Werkes erscheinen. Solistisch und unbegleitet vorgetragen, werden sie lediglich von wenigen homophonen Akkorden interpunktiert. Zu Beginn wird in T. 218–222 zweimal das Hauptthema des ersten Satzes heraufbeschworen. Damit wird nach dem C-Dur des Mittelteils am Ende des Finales wieder der Bogen zurück zum ernsten c-moll des allerersten Beginns geschlagen. Das Thema ist hier als *pathetico* bezeichnet und in der Tat hat es im langsamen Tempo seinen *energico*-Charakter völlig eingebüßt – zumal der Motivteil **b**, der auffahrende Sprung, durch einen einfachen, seufzenden Vorhalt ersetzt wird. Der aufbegehrende verminderte Septakkord aus **b** wird beim ersten Mal (T. 219) noch in die anderen Stimmen verlegt, beim zweiten Mal hat sich auch dieses Drängen beruhigt, sodass in T. 223 direkt das Seitenthema des ersten Satzes anschließen kann. Gänzlich unbegleitet läuft auch dessen emphatischer Aufschwung ins Leere und endet mit zweimaligem Septim-Seufzer. Die nächste Reminiszenz gilt dem Fugato-Thema aus dem zweiten Satz, dessen erster Teil (**Th2 a**) in T. 26/27 in der Verminderten-Gestalt erscheint. Zwei Takte später folgt ein Zitat aus dem dritten Satz: dem *espressivo*-Thema (**Th1**) wird dabei auch der passende As-Dur Akkord unterlegt, sodass sein Sextvorhalt (wieder ein Seufzermotiv) erkennbar bleibt. Gleichwohl wird aus dem stechenden Schmerz (*dolente*) im *Agitato*-Tempo hier ein leises, eher resigniertes Niedersinken, das zuletzt wieder unbegleitet auf einem Liegeton $f^{\sharp}$ zur Ruhe kommt. In T. 232 gliedert sich die 1. Violine schließlich wieder in den vierstimmigen Satz ein. Der übermäßige Quintsextakkord, der im dreifachen Piano einen ganzen Takt lang liegt, erinnert an den Anfangsakkord der *Introduzione*. Er leitet in die Schlusstakte über, wo sich über einem Orgelpunkt auf *g*, also in schwacher Quartsext-Position, nochmals kurz C-Dur als Tonika anbietet (T. 233). Eine Bestätigung dieser versöhnlichen Wendung unterbleibt jedoch, und das Quartett endet mehr oder minder offen mit der leeren Quinte *c-g*.

Zusammenfassung und Einordnung

Will man Alexander Ritters Streichquartett annähernd gerecht werden, muss man sich folgende wichtige Faktoren vor Augen führen: Zunächst sei auf die besondere Bedeutung aufmerksam gemacht, die diesem Werk beikommt, weil es als op. 1 den offiziellen Beginn von Ritters Komponistenlaufbahn markiert. Ritter war im Jahr der Veröffentlichung, 1872, mit fast vierzig Jahren bereits kein junger Komponist mehr. Umso wichtiger mag für ihn die Entscheidung darüber gewesen sein, mit welchem Werk er den Schritt an die Öffentlichkeit wagen sollte. Ritter hatte gewiss schon andere, wohl auch größere Stücke – wie die verschollenen Violinkonzerte – geschrieben, und in der Gattung Streichquartett war das c-moll-Werk auch nicht sein erster und einziger Versuch. Hausegger gibt als Entstehungszeit die Jahre 1865/66 an[42], somit lag das Quartett schon einige Jahre vor, bevor es veröffentlicht wurde.

42 Hausegger, *Bild*, S. 54.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Mit einem op. 1 legten die Komponisten schon zu Heinrich Schütz' Zeiten eine Art Gesellenstück vor, das ihre handwerkliche Lehrzeit abschloss. Spätestens seit Beethoven verstand man jedes „Opus" als ein individuelles, einmaliges Kunstwerk – und mit einem op. 1 verband sich nun der besondere Anspruch, sich als eine selbstbewusste Komponistenpersönlichkeit erstmalig der Öffentlichkeit zu präsentieren. Gerade das Streichquartett war im 19. Jahrhundert außerdem dabei, zu einer Mustergattung zu werden, die jeder Komponist mindestens einmal bewältigt haben musste. Bei Ritter lag die Sache zwar insofern etwas anders, als es für ihn als erfahrenen Streichquartett-Primarius eine ganz genuine Ausdrucksform war, doch ändert das nichts an der Bedeutung, mit der diese Gattung aufgeladen war. Ritters Betonung seines handwerklichen Könnens – die etwas aufgesetzte Kontrapunktik oder die bewusste Erfüllung der tradierten viersätzigen Form etwa – muss man unter diesem Aspekt betrachten. Es spricht daraus genauso Ritters Ambition, wie etwa aus den avancierteren harmonischen und formalen Elementen des Werkes. Er will als Komponist beides: das Alte beherrschen und das Neue versuchen, und es ist dieses überdeutliche Wollen, das das c-moll-Quartett zu einem typischen op. 1 macht. Dass Alexander Ritter dabei vielleicht mehr will, als er einlöst, steht auf einem anderen Blatt.

Der Absolvent des Leipziger Konservatoriums hatte dort Violine und eben nicht Theorie und Komposition studiert – weil er die klassische Ausrichtung ablehnte. Die Demonstration kontrapunktischer Künste in op. 1 muss man deswegen nicht gleich als ein nachträgliches Einlenken verstehen, sondern eher als den trotzigen Beweis des Autodidakten, dass er die technischen Grundlagen eben doch beherrschte. Ritters Bezugspunkt ist nicht der Leipziger Akademismus, vielmehr will er direkt an das große Vorbild Beethoven anknüpfen, dessen Spätwerk ja verstärkt Fuge und Kontrapunkt integriert. Die Auseinandersetzung mit Beethoven ist für Ritters op. 1 ohnehin in vielfacher Hinsicht wesentlich. Die späten Quartette Beethovens wurden in den 1860er Jahren immer noch selten aufgeführt und galten gemeinhin als wirr und unverständlich. Die Neudeutschen, Richard Wagner voran, fanden sie jedoch (oder deswegen) besonders interessant. 1865 – just in der Entstehungszeit des Ritter'schen Streichquartetts – formulierte Wagner:

> „*Gerade diese letzten, im tiefsten Grunde genommen den allermeisten deutschen Musikern noch gänzlich problematisch geltenden Quartette Beethoven's* [sollten] *einen wichtigeren und nachhaltigeren Einfluß ausüben, namentlich durch ihre Einwirkung auf die Gestaltung und Bildung eines der deutschen Musik einzig vorbehaltenen Styles auch in der Komposition*".[43]

Die Wahl der Tonart c-moll, motivische Anklänge an die *Appassionata*-Sonate, die freie Behandlung der Sonatensatzform, der Wille zur motivischen Verarbeitung generell, sowie das unvermittelte Nebeneinander kontrastierender Elemente, wie sie den letzten Quartetten eigen sind, sprechen für die bewusste Bezugnahme Ritters auf das große Vorbild Beethoven. Mit seinem eigenen Ensemble hat Ritter von den späten Quartetten Beethovens nur op. 135 nachweislich gespielt, doch kannte er sie alle, besaß die Partituren[44] und tauschte sich mit Freunden über sie aus.

43 Wagner, Richard: *Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule*. In: Wagner, *Werke VIII*, S. 168. Wagner hatte auch schon zuvor, in seiner Beethoven-Schrift von 1870 über die Quartette geschrieben und für Beethovens op. 131 cis-moll ein Programm vorgelegt.

44 „*Zu Weihnachten hat mir Fränze sämmtliche Beethovensche Quartette in Partitur u. Stimmen geschenkt*".

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ähnlich wie das Lied, ist das Streichquartett eine von Liszt und Wagner unbesetzte Gattung, in der sich Ritter freier fühlen konnte, Eigenes vorzulegen, ohne gleich zu den Meistern in Konkurrenz zu treten. Dennoch sah er sich in formaler Hinsicht nicht zu Experimenten animiert, sondern folgte auch hierin eher der Logik des Gesellenstücks, indem er die Form nicht grundsätzlich in Frage, sondern ihre Beherrschung unter Beweis stellen wollte. Mit der Satzfolge bleibt Ritter eben ganz der Gattungstradition treu: I. Sonatensatz, II. Langsamer Satz, III. Scherzo (¾), IV. Finale.

Die Sonatensatzform im ersten Satz bewältigt Ritter in sehr knapper und konzentrierter Weise[45], wobei sein Themen- und Phrasenbau sich keineswegs an klassischer Periodik orientiert, sondern durchwegs frei und unregelmäßig verfährt. Ob man seinen Umgang mit den Formteilen, die baukastenartige Wiederholung ganzer Abschnitte, nur als ein schematisches „copy and paste" aus einer Unbeholfenheit heraus oder vielmehr als einen selbstbewussten Umgang mit einer von den Neudeutschen eigentlich überwundenen Form betrachten will, muss hier nicht entschieden werden. Ritters kontrapunktische Bemühungen in seinen Fugati mögen aus heutiger Sicht nicht besonders interessant und in technischer Hinsicht kaum mehr als respektabel erscheinen – auch wenn das unbescheidene Statement, das hinter der Doppelfuge des Debütanten steht, imponiert. Viel mehr überzeugt da der weniger demonstrative Drang zur motivischen Arbeit, die alle Sätze durchzieht. Auf jeden Fall aber müssen Ritters harmonische Eigenheiten besonders beachtet und hervorgehoben werden: Die Verwendung des Nonakkords als eigenständigen Klang im ersten Satz, die eigentümlichen querständigen Wendungen im *Adagio* und dessen fast impressionistische Einleitung mit ihrer mixturhaften Stimmführung, zahlreiche Sequenzen mit distanzieller Wirkung im dritten Satz, sowie besonders die avancierte Harmonik im Finale sind absolut auf der Höhe ihrer Zeit. Vor allem das harmonische Geschehen in der *Introduzione* des vierten Satzes weist Ritter klar als Neudeutschen und zwar sowohl als äußerst verständigen Liszt-Schüler (Distanzharmonik) als auch als kompetenten Wagner-Adepten (*Tristan*-Chromatik) aus, der mit den Errungenschaften der beiden Meister auf seine Weise und in seinem Rahmen durchaus originell umzugehen versteht. In der Streichquartettliteratur der Zeit werden sich jedenfalls kaum harmonisch weitreichendere Beispiele finden lassen.

Bezugspunkte und Referenzen sind in Ritters Quartett allenthalben gegenwärtig. So hat selbst die ambitionierte Doppelfuge als kontrapunktisches Kunststück ihr Vorbild bzw. ihre Entsprechung sowohl bei Wagner (*Meistersinger*, „Prügelszene" – die allerdings womöglich nach Ritters Quartett entstanden ist) als auch bei Beethoven (*IX. Symphonie,* Finale). Beethovens *IX. Symphonie* ist zudem auch klares Vorbild für Ritters Rückgriff auf die Themen aller vorausgegangenen Sätze im Epilog des Finales. Andererseits hat sich Ritter gerade nicht für ein „per aspera ad astra" entschieden, das sich (dem berühmten Vorbild der *V. Symphonie* folgend) mit der Grundtonart c-moll hätte aufdrängen können. In seinem Quartett wird der vorhandene Ansatz eines jubelnden Finales in C-Dur (das für den betriebenen kontrapunktischen Aufwand geradezu eine Rechtfertigung hätte sein können) im Gegenteil kurz vor Schluss abgebrochen. Die interpolierten Reminiszenzen stehen nicht etwa zu Beginn, sondern am Ende des Finales und sie machen keinen „freudenvolleren Tönen" (Schiller/Beethoven) Platz, sondern bringen vielmehr die dunkleren Klänge des Anfangs zurück.

Alexander Ritter an Julie Kummer, Schwerin, 3.3.1862 (SSB; Mus.ep. Alexander Ritter 27). Unveröffentlicht.

45 Die 186 Takte sind nicht eben lang, aber auch Beethoven hat in op. 132 und 135 (mit 164 bzw. 193 Takten) ähnlich dimensionierte Kopfsätze vorgelegt.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Damit gibt Ritter einer zyklischen Form, die zum Anfang zurückkehrt, den Vorzug vor einer entwickelnden Final-Lösung. Da die Reprise des Anfangsthemas alles Energische – die ursprüngliche Vortragsbezeichnung lautete: *energico* – eingebüßt hat, ist der Endpunkt gleichwohl nicht mit dem Anfangspunkt identisch. Hält man die Annahme, Ritter könnte – als „guter" Neudeutscher – mit seinem Quartett ein nicht mitgeteiltes Programm verfolgt haben, nicht für zu spekulativ (und es gibt darauf keinerlei konkrete Hinweise), mag man auch den Gedanken plausibel finden, in dem resignativen Schluss manifestiere sich – unabhängig von einem konkreten Sujet – Ritters pessimistische Weltsicht, womöglich gar eine Rezeption der „Überwindung des Willens" frei nach Arthur Schopenhauer, für den er sich damals begeisterte. Jedenfalls mag Ritters Finalgestaltung auch als Emanzipation von dessen „Erfinder" Beethoven zu verstehen sein, vom idealistischen Wollen dieses Heroen, der noch jedes seiner späten Quartette – egal wie „sperrig" sie sein mochten – genau wie alle seine Symphonien in strahlendem Dur und Fortissimo beendet hatte.

Was mögliche andere Quartett-Vorbilder und Modelle für Ritter angeht, wie es also um die Stellung des Werks in einem größeren Kontext der Streichquartettliteratur der 1860er Jahre bestellt ist, so können hier nur kurz wenige Anhaltspunkte gestreift werden. Nicht umsonst bietet die eingangs zitierte Übersichtsliteratur keine befriedigende Einordnung Ritters, schien die Gattung Streichquartett in der Zeit zwischen Mendelssohns letztem (op. 80, 1847) und Brahms' erstem Beitrag (op. 51/1, 1873) doch im Wesentlichen brach zu liegen (Schumanns Quartette op. 41 waren bereits 1842 entstanden). Ritter kannte als Geiger und Quartettspieler natürlich einiges an Literatur und wird von ihr gelernt haben – ohne dass für sein op. 1 ein direktes Vorbild auszumachen wäre. Hingewiesen sei aber immerhin auf Felix Mendelssohns frühes *Quartett a-moll*, op. 13, das einige interessante Parallelen aufweist. Zunächst ist es ebenfalls ganz klar auf Beethoven bezogen, in der Art der motivischen Arbeit, aber auch durch konkrete motivische Zitate. Mendelssohn arbeitet außerdem programmatisch, indem er ein Thema aus einem eigenen Lied *Frage* op. 9/1 verarbeitet, das mit der Text „*Ist es wahr?*" beginnt – womit er auf Beethovens berühmtes „*Muss es sein?*" in op. 135 oder das „*Lebewohl*" in der Klaviersonate op. 81a »*Les Adieux*« anspielt. Interessanterweise setzt Mendelssohn im langsamen Satz neben das Innig-Liedhafte wie Ritter ein Fugato als Kontrast. Am Ende des Finales klingt das Lied- Thema erneut an. Die Idee des satzübergreifenden Rückgriffs ist also auch in der Quartettliteratur nicht unbekannt, was aber nicht heißt, dass sie in der Konsequenz, mit der sie Ritter umsetzt, weniger einmalig wäre.

Ein Werk aus Alexander Ritters direktem Umfeld wäre das *Streichquartett d-moll* op. 77 von Joachim Raff, das dieser 1855 in Weimar schuf, just in dem Zeitraum, als Ritter dort bei ihm Unterricht nahm. Dieses Quartett mag mit seiner meisterlichen Faktur durchaus anregend gewesen sein, konkrete Beziehungen und Einflüsse lassen sich in den ungleichen Werken aber kaum nachweisen. Zuletzt sei noch angemerkt, dass ausgerechnet Richard Strauss' *Streichquartett A-Dur* op. 2 von 1880 viel klassischer und formal glatter ist als das Ritter'sche – allerdings war der Komponist damals auch erst 16 Jahre alt und unterstand der strengen Aufsicht seines Vaters, sodass sich diese Erstlinge kaum miteinander vergleichen lassen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

e. Ein zurückhaltender Erstling – Die *Schlichten Weisen* op. 2

Die ersten Lieder, mit denen Ritter an die Öffentlichkeit trat, waren seine *Schlichten Weisen* op. 2. Es handelt sich um die Vertonung von fünf Gedichten aus einer gleichnamigen Sammlung von Felix Dahn. Diese Gedichtsammlung entstand, wie der Autor selbst berichtet, nachdem er im „*Anzeiger des germanischen Museums*" die „*Anfänge vieler alter Volkslieder*" gefunden hatte. „*Angeregt durch deren kernigen Ausdruck*", dichtete er diese dann assoziativ zu „*einfachen Liedern*" weiter, ohne den weiteren Verlauf der Originale zu kennen. Die insgesamt 40 Gedichte[46] ergehen sich in einem einfachen, volksnahen Ton, sollen eben schlichte Weisen sein und geraten oft auch sentenziös und moralisierend-sinnspruchartig. Mit den fünf dieser Dahn'schen Sammlung entnommenen Gedichten erhält Ritter für sein op. 2 eine stilistische Einheitlichkeit in der Textvorlage, wie sie später kaum mehr auftritt – auch nicht in dem anderen größeren Liederheft, das auf Texten nur eines Dichters beruht: den Cornelius-Liedern op. 16. Allenfalls in op. 19, den zwei „*Primula veris*"-Gedichten von Lenau, kann im allerkleinsten Rahmen davon die Rede sein. Mit op. 2 legt Ritter also wirklich eine Einheit, einen kleinen Zyklus vor, der nur folgerichtig auch den Über-Titel der Gedichtsammlung „*Schlichte Weisen*" als Gesamttitel übernimmt[47] – zumal der mit seinem musikalischen, nicht in erster Linie dichterischen Gattungsbegriff „Weise" dafür prädestiniert ist.

Wie bei nahezu allen Liedern Ritters, ist auch über die Entstehungszeit- und Umstände der *Schlichten Weisen* nur wenig Konkretes bekannt. Hausegger gibt als das Jahr der Komposition 1871 an.[48] Der Druck erschien dann 1872 bei C. F. W. Siegel's Musikalien-Handlung in Leipzig und war der Sängerin Rosa von Milde gewidmet, an die Ritter folgende Worte richtete:

46 Die *Schlichten Weisen* sind abgedruckt in: Dahn, Felix: *Sämtliche Werke poetischen Inhalts*, Leipzig 1898, Bd. 16, S. 65 ff. Die Entstehungsgeschichte teilt Dahn dort selbst in einer Fußnote mit (Ebda. S. 65).

47 Ein Titel, der danach in der Musikwelt noch mehrmals Verwendung fand: Richard Strauss vertonte 1889/90 fünf andere Gedichte aus Dahns Sammlung und folgte damit sicherlich dem Vorbild seines Freundes Ritter. Seine 1890 als *Schlichte Weisen* op. 21 publizierten Lieder regten wiederum Max Reger an, der davon die ersten beiden für Klavier solo arrangierte und später eine eigene sehr umfangreiche Liedersammlung, sein op. 76, ebenfalls „Schlichte Weisen" nannte. Allerdings ist nur eines der 60 (!) darin vertonten Gedichte wirklich von Felix Dahn: „*Du meines Herzens Krönelein*". Es steht als op. 76/1 aber zumindest an erster Stelle und ist somit als Referenz sowohl an die titelgebende Gedichtsammlung Dahns, als auch an die äußerst populäre Vertonung des Kollegen Strauss (op. 21/2) zu verstehen. Inwiefern auch Max von Schillings' Komposition für Violine und Klavier op. 18, die ebenfalls den Titel *Schlichte Weisen* trägt, auf den Freund Strauss oder gar Ritter, mit dem Schillings zumindest persönlich bekannt war, zurückgeht, ist nicht nachvollziehbar. Mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit könnten sich auch die *Schlichten Weisen* op. 4 des Komponisten Richard Trunk – wiederum Lieder, die aber keine Texte Dahns enthalten – direkt auf Ritter oder Strauss beziehen. Trunk, der der sogenannten „Münchner Schule" nahestand, komponierte sie 1896–1899 während seines Studiums in München. Und noch ein weiterer Komponist, der den Wagner'schen Idealen nahestand, veröffentlichte *Schlichte Weisen*: Der für seine Balladen berühmte Martin Plüddemann vertonte drei Gedichte aus der Sammlung Dahns, darunter „*Du mein edles Blümlein*" (wie Ritter) und „*All' mein' Gedanken*" (wie Strauss). Gedruckt und höchstwahrscheinlich auch komponiert wurden diese Lieder erst lange nach Ritters op. 2 – auch hier kommt Ritter also als Vorbild in Frage.

48 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 56.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *„Beifolgend lege ich Ihnen die Lieder zu Füßen, die Sie mit so großer Güte aufnahmen. – daß ich dem Hefte jenen Namen obenan gesetzt, bei dem uns das Ideal deutschen Gesanges sogleich vor der Seele steht, und daß ich dies in der beinah abergläubisch festen Zuversicht gethan: der von mir so hochgehaltene Name werde dem Liederheft Glück bringen, – werden Sie, hochverehrte Frau, gewiß auch mit liebenswürdiger Nachsicht aufnehmen*".[49]

Ritter, der die Großherzoglich Sächsische Kammersängerin seit seiner Zeit in Weimar, wo er sie als junge Frau kennengelernt hatte, hoch verehrte, war nicht der einzige, der für sie schwärmte und dies in Widmungen zum Ausdruck brachte. Auch Bülows Liederheft op. 1 war Rosa von Milde gewidmet[50], und Cornelius richtete zahlreiche Gedichte und Sonette an sie, darunter den 1859 gedruckten *Sonettenkranz*. Eduard Lassen dedizierte der Sängerin 1875 seine *5 Lieder* op. 54 und Ritter selbst widmete Rosa von Milde noch in den Neunziger Jahren eine weitere Liedersammlung, seine *Fünf Lieder* op. 20.

1872 war nicht nur das Jahr, in dem die *Schlichten Weisen* erschienen – der bereits fast vierzig Jahre alte Ritter trat nun überhaupt zum ersten Mal mit einem Werk an die Öffentlichkeit. Zu seinem op. 1 hatte er das schon ein paar Jahre alte *Streichquartett c-moll* erkoren. Diese kammermusikalische Gattung war alles andere als repräsentativ für seine neudeutschen Bestrebungen, verlieh Ritter aber eine gewisse Legitimation dadurch, dass sie seiner Kompetenz und Musizierpraxis als Geiger mit Primarius-Erfahrung im eigenen Quartett am nächsten stand. Auch einige Lieder hatte er zu diesem Zeitpunkt bereits in der Schublade, aber offenbar war ihm daran gelegen, nicht irgendein zusammengestelltes „Liederheft", sondern ein zusammenhängendes, durchdachtes und neukomponiertes Werk vorzulegen. Bei Liedern handelte es sich schließlich um die typische Anfängergattung. Es galt, sich nicht nur im Vergleich mit den verehrten Kollegen und Freunden als würdig zu erweisen, sondern sich vor allem auch gegen eine Flut von semidilettantischen Tonsetzern zu behaupten, die den Markt mit Liederheften überschwemmten. Wenn Peter Cornelius den jungen Pianisten und Komponisten Theodor Ratzenberger (1840–1879) in einem Brief vom 16. November 1870 etwas polemisch fragt: „*Warum denn alles gleich drucken lassen?* […] *Schwindelt Dir nicht auch, wenn Du die tausend Namen liest, womit die bekannten »drei Lieder« in den Zeitungsannoncen sich ewig frisch und neu wieder schmücken? Heute Müller – morgen Schmidt – aber es bleiben ewig die drei selben alten Lieder*"[51] – dann bringt er die Situation des boomenden Musikalienmarktes auf den Punkt und lässt seine eigenen Skrupel ahnen, die ihn plagten, wenn er mit Liedern an die Öffentlichkeit trat. Ritter wird die Meinung seines Freundes Cornelius nicht verborgen geblieben sein und er wird sein – ohnehin recht spätes – Debut als Liederkomponist nicht leichtfertig betrieben haben.

Im Vergleich zu manchen der vor 1870 entstandenen Liedern (will man Hauseggers Chronologie folgen, waren dies um die zehn Stück[52]), wie der jugendlich-auftrumpfenden Ballade *Belsazar* oder den ausladenden Liedern *Kranich* (später op. 12/1) und *Erklärung* (op. 12/2), scheinen die fünf Lieder op. 2 wie eine bewusste Zurücknahme, ein gewollt bescheidenes erstes Auftreten auf dem Parkett der musikalischen Öffentlichkeit. Wahr ist, dass Ritter für sein Alter noch nicht eben viel kompositorische Erfahrung hatte. Dennoch hatte er sich

49 Alexander Ritter an Rosa von Milde, Würzburg, 15.10.1872 (BSB; Mildeana, A. Ritter). Unveröffentlicht.

50 Zu Bülows op. 1 und sein Verhältnis zu Rosa von Milde vgl. Riethmüller, *Heine-Lieder*, S. 140 f.

51 Peter Cornelius an Theodor Ratzenberger, 16.11.1870. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 646.

52 Vgl. Werk VI-p.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

immerhin an mehreren kammermusikalischen Werken, Liedkompositionen, aber auch größeren Formen, wie den zwei Violinkonzerten versucht und dafür von Persönlichkeiten wie Bülow oder Liszt Zuspruch erfahren. Wollte Ritter etwa mit seinen ersten gedruckten Werken nicht als Neutöner, junger Wilder – oder eben: Neudeutscher – anecken?

Weniger spekulativ und musikalisch relevanter ist wohl die Frage nach dem Einfluss der Lieder von Peter Cornelius, die man bei Ritter stets untersuchen sollte und die bei seinem op. 2 auf der Hand zu liegen scheint. Cornelius veröffentlichte 1854 als seinen Erstling die *Sechs Lieder* op. 1 auf eigene Texte, deren Erstes mit den Worten beginnt: „*Mein Lied ist klein, Braucht wenig Platz*". Auch dies war natürlich ein bewusst bescheidenes Statement des 29-jährigen Cornelius, der ohnehin zeitlebens an mangelndem Selbstwertgefühl litt, mit seiner Rolle als „*Dichterkomponist*" rang und sich einmal selbst als „*Nebenmensch*"[53] bezeichnet hatte. Doch nicht nur die Demutsgeste, die den Schritt ins Licht der Öffentlichkeit begleitet, lässt an Cornelius denken, auch musikalisch-ästhetisch könnte sich die Nähe der beiden Freunde (die allerdings im biographischen Sinn Anfang der 1870er Jahre bereits zu schwinden schien) am ehesten in den *Schlichten Weisen* manifestieren. Dass Cornelius' Texte und Lieder gelegentlich einer gewissen Niedlichkeits-Ästhetik folgen, macht deren Besonderheit und Charme, aber auch deren Problematik aus.[54] Inwieweit sich Ritters Herangehensweise davon unterscheidet, wird in den Liedanalysen noch zu thematisieren sein.

Aufgrund ihrer Kürze eignen sich die fünf *Schlichten Weisen* besonders gut für eine umfassendere Analyse aller fünf Lieder[55], die deren Faktur bis ins Detail nachvollzieht:

Nr. 1: „Du mein edles Blümlein"

Das Gedicht „*Du mein edles Blümlein*"[56] hat fünf Strophen zu je zwei Zeilen. Dahn notiert alle Gedichte der Sammlung auf die gleiche Weise in „doppelter" Zeilenlänge: anstatt vier kurzer Zeilen pro Strophe mit jeweils einem Reim am Zeilenende also zwei lange Zeilen, die jeweils in der Mitte eine Zäsur und einen Reim aufweisen. Die Strophen 1 bis 4 haben den gleichen Aufbau und trochäisches Metrum mit je einer langen Silbe in der Zeilenmitte und am Ende. In der letzten Strophe erhält die erste Zeile eine unbetonte Silbe vorweg und wird damit jambisch.

In der ersten Strophe wird ein nicht näher bestimmtes „*Blümlein*" befragt, ob es „*treuer Art*" sei. Nacheinander werden in den Strophen 2 und 3 dann vier verschiedene Blumen gegenübergestellt: je eine mit negativen Charaktereigenschaften konnotierte Blume (Rose = untreu, Tulpe = eitel) mit einer sozusagen guten Blume (Lilie = beständig, Veilchen = still). Das lyrische Ich stellt sodann in der 4. Strophe klar, dass es keine Blume lieben könne, die „*falsch und eitel*" sei, wohl aber (5. Strophe) ein „*Veilchen*" oder eine „*Lilie*" ewig lieben werde. Diese Gegenüberstellung wird formal sehr schematisch von Vers zu Vers gleichartig umgesetzt. Auch Ritter komponiert die erste Strophe in demonstrativer Regelmäßigkeit, die mehrere Ebenen durchdringt. Zunächst erreicht er die erstrebte Einfachheit und Lied-

53 Vgl. Cornelius, Peter: *Autobiographische Skizze*. In: Cornelius, *Literarische Werke III*, S. 8.

54 Vgl. Massenkeil, Günther: *Cornelius als Liederkomponist.* In: Federhofer, Hellmut und Oehl, Kurt (Hrsg.): *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist*, Regensburg 1977, S. 161 f.

55 Taktangaben beziehen sich im Folgenden auf Ritter, Alexander: *Schlichte Weisen* op. 2, Leipzig 1872 (C.F.W. Siegels 4706). Vgl. URL: http://imslp.org/wiki/Schlichte_Weisen%2C_Op.2_ (Ritter%2C_Alexander) (zuletzt aufgerufen am 1.2.2018).

56 In Dahns Gedichtsammlung Nr. XII.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

haftigkeit durch einen klassisch-symmetrischen Periodenbau, auf den er durch die Textvorlage auch geradezu gestoßen wird. Die beiden Zeilen, die jeweils eine Längung und Zäsur in der Mitte aufweisen, setzt Ritter in zwei viertaktige Phrasen um, die aus 2 x 2 Takten bestehen und insgesamt eine achttaktige Periode ergeben. Wie genau sich der Komponist der Sprache verpflichtet und die Struktur des Textes mit musikalischen Mitteln umsetzt, kann im Detail durchaus verblüffen.

Zunächst sei der Verlauf der Singstimme betrachtet: Der Beginn mit einer viermaligen Tonrepetition, vier gleichen Achteln auf g^1, macht klar, dass es hier nicht um Melodie, sondern um Deklamation geht. Paradoxerweise resultiert daraus aber keine Freiheit, sondern es entsteht aus den vier Achteln mit anschließendem Sprung aufwärts ein festes, wiederholbares Motiv. Der Sextsprung aufwärts und die Viertelnote auf betonter Zählzeit 1 entspricht der Betonung und Längung zur Zeilenmitte im Text („*Blüm-*“), wonach die unbetonte Silbe („*-chen*“) wieder auf den „Rezitationston“ g^1 und zur Länge einer Achtel zurückkehrt. Das folgende Komma findet seine Entsprechung in einer kleinen Achtelpause. Analog dazu zielen in den Takten 3 und 4 je vier Achtel (auf g^1 beginnend) hin zu einer Viertelnote auf der nächsten Zzt.1, die die Phrase auf einem Halbschluss abschließt (f^1), worauf als größere Zäsur zwischen den beiden Strophenzeilen diesmal eine Viertelpause folgt. Diese viertaktige Struktur wiederholt sich nun für die zweite Zeile der Strophe und zwar als tonale Sequenz einen Ton höher. Die vier Achtel auf as^1 führen in die Sexte aufwärts zur betonten Viertel f^2, dann zur unbetonten Silbe zurück, und nach der Achtelpause wenden sich diesmal die Achtel der zweiten Phrasenhälfte zur nächsten betonten Viertel aufwärts, eine Geste, die dem Fragezeichen am Ende der Strophe gerecht wird. Ritter operiert also mit den beschränkten aber wirkungsvollen Mitteln zweier unterschiedlicher Tondauern (Achtel und Viertel), bewusster Pausensetzung und einer Art „Normaltonhöhe“, von der abzuspringen eine deutliche Betonung bedeutet.

Der Klavierpart macht die klare Gliederung der Periode erst recht augenfällig, indem in der linken Hand je zwei Takte unter einen Bogen gefasst sind. Diese Legatobögen fassen je vier Viertel zusammen, und es wirkt fast, als läge hier die eigentliche Melodie, das kantable Element des Liedes. Es handelt sich zwar dann doch „nur“ um eine Basslinie, aber sie wird als wiedererkennbares Motiv noch eine gewisse Rolle spielen. Die rechte Hand hingegen hat eindeutig eine untergeordnete, rein begleitende Funktion. Ihr Hauptmerkmal sind durchgängige Synkopen und Zweistimmigkeit (größtenteils Terzen). Analog zur Singstimme beginnt auch im Klavierpart der zweite Viertakter als tonale Sequenz einen Ganzton höher. Der harmonische Verlauf führt von der Tonika Es-Dur innerhalb der ersten 4 Takte zu einem Halbschluss nach B-Dur, und auch die folgenden 4 Takte, die f-moll beginnen, landen in der Dominante B-Dur, wodurch die Periode also nicht im Ganzschluss endet, sondern offen bleibt – schließlich ist die erste Textstrophe eine Frage. Von der Sst. wird am Phrasenende (T. 8, Zzt. 1) auf betonter Viertel ein c^2 erreicht, das über dem dominantischen B-Dur als unvorbereitete und unaufgelöste Non fungiert, d. h. auch melodisch/harmonisch wird hier nicht abgeschlossen, sondern geöffnet. Zusätzlich nimmt das *c* den Grundton des nächsten Taktes (c-moll) vorweg und bildet damit eine subtile Verknüpfung zwischen 1. und 2. Strophe.

Mit Beginn der zweiten Strophe festigen sich zum einen einige strukturelle Elemente. So wird klar, dass es sich bei den vier Tonrepetitionen plus Sextsprung aufwärts in der Sst. und auch bei den ersten drei stufenweise absteigenden Tönen der Legato-Linie in der linken Hand (beides T. 1–2) um zwei veritable Motive **a** und **b** handelt, die immer wiederkehren.

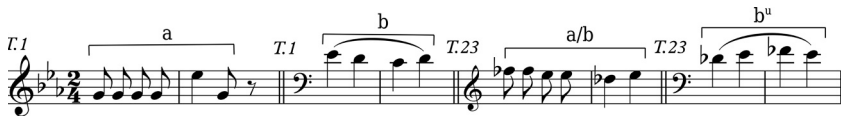
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Gleichzeitig aber wird der perfekte Periodenbau dadurch durchbrochen, dass die zweite und dritte Strophe jeweils nur sieben Takte lang sind. Diese Irregularität verdient eine nähere Betrachtung:

Sowohl die zweite (T. 9) als auch die dritte Strophe (T. 16) beginnen wie die erste: In der Sst. erscheint Motiv **a**, in der linken Hand Motiv **b** und in der rechten Hand die Synkopen-Terzen (die hier aber achtelweise auf Pausen folgen). Das Klavier führt die ersten Zweitakter auch regulär aus, nur die Sst. verkürzt ihren Verlauf, indem zwar die Betonung durch den Sprung nach oben noch stattfindet, aber die Längung unterbleibt, und stattdessen die Achtel durchgehen, wobei sie auch zur Zeilenmitte durch keine interpunktierende Pause mehr unterbrochen werden. Auf diese Weise dauert die Wiedergabe der Textteile nur noch 3 Takte. Die Klavierbegleitung bricht ab mit einer Viertelpause (T. 11+18), was zusammen mit der Achtelpause in der Sst. die Zäsur zum Textzeilenende stärker betont und die zweite Strophenhälfte stärker absetzt. Diese ist dann wieder vier Takte lang und bringt mit kleinen Abweichungen auch die gewohnten Motive **a** (in T. 19 wird **a** nach fünfmaligem Auftreten zum ersten Mal verkürzt) und **b**. Insgesamt bestehen die Strophen 3 und 4 also aus je zwei Teilen, einem irregulär dreitaktigen und einem regulär viertaktigen Teil. Diese kontrastierende Anlage wird durch weitere Parameter im Klavierpart verstärkt: Die erste Strophenhälfte ist laut (mf, f) und in mittlerer bis tieferer Lage, die rechte Hand hat die kurzen Synkopen-Achtel. Dagegen ist die zweite Hälfte leise (pp) und in hoher Lage, und beide Hände haben mindestens Viertel, die zudem legato gespielt werden. Gleichzeitig verwendet Ritter den Gegensatz von Moll und Dur. In der zweiten Strophe steht das c-moll, das nach D-Dur, also zur Dominante von g-moll (der Mollparallele der Grundtonart Es-Dur) führt, den Durtonarten G (also der verdurten Parallele), A und D gegenüber, und in der dritten Strophe sind es analog die Molltonarten g und f, die den Durtonarten As-B-Es gegenüberstehen. Ganz offensichtlich setzt Ritter hier musikalisch um, was der Text recht schematisch vorgibt: nämlich die direkte Gegenüberstellung einer „bösen" Blume und der ihr zugeschriebenen negativen Charaktereigenschaften mit einer „guten" und positiv besetzten Blume. Die beiden „irregulären" Strophen sind in Wahrheit also wohlberechnet und bilden mit ihrer Analogie subkutan ein wenn auch nicht wirklich unkonventionelles, so doch logisch motiviertes Strukturelement in diesem „simplen" Lied.

Die beiden folgenden Strophen zielen ebenfalls auf Kontrast und stehen sich dabei als Ganzes gegenüber. In Strophe 4 wird fast drohend gefragt, ob die adressierte Blume den „bösen" Blumen angehöre, was ausschlösse, geliebt zu werden. Musikalisch ist diese Strophe folgerichtig die am weitesten vom Normalbild der ersten Strophe abweichende. Die ersten beiden Takte (T. 23/24) wahren noch die Form der Periodizität. Aber die Motive stehen buchstäblich Kopf, wenn die Sst. – in bis hierhin höchster Lage – Merkmale von **a** (Tonrepetition, Achtel) mit dem Verlauf von Motiv **b** vereinigt (**a/b**), während in der linken Hand dieses Motiv **b** nun aufwärts führt, also tatsächlich umgekehrt wird (**b**^{u}). Harmonisch wird dabei zweimal g♯ (enthält *fes*!) dem tonikalen Es-Dur entgegengesetzt, dynamisch wird erstmals ein Forte erreicht. Insistierend und harmonisch wie in einer Schleife gefangen wiederholt sich dieser Abschnitt (T. 25), bricht aber nach 1½ Takten ab, und die Sst. führt die Phrase frei fort bis zu einer Gesamtlänge von 7 Takten. Das Klavier setzt mit einem einzelnen Akkord in T. 27 einen Akzent auf das Wort „*keine*" und beruhigt sich danach wieder. In den Takten 29/30 bildet es die Brücke zur letzten Strophe, indem es Endton und Auftakt der Sst. mit einem diminuierenden Zweitakter in der Dominanttonart verbindet, der nochmals das umgekehrte Motiv **b**^{u} bringt. Damit ist die Rückkehr zur „heilen Welt" vollzogen, und die

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

5. Strophe, die den „guten" Blumen und der bejahenden, ewigen Liebe gewidmet ist, wird als eine Art Reprise gestaltet. Diese wiederholt auch recht notengetreu den Beginn des Liedes, bis dann ab T. 35 der Klaviersatz weiter ausgreift und die Sst. zum Spitzenton f^2 gelangt und verbreitert abkadenziert. In den Schlusston fällt das Klavier mit einer affirmativen zweimaligen Wiederholung von Motiv **b** ein, woraus sich ein kurzes Nachspiel von 3 Takten Länge ergibt, das über einem plagalen Pendel quasi jubilierend in Gegenbewegung zum Schlussakkord in weiter Terzlage drängt.

Bsp. 1

Das erste Lied der *Schlichten Weisen* wird dem Titel gewiss gerecht. Es ist ein kleines Lied, das mit bewusst reduzierten Mitteln gestaltet wurde. Die Textvertonung ist eng an die Sprache gebunden: die Gesangspartie weist viele Tonrepetitionen auf und ist stets syllabisch. Auch sprachliche Feinheiten werden übernommen, indem z. B. Kommata durch bewusst gesetzte Pausen wiedergegeben werden. Der Textinhalt wird geschickt durch den Kontrast „regulärer" und „irregulärer" Strukturierung umgesetzt, findet aber auch in direkteren musikalischen Bildern wie dem Orgelpunkt T. 12–14, wo der „*beständigen*" Lilie ein gleichbleibendes Tonfundament unterlegt wird, einen dezenten aber bewussten Ausdruck.

Kein großer Aufwand, kein virtuoser Klaviersatz, keine ausgreifende Harmonik, aber innerhalb der kleinen Form viel Variation und präzise Details – so könnte man den ersten Eindruck zusammenfassen. Nur am Schluss des Liedes gibt es eine kleine Emphase: der Nonakkord als Signum Wagner'scher Harmonik markiert den Höhepunkt in der Schlusskadenz (T. 37), wo die bangen Fragen des lyrischen Ichs einer zuversichtlichen Gewissheit weichen, und ist im Kontext von zeitenüberwindender Liebe damit auch im Wagner'schen Sinne semantisiert. Im zweiten Lied wird diese Zurückhaltung bereits strapaziert und der enge Rahmen des „kleinen Lieds", wie man gleich sehen wird, fast gesprengt.

op. 2/1	**1.Str.**	**2. Str.**	**3. Str.**	**4. Str.**	**5. Str.**	**Nachsp.**
Formteil	A^1	A^2	A^3	A^4	$A^{1'}$	
		(B)				
Taktanzahl **Unterteilt**	8 (4+4) 2+2 + 2+2	7 (3+4) 3 + 2+2	7 (3+4) 3 + 2+2	8 (2+2 + 2+2) 2 + 2 + 2 + 2	10 (4+6) 2+2 + 2+4	3
Motiv Sst. **Motiv Klav.**	a a b b	a a b b	a – b b	a/b a/b b^u - b^u	a a' b b'	– b
Tonarten **Stufen**	Es-B + f-B I - V	c-D + D-G-D VI - III #	g-f + f-As III - IV	$g^{\flat}$-g + c-B III - V	Es-B + f-Es I - V - II	Es-As-Es I - IV - I
Textinhalt	pos./neutr.	neg. - pos.	neg. - pos.	nur neg.	nur pos.	–

Tab. 1

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nr. 2: „Allem, was da Lust auf Erden bringet“

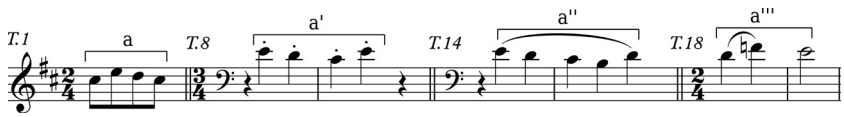
Wie Lied Nr. 1 beginnt auch „*Allem, was da Lust auf Erden bringet*“ ohne Vorspiel oder einen vorbereitenden Akkord des Klaviers direkt auf der ersten Zzt. des ersten Taktes mit Gesang und Klavier gemeinsam. In Dahns Gedicht[57] steht die erste Zeile wie separiert vom Rest, gleichsam als Motto vorweg, indem sie als einzige ohne Auftakt, also trochäisch gebildet ist, während der Rest des Gedichts dann jambischem Metrum folgt. In diesem Motto wird das Thema des Gedichts, die Dialektik von „*Lust*“ und „*Leiden*“, die „*Allem*“ innewohne, als These vorgestellt, die in den folgenden Zeilen durch Beispiele veranschaulicht wird und schließlich zu einer Gegenthese führt. Ritters Vertonung greift die Besonderheit der ersten Zeile auf und setzt sie in einem sechstaktigen Einleitungs-Abschnitt um. Über einem Orgelpunkt auf dem Dominantton *a* werden in dreimaliger, sehr schematischer Sequenz Singstimme und Klavier (Sext-Akkord-Parallelen, quasi colla parte) abwärts geführt. Beginnend auf dem Dominantseptakkord (!) der Haupttonart (A^7), wird damit in Takt 5 die Subdominate (G-Dur) erreicht, die Ausgang einer schlichten IV-V-I-Kadenz ist. In Takt 6 steht ein einzelner Staccato-A^7-Akkord des Klaviers mit anschließender Generalpause wie ein Doppelpunkt, danach erst kann das eigentliche Lied auf der Tonika beginnen.

Im Gedicht werden nun nicht weniger als zehnmal hintereinander ein Begriff, der zunächst eine positive Grundbedeutung hat, mit einem jeweilig möglichen Nachteil – seiner Kehrseite – konfrontiert („*Feuer*“–„*senget*“, „*Schönheit*“–„*Eitelkeit*“, etc.). In strenger Eintönigkeit erhält jede dieser Gegenüberstellungen die Länge einer halben Zeile, und das Reimschema tut sein Übriges, eine gewisse Monotonie zu erzeugen. Ritter benutzt dieses litaneiartige Formschema, indem er seine musikalischen Phrasen ähnlich klar aneinander reiht. Einerseits betont er mit Mitteln wie Sequenz und trennenden Pausen das Abgehackte der Aufzählung, andererseits erzeugt er eine Stringenz und sogar Beschleunigung, indem er die Phrasen im Verlauf zunehmend verkürzt und die harmonische und rhythmische Textur dichter werden lässt. Dieser Mittelteil des Liedes (T. 7–26), der den Gedichtzeilen 2–6 entspricht, ist folgendermaßen aufgebaut:

Die drei Takte 8–10 (mit drei Achteln Auftakt der Sst.) entsprechen der zweiten Gedichtzeile. Akkurat markiert Ritter in der Singstimme durch kurze Achtelpausen Zeilenmitte und -ende als kleine Zäsuren (dabei noch korrekt hierarchisch gewichtet durch die längere Fermaten-Pause am Zeilenende). In der linken Hand des Klaviers findet sich ein Motiv aus Staccato-Vierteln, dessen erste vier Töne sich bei genauerer Betrachtung aus den Achteln des ersten Klavier-Taktes herleiten lassen (**a**) (und die bei aller Nähe zum Allgemeinplatz auch stark dem Motiv **b** des ersten Liedes ähneln). Die Verbindung von Terz und zwei Sekundschritten erscheint in T. 8/9 nun in krebsgängiger Umkehrung (**a'**). Der harmonische Gang der drei beschriebenen Takte führt von der I. zur II. Stufe (e-moll) mittels einer Zwischendominante (e-moll spielt dann im gesamten Mittelteil T. 8–25 eine zentrale Rolle). In T. 11–13 wird der beschriebene Dreitakter als tonale Sequenz um einen Ganzton erhöht wiederholt – im Klav. ganz exakt und in der Sst. mit einem anderen, repetierenden Auftakt, der etwas nach hinten geschoben ist. Danach werden die musikalischen Phrasen kürzer, und die nächste Gedichtzeile wird auf zwei Zweitakter verteilt (T. 14–17). Wieder wird die Sst. durch Pausen dem Text gemäß gegliedert, in der linken Hand des Klaviers erscheint erneut die krebsgängige Umkehrung des Motivs (diesmal legato: **a''**), und wieder ist die

57 In Dahns Sammlung Nr. V.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zweite Phrase eine tonale und recht exakte Sequenz der ersten Phrase, erhöht um einen Ganzton. Auch der nächsten Gedichtzeile entsprechen zwei mal zwei Takte (18–21), doch durch den erfolgten Taktwechsel von 3/4 zu 2/4 sind die Phrasen noch einmal verkürzt. Terz und Sekund in der linken Hand erinnern immer noch an das Anfangsmotiv (**a'''**) und auch hier findet sich die Sequenz um einen Ganzton nach oben. In der Sst. fehlt mittlerweile die Zeit für Pausen, sodass die einzelnen Textabschnitte in gleichförmigen Achteln und oftmaligen Tonrepetitionen recht hektisch abgespult werden. Im Klavier geht die Begleitung ab T. 22 zu Synkopen über (r. H. Achtel und l. H. Viertel) und die Harmonik spitzt sich auf den doppeldominantischen verminderten Septakkord gis° hin zu, bis das Ganze mit einer Generalpause von der Länge eines ganzen Taktes jäh abbricht (T. 26).

Bsp. 2

Soweit dieser Abschnitt mit seinen kleinteiligen musikalischen Phrasen und der kleinlichen Aufzählung irdischer Unvollkommenheiten im Text. Schon in der Gedichtvorlage erfolgt nun ein Umschwung, ein Kontrast – ausgelöst nur durch ein kleines Wort. Noch viel deutlicher aber ist der Wechsel in Ritters Musik: Wie an einem Funken entzündet sich an diesem Wort eine Flamme, und schlagartig ändert sich die musikalische Faktur, ja eine ganz andere musikalische Sprache, eine andere musikalische Welt eröffnet sich. Es handelt sich um das Schlüsselwort „*Minne*", dem man in Ritters Werk noch mehrfach begegnen wird.

Der dritte Teil des Liedes – textlich ein Lobpreis auf die „*rechte Minne*", die frei von den geschilderten Makeln sei und als „*leuchtender Carfunkel*" gepriesen wird – ist ein getragenes *Andante*, steht wieder im Dreivierteltakt und ist mit 19 Takten exakt so lang wie der zweite Teil T. 7–25 (s. Formtabelle). Durchgängige Achtel-Triolen prägen die Klavierbegleitung, die in repetierten Akkorden ein Vorwärtsdrängen, ein Pulsieren erzeugen und die auch den Melodielinien der Singstimme und des Klavierparts – oft als Auftakte – Schwung verleihen. Ähnlich wie die Einleitungstakte, sind auch die Takte 27–30 ein Orgelpunkt auf dem Dominantton *a* – ein sich stauender Kadenzverlauf, der schließlich affirmativ in die Tonika D-Dur führt. Die Basstöne werden dabei nicht ausgehalten, sondern einmal pro Takt keck als Impulse auf unbetonten Zeiten eingeworfen. Begann das Lied schon direkt mit einem Dominatseptakkord, so wird die Harmonik jetzt noch weiter angereichert: Der Septnonakkord steht in Ritters Tonsprache quasi emblematisch für die avancierte Tonsprache Wagners und Liszts und erscheint nicht zufällig an dieser Stelle. Auch die kleine Färbung des subdominantischen G-Dur (T. 28) durch einen Sextvorhalt und des gis° durch einen Quartvorhalt (T. 25 und 29) stellt im Rahmen des Liedes schon eine harmonische Besonderheit dar, nachdem die Sst. zuvor (T. 7–25) stets nur akkordeigene Töne und kaum einmal einen Durchgangston verwendete.

In lockerer motivischer Arbeit erklingen im Klaviersatz gegenläufige Legato-Linien und das Triolenmotiv, was beides auch sequenziert wird (T. 31/32; 35/36; 37/38). Aus dem Umfeld der Mollparallele (h-moll, e-moll) drängt der Verlauf bald zur apotheotischen Schlusswendung, einem langen, in hohe Lage sich aufschwingenden Quartvorhalt auf der Dominante im Klavier, über dem die Sst. ihren Spitzenton a^2 („*leuchtend*") erreicht und in der typi-

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schen, atemholenden Pause des Klaviers dramatisch die Schlussworte setzen kann. Dem Klavier bleibt ein knappes dreitaktiges Nachspiel, das den Verlauf der Sst. vom a^2 abwärts in die Terz des Schluss-D-Durs imitiert.

Formteil (Motiv)	A (**a**) „Motto"	B			C
		B^1 (**a'**)	B^2 (**a''**)	B^3 (**a'''**)	
Taktanzahl	6	19			19
		3 + 3	2 + 2	2 + 2 + 4	
Tonarten	A^7	D - **e** - fis	D - **e** - cis^o	$h^ø$ - **e** - gis^o	A - D
Taktart	2/4	3/4	3/4	2/4	3/4

Tab. 2

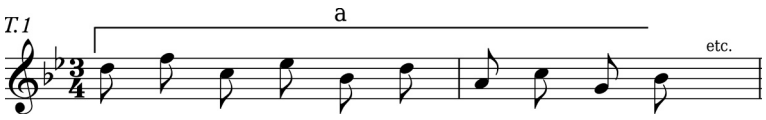
Bei aller Knappheit der Form, die Ritter zur Verfügung steht, gelingt ihm im zweiten Lied der *Schlichten Weisen* mit großer Emphase eine Hymne auf die „*rechte Minne*". Diese musikalisch auszudrücken, bedient sich Ritter wiederum bewusst des Nonakkords im Sinne einer avancierten Harmonik und gestaltet damit den textlichen Kontrast zwischen der Unzulänglichkeit des Lebens und der Überwindungskraft der Liebe.

Nr. 3: „Bei dir muss ich mich aller Kunst"

Das dritte Gedicht „*Bei dir muß ich mich aller Kunst*"[58] ist vierstrophig angelegt. Erste und vierte Strophe sind eine direkte Anrede des literarischen Ichs an die Geliebte. Ihr gegenüber sei es ganz defensiv-ergeben und ihre „*Huld*" könne ihm nur geschenkt werden. In den beiden Mittelstrophen wird als Kontrast der offensiv-fordernde Umgang mit anderen Personen wie König, Feind, Mutter u. a. geschildert. Diese Anlage nutzt Ritter in seiner Vertonung für eine klare ABA'-Form (s. Tabelle).

Gleich zu Beginn des Liedes bringt die Sst. ein sehr charakteristisches Motiv **a** von zwei Takten Länge (T. 1–2): treppenartig steigen die regelmäßigen Achtel immer abwechselnd eine Terz aufwärts und eine Quart abwärts, was insgesamt eine stufenweise Abwärtsbewegung ergibt (mag sein, dass dieses etwas gespreizte, künstlich wirkende Motiv ironisch das Stichwort „*Kunst*" kommentiert, s. u.). Als Kontrast zu den hüpfenden Achteln bringt die Klavierbegleitung legato geführte Linien in Gegenbewegung, deren Oberste nichts anderes tut, als die Haupttöne des Treppenmotivs colla parte zu unterstreichen. Dem zweitaktigen Motiv folgt ein Takt des Kadenzierens (Halbschluss!), woraus insgesamt also eine dreitaktige Phrase für die Gedichtzeile entsteht. Es folgt die um eine Stufe nach oben sequenzierte Wiederholung des Motivs **a** (T. 4) im Klaviersatz, während diesmal die Sst. in Legato-Vierteln die Haupttöne nachzeichnet. Die Fortsetzung der Phrase als IV-V-I-Kadenz dauert hier drei Takte, sodass sich für die erste Strophe insgesamt eine Achttaktigkeit ergibt, die konventionell den Bogen von der Tonika zur Dominante und wieder zurück spannt, allerdings aus zwei asymmetrischen Hälften besteht.

58 Bei Dahn Nr. VI.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bsp. 3

Zweite und dritte Strophe, die inhaltlich beide der stolzen Konfrontation des literarischen Ichs mit seiner Umwelt gewidmet sind, vereinigt Ritter zu einem großen Mittelteil (doppelt so groß wie die beiden Rahmenteile, denn die Einzelstrophen sind mit 8 Takten (+/-1) gleich lang, s. Tabelle). Eine durchgängige, nie anhaltende Achtelbewegung in der rechten Hand der Klavierbegleitung (Begleitmotiv **b**) lässt einen einheitlichen, durchführungsartigen Abschnitt entstehen. Diese Achtelbewegung hat vage Anklänge an das Treppenartige von Motiv **a** (wobei sie oft größere Sprünge aufweist), wird andererseits aber auch schrittweise geführt und vermittelt insgesamt einen geschäftigen, betriebsamen Eindruck. Das harmonische Umfeld dieses Abschnitts ist die Dominantregion F-Dur, in der er beginnt und endet. Zwischenzeitlich werden konventionell nahverwandte Tonartbereiche, wie die parallele Molltonart und die Subdominante berührt.

Mit Beginn der letzten Strophe, wenn erneut das „*Du*“ angesprochen wird, beginnt ab Takt 24 eine musikalisch wortwörtliche Reprise des Anfangs (T. 1–5), die in Takt 29 aber mit einem cis^{o}-Akkord jäh abbricht. Nach einer Generalpause schließt sich ein kleiner dreitaktiger Abspann an, eine affirmative Schlusswendung im Forte, bei der zu einem Sept-Non-Vorhalt auf der Dominante noch einmal im Klavier der Beginn des Motivs **a** erklingt, ehe der Schlussakkord – inklusive eines sich schnell auflösenden Sept- und Quartvorhalts – erreicht wird.

Textstrophen	**1. Str.**	**2. Str.**	**3. Str.**	**4. Str.**
Formteil	A	B		A'
		B^{1}	B^{2}	
Taktanzahl Unterteilt	3 + 5 (2+1) (2+3)	4 + 4 (2+2) (2+2)	3 + 4 3 (2+2)	3 + 6 (2+1) (3+3)
Motiv	a a	b (Begl.)		a a a'
Tonarten Stufen	**B** – F c – B **I** – V II – I	**F** – g Es – f **V** – VI I – V^{b}	B – Es C – **F** I – IV II – **V**	B – F c – **B** I – V II - **I**

Tab. 3

Nr. 4: „Wer da sieht die Augen dein“

Im Gedicht „*Wer da sieht die Augen dein*“[59] geht es um eine sehr keusche Liebe. Beim Anblick der Geliebten stünden „*Fleisch und Blut*“ zurück, so das lyrische Ich in der ersten Strophe. Stattdessen würden Assoziationen an „*Himmel*“, „*Abendstern*“ und Mutters „*alte Weise*“ geweckt, wie sie in Strophe 2 und 3 beschrieben werden. Musikalische Besonderheit dieses Liedes ist eine gewisse Unabhängigkeit von Klavier und Singstimme im Formverlauf. Einer-

59 Bei Dahn Nr. IX.

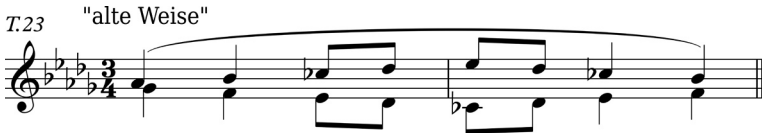
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

seits ist die Rolle des Klaviers eindeutiger als in den vorangegangenen Liedern oft auf eine konventionelle Begleitfunktion festgelegt, wobei die linke Hand quasi durchgehend Akkordbrechungen in Achtelbewegung, also typische Begleitfiguren spielt und die rechte Hand oft die Singstimme colla parte unterstützt. Andererseits scheinen Beginn oder Länge von Phrasen zwischen Klavier und Singstimme manchmal wie verschoben, was dem Klaviersatz eine bestimmte Selbständigkeit verleiht. Schließlich wird vor allem durch das lange Nachspiel, in dem das Klavier alleine die Reprise des Anfangsthemas übernimmt, dessen Rolle aufgewertet.

Das Lied beginnt mit einer sechstaktigen Melodie, die in der rechten Hand des Klaviers in Oktaven auf dem Ton *es* beginnt und im gleichbleibenden Rhythmus (Halbe-Viertel) schrittweise abwärts führt. Nachdem eine Quart durchschritten ist, erfolgt ein „Knick" mit einer Quart abwärts und einer Terz zurück, um dann die Skala weiter schrittweise abwärts zu steigen und über den Leitton *e* als Schlusston ein *f* zu erreichen. Die Sst. springt in T. 1 nach zwei Vierteln ebenfalls in diese Melodie ein, während die linke Hand sie taktweise mit gebrochenen Akkorden in Achteln aufwärts begleitet. Die betonten Halben der Melodie fungieren harmonisch immer als Vorhalt und schon der erste Ton *es* ist ein frei einsetzender Sext-Vorhalt über b-moll. Dieses eröffnende b-moll ist auch deswegen bemerkenswert, weil die eigentliche Grundtonart des Liedes, in der es auch schließt, Des-Dur ist. Die erste Phrase und das Hauptthema dienen also erst einmal dazu, von der Mollparallele aus die Tonika (T. 6) zu erreichen. Nach einer zweitaktigen Des-Dur-Achtel-Welle als Verbindung im Klav. (T. 6/7) schließt sogleich eine wortwörtliche Wiederholung der ersten Takte an, die nach zwei Takten einen neuen Verlauf nimmt und vom b-moll diesmal zur Dominante As-Dur führt. Die Sst. erreicht ihr *as* in T. 12, während das Klavier schon die Begleitfigur der zweiten Strophe anstimmt, eine eintaktige Achtel-Welle der linken Hand, die die nächsten 11 Takte bestimmen wird. Auch die rechte Hand setzt einen Takt später mit einem gleichbleibenden eintaktigen Modell ein: einem Akkord von der Länge einer Halben Note, der dann nach oben oktavversetzt und als Achtel arpeggiert wird. Die zweite Strophe besteht im Klavier nun aus vier Takten des beschriebenen Modells über As^7, gefolgt von vier Takten in Des-Dur, ist also harmonisch stark zurückgenommen. Textlich beginnt in Takt 21 eigentlich die dritte Strophe, doch musikalisch bleibt die Faktur noch zwei weitere Takte unverändert. Die Dahn'schen Bilder von „*Himmel*", „*Abendstern*" und „*Morgenthau*" fasst Ritter also über die Strophengrenze hinweg zu einer einheitlichen musikalischen Atmosphäre zusammen, und erst das nächste Bild von der „*alten Weise*" erhält eine neue und sehr eigentümliche Gestaltung:

Die Takte 23/24 scheinen im Klaviersatz eben jene „*alte Weise*", von der die Sst. dort singt, im dreifachen Piano heraufzubeschwören. In der rechten Hand ertönen zwei legato-Linien, die in strenger, mehrfacher Symmetrie verlaufen: An einer horizontalen Achse durch den Anfangspunkt gespiegelt, handelt es sich um eine exakte (tonale) Gegenbewegung. Schrittweise werden fünf Tonstufen erst auf- bzw. abwärts und dann wieder zurück zum Ausgangspunkt geführt, sodass auch eine imaginäre vertikale Spiegelachse durch den Scheitelpunkt der Bewegung verläuft. Neben dem Tonhöhenverlauf wird dabei auch noch der rhythmische Verlauf (zwei Viertel plus zwei Achtel) gespiegelt. Unter harmonischen und melodischen Gesichtspunkten fällt auf, dass die beiden Takte eine fast modale Anmutung erhalten. Über der klaren Des-Dur-Figuration der linken Hand bringen die Stimmen der linken Hand im Grunde nur leitereigene Töne, auch das *ces* ist als kleine Septim Bestandteil des relativ „normalen" Dominantseptakkords Des^7, dennoch ist die Anmutung eine modal-al-

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tertümliche. Die beiden Takte werden vom Klavier anschließend wortwörtlich wiederholt (T. 25/26). Es zeigt sich hier erneut die relative Eigenständigkeit des Klavierparts: Das „Weisen"-Thema erklingt nur dort wirklich vollständig, während die Sst. in T. 23/24 nachträglich mit einer Art Imitation einsetzt – die gleichzeitig auch die Wiederholung eines vorausgegangenen Musters ist (T. 17: beide Male „*oder*") – und sich dann erst in einigen Haupttönen mit der „Weise" trifft. Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass auch schon das Anfangsthema mit seinem eröffnenden, bedeutsamen Sextvorhalt im Grunde nur im Klavier vollständig vorkommt und die Sst. (zugunsten des melodischen Sextsprungs) erst zur zweiten Note hinzutritt (T. 1 und 8).

Bsp. 4

Was nun folgt, sind vier Takte Rezitativ. Der Klaviersatz bringt nur homophone Akkorde, zunächst kurze Viertel mit Pausen, dann taktweise liegend. Darüber rezitiert die Sst. – zuletzt auf einem Ton – mit dem Effekt des Verstummens, aber auch der erhöhten Aufmerksamkeit. Wie, als lauschte man in die Stille und gleichsam in die Vergangenheit, aus der dann auch wirklich noch einmal eine Weise herüberklingt. Es ist das Anfangsthema, sozusagen eine „neue Weise", die mit den Augen der Liebsten verknüpft ist, und der die Erinnerung an die Vergangenheit, der Himmel und der Abendstern gleichermaßen eingeschrieben sind. Dies ist für Ritter jedenfalls die Gelegenheit, formal den Bogen zum Anfang zu schlagen und dem Lied eine ABA-Bogenform zu geben. Die Reprise findet allerdings nur im Klavier statt, das Thema kehrt wörtlich wieder, durchläuft „espressivo" noch einmal seinen Abwärtsweg und erreicht diesmal auch den Grundton. Es wird hier erst richtig spürbar, wie der Vorhaltston *es* den Ambitus des Themas ausdrucksstark über eine Oktave hinaus dehnt, sich die None also erst in der unteren Oktav auflöst; auch wenn der erreichte Ton *des* erst noch als Quinte in einem trugschlüssigen Ges-Dur fungiert, vermittels dessen das Lied mit einer plagalen Kadenz zum Ende kommt. Ein kleiner Aufwärtsgang der linken Hand führt in den ungewöhnlichen Schlussakkord: einen basslosen, schwebenden dreistimmigen Sextakkord Des-Dur in mittlerer Lage.

Textstrophen	**1. Str.**	**2. Str.**	**3. Str.**	**Nachspiel**
Formteil	A	B	C	A
Taktanzahl	12	8	10	9
Verlauf Sst.	6 + 6	4 + 4	2 + 3 + 3 + 2	–
Verlauf Klav. (r.H.)	6 + (1) + 5	4 + 4 + 2	2 + 2 + 4	6 + 3
(l.H.)	5 + 2 + 4	1 + 4 + 4 + 2		
Tonartenverlauf	b - Des Des - b	As - Des	As^7-Des^7-Ges-As^7-Des	b - Des

Tab. 4

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nr. 5: „O Gott, wie sollt' ich singen"

Das in Felix Dahns „*Schlichten Weisen*" an erster Stelle stehende Gedicht „*O Gott, wie sollt' ich singen*" ist eine Klage des lyrischen Ichs über die verstorbene Geliebte. In drei kurzen, dreihebig-jambischen Strophen werden je eine schöne Erinnerung mit der nüchternen Realität, also das Bild der lebendigen mit dem der toten Frau konfrontiert.

Ritters Vertonung ist nur 19 Takte lang und sehr klar gegliedert. Die erste Strophe umfasst vier Takte, mit zwei Takten pro Textzeile, wobei auf jede Taktmitte ein Reim fällt, der der Zeilenmitte bzw. dem Zeilenende entspricht. In Takt 1 steigt die Singstimme vom Grundton *fis*^{1} aufwärts, erreicht zur Taktmitte den Scheitelpunkt *d*^{2} und kehrt über den Quintton *cis*^{2} wieder um. Der Klaviersatz besteht aus kurzen Viertel-Akkorden, deren Oberstimme colla parte läuft, und deren Basstöne in der linken Hand in Gegenbewegung abwärts führen. Die homophonen Staccato-Akkorde evozieren einen gemessenen, konduktartigen Charakter (Modell **a**, s. Tabelle). Takt 2 erreicht in der Abwärtsbewegung dann zur Taktmitte hin eine Art Halbschluss auf *a*^{1}, während im Klavier eine kleine fast choralartige Polyphonie entsteht, die mit einem Legatobogen versehen ist (**b**). Die folgenden Takte 3 und 4 wiederholen den beschriebenen Ablauf: T. 3 entspricht T. 1 (**a**) und T. 4 entspricht T. 2 (**b**), wobei am Ende diesmal wieder die Grundtonart fis-moll erreicht wird.

Auch in der zweiten Strophe bleibt der Verlauf zunächst kleingliedrig und eintaktig. Die Takte 5 und 6 entsprechen sich in der schrittweisen Aufwärtsführung der Sst. in Achteln und vor allem in wesentlichen Punkten des Klaviersatzes. Dieser besteht aus einer Parallelbewegung in Sexten zwischen der colla parte geführten Oberstimme und dem Bass, der in nachklappenden Achteln jeweils noch den Ton *a* als Mittelachse einfügt. In der Mittelstimme der rechten Hand findet sich als Liegeton ebenfalls ein *a* (T. 5, Modell $\mathbf{c^1}$), bzw. eine zusätzliche Parallelbewegung ($\mathbf{c^2}$). Sehr charakteristisch ist zudem die Viertelpause am Ende des Taktes. Die beschriebenen Modelle begegnen uns zu Beginn der dritten Strophe erneut: Die Takte 5/6 werden in T. 9/10 exakt wiederholt, um einen Ganzton nach oben sequenziert. Als zusätzlicher Takt folgt im Klavier (solo) noch eine variierte Form als formale Erweiterung ($\mathbf{c^{2+}}$). Betrachtet man die Funktion der Musik dieser **c**-Teile, erkennt man, dass sie der ersten Hälfte der jeweiligen Textzeile und damit der schönen Erinnerung an die Geliebte zugeordnet sind. Genauer betrachtet, ist im Text sogar nur vom Wollen, also dem Wunsch nach ungetrübter Erinnerung die Rede, der, kaum ausgesprochen, enttäuscht wird, indem die Gedanken in die traurige Realität zurückgelenkt werden. Diese Schilderung eines Wahrnehmungs- und Empfindungsprozesses (sei sie auch noch so kompakt und schematisch) gibt Ritter mit seinen musikalischen Mitteln recht subtil wieder. Das Modell **c** ist schlicht, aber in seiner Aufwärtsbewegung durchaus als hoffnungsvoll-positiv zu dechiffrieren. Der kleine Seufzer in der Sst. am Endpunkt der $\mathbf{c^2}$-Phrasen („*fein*" T. 6 und „*Duft*" T. 10) reicht aus, um ein kleines Schwärmen zu assoziieren. Umso deutlicher wird dann die Bedeutung der etwas unerwarteten Pausen, die die Aufwärtsbewegungen abschneiden. Das Heraufbeschwören der Erinnerung stockt, will nicht gelingen, und stattdessen dringt nach der Schrecksekunde (am klarsten erkennbar als Generalpause in T. 6) die Gegenwart in den Vordergrund – sie fällt im doppelten Wortsinn ein.

Wie gestaltet Ritter nun die jeweils zweite Zeilenhälfte, in der von „*Bahrtuch*" und „*Gruft*" die Rede ist? Er vermeidet einen direkten Affekt, vertont keine plakative Traurigkeit, keine Wut oder Klage – nüchtern und kühl tritt die grausame Realität heran. Ritter nimmt zu diesem Zweck die Musik zurück und bedient sich klug des Rezitativs. Die Faktur der Sing-

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

stimme verändert sich dabei im Grunde nicht, das Rezitativische findet im Klavier statt: Kurze, trockene oder lange, liegende Akkorde geben dem Text den nötigen Raum. Hierdurch und durch ihre formale Freiheit grenzen sich diese Abschnitte klar vom Rest des Liedes ab.

Abweichend von Dahns Gedichtfassung, wiederholt Ritter anschließend die erste Strophe und schafft sich damit eine klare, strenge dreiteilige Bogenform. Die Reprise ist in Wort und Ton eine vollkommen identische Wiederholung der ersten Strophe – übrigens der einzige Fall dieser Art im gesamten Liedschaffen Ritters.

Textstrophen	**1. Str.**	**2. Str.**	**3. Str.**	**Wdh. 1. Str.**
Formteil	A	B	B'	A
Taktanzahl	4 (2 + 2)	4 (2 + 2)	7 (3 + 4)	4 (2 + 2)
Motiv-Material	ab ab	c^1 c^2 „Rez."	c^1 c^2 c^{2+} „Rez."	ab ab
Tonarten	fis	A - cis	H - Cis	fis

Tab. 5

Zusammenfassung

Fasst man abschließend einige Merkmale der fünf Lieder zusammen, lässt sich dabei auch nochmals der Titel hinterfragen. Was macht die Lieder evtl. zu „Weisen" und was an ihnen ist „schlicht"? Schlicht ist auf den ersten Blick der Umfang der Lieder, die allesamt sehr kurz sind. Schlicht wollen sie zweifelsohne auch in ihrer Harmonik sein, die diatonisch bleibt und mit den Hauptstufen der jeweiligen Grundtonarten operiert. Die Wirkung des Nonakkords und einiger Vorhalte ist in diesem Umfeld umso prägnanter, folglich werden diese Mittel bewusst an wenigen bedeutsamen Stellen eingesetzt. Die Rolle des Klaviers ist größtenteils eine untergeordnete. Der Satz stellt keine spieltechnischen Anforderungen, bewegt sich in einem engen Ambitus und wartet nur selten mit Polyphonie oder vollstimmigen Akkorden auf. Die Begleitung der Singstimme scheint also im Vordergrund zu stehen und doch gibt es einige Momente, in denen das Klavier hervortritt, wie im dritten Teil des 2. Liedes, wo durch die Triolenakkorde eine Stringenz und eine Vergrößerung des Raums erzeugt wird, die in Richtung eines eher orchestralen, klavierauszugmäßigen Satzes weist. Das ist dann auch die Stelle, an der sich das einzige Mal in op. 2 eine Pedalanweisung findet, und wo die einzigen vorkommenden 16tel-Noten den Impuls und den (Auf-)Schwung für die besagte andere Klangwelt geben. Auch das im Verhältnis sehr lange Nachspiel von Lied 4, das nicht nur Wiederholung ist, sondern sprechen zu sollen scheint[60], hebt das Begleitinstrument aus einer rein dienenden Rolle heraus. Die Gestaltung der Singstimme ist insofern ebenfalls schlicht, als dass ihr Ambitus nicht besonders groß und sie sängerisch ohne größere Schwierigkeit bewältigbar ist. Doch wirklich melodiös im Sinne eines Liedes im Volks-

60 Ein Verfahren, das an Schumann erinnert.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ton ist sie andererseits nicht. Zwar gibt es in op. 2 keine ausgeprägten rezitativischen Stellen, dennoch überwiegt das Deklamatorische das Melodiöse meist. Der Text wird durchgehend syllabisch umgesetzt und durch die zahlreichen Tonrepetitionen steht meist das Rezitatorische über dem Kantablen. Freilich nicht gerade als Deklamation im Sinne einer sinnfällig musikalischen Prosa, eher als eine Art naiven, ungekünstelten Singens.

In formaler Hinsicht erschöpft sich das Schlichte und Weisenartige nicht in der Kürze der Lieder. Regulärer Periodenbau, Liedhaftigkeit durch Anlehnung an die Bogenform ABA, eine klare Hierarchie von Melodie und Begleitung – dies alles sind Mittel, die Ritter bewusst aus dem traditionellen Fundus des Liederkomponierens übernimmt. Interessant ist nur, dass er diese Mittel aber nur als Versatzstücke verwendet und sie zudem einem höheren Ausdruckswillen unterwirft. Eine Art strophische Wiederkehr und modifizierte ABA-Form verwendet Ritter nur dort, wo sich eine sinnvolle Klammer auch im Text ergibt. Da auch die Dahn'schen Vorlagen mit der strengen Form spielen, ist das bei drei Liedern (Nr. 1, 3 und 4) von sich aus der Fall, und durch eigenmächtige Wiederholung der 1. Strophe schafft sich Ritter diese Situation für Nr. 5 selbst. Aber wenn der Text eine andere Richtung nimmt, zögert der Komponist nicht, auf eine klassische Liedform zu verzichten. Es wäre für Ritter offenbar nicht in Frage gekommen, in Lied Nr. 2 eine Reprise zu bringen und Musik zu wiederholen, die mit dem Text nicht mehr in Einklang zu bringen gewesen wäre. Mit seinem mottoartigen Kopfteil und dem ausladenden „Minne-Teil" erhielt gerade dieses Lied den unkonventionellsten formalen Aufbau. Dass Ritter auch bei äußerlich klarem Formverlauf durch Verzahnungsverfahren zwischen Klavier und Singstimme die strophische Form von innen heraus hinterfragt, ließ sich in Lied Nr. 4 feststellen.

Zuletzt noch einige Gedanken zu den Texten[61] und ihr Verhältnis zur Musik. Die von Ritter ausgewählten Gedichte Dahns haben alle die Liebe zum Thema. Außer in „*O Gott, wie sollt ich singen*?", das von Verlust handelt, geht es in Dahns Gedichten allerdings mehr um ein metaphorisches Wechselspiel von Begrifflichkeiten als um die konkrete Liebe zweier Menschen. In zahllosen Gegensatzpaaren und Kontrastierungen, wie treu – untreu, hell – dunkel, kurz: positiv – negativ, springt Dahn von Bild zu Bild und von einem pittoresken Vergleich zum nächsten. Hier werden Typen geschildert, weniger Individuen. Möglicherweise lassen sich die *Schlichten Weisen* aber durchaus als doppelbödiges Spiel mit der Dichotomie von Künstlichkeit und Natürlichkeit auffassen. Schon Dahn „tut so, als ob", indem er künstlich einen Tonfall nachdichtet, den er in anonymen Textanfängen vorfand und in dem sich ihm eine „gute alte Zeit" und eine ungekünstelte Volkstümlichkeit zu repräsentieren schien. Er tut dies sicher, weil ihm eine solche vermeintliche „deutsche Innerlichkeit" behagt, aber es hieße ihn wohl unterschätzen, wenn nicht auch eine Art Humor mit dabei im Spiel gewesen wäre. Auch Ritters Vertonungen stellen eine künstliche Natürlichkeit her. Der liedhaft-volkstümliche Ton ist keine wirkliche Stilkopie, aber doch ein gewähltes Idiom. Ritter geht es gewiss auch um echte Innigkeit, aber man fragt sich andererseits, wie ernst seine Miniaturen letztlich wohl gemeint sind.

Den kleinteiligen Motiven, Sequenzen, Wiederholungen etc. haftet manchmal etwas Kunsthandwerkliches an. An Stellen wie dem Beginn des 3. Liedes, wo Ritter den Text „*Bei*

61 Ritter nimmt übrigens kaum Änderungen an der Textgestalt vor: Aus „*Ach Gott wie soll…*" am Beginn des 5. Liedes wird „*O Gott wie sollt…*" und im 2. Lied scheinen sich Unachtsamkeiten bezgl. des Reims eingeschlichen zu haben: „*bringt*" statt „*bringet*" und „*schlinget*" statt „*schlingt*". Andererseits gibt es im 3. Lied auch eine Korrektur der Vorlage zugunsten eines Reims: „*entsagen*" erhält bei Ritter „*Maientagen*" als Reim statt des Dahn'schen „*Maienmorgen*".

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Dir muß ich mich aller Kunst […] *entschlagen*" mit einer Melodie versieht, die durch das unsangliche Treppenmotiv geradezu plakativ künstlich wirkt, oder wenn er die erwähnte „*alte Weise*" im 4. Lied kunstvoll als dreifach symmetrische Tonfolge umsetzt, scheint die Musik, bewusst oder unbewusst, die Betulichkeit des Textes zu kommentieren. Hier wird op. 2 dann auch ein stückweit zur Musik über Musik. Einer aufgesetzten Künstlichkeit steht im Übrigen stets eine formale Freiheit gegenüber, wenn sich die Lieder z. B. trotz klarer Referenz an die Strophigkeit im Grunde als durchkomponiert erweisen, oder wenn Ritter immer wieder zu einem Ton findet, der über das Naive hinausweist. Wenn sich am Ende des 2. Liedes die Musik am Wörtchen *Minne* entzündet, hat man den Eindruck, Ritter habe sich nur mühsam die Fesseln der Schlichtheit auferlegt und sein eigentlicher individueller Ton kämpfe mit Wagner'schem Impetus gegen diese Grenzen an. Außer Frage steht, dass er sich mit der Idee einer „idealen Minne" stark identifiziert hat, aber es muss ihm bewusst gewesen sein, dass die pittoreske Lyrik Dahns und die miniaturartige Liedform, die er sich in op. 2 auferlegt hatte, sich nicht ernsthaft mit *Tristan*'schen Maximen vertragen konnten. Denen sollte er in seinen nächsten Liedern op. 4 dann umso ausgiebiger nachspüren. In op. 2 aber gelingt es ihm, ein sensibles Gleichgewicht zu finden zwischen widersprüchlichen Tendenzen von Einfachheit und versteckter Komplexität, tugendhafter Zurückhaltung und glühender Emphase. Die *Schlichten Weisen* sind eigentümliche, charmante kleine Lieder, mit denen Ritter wohl kaum aneckte. Nach ihrer Vollendung drängte es den Komponisten zu größeren Taten.

Oben war von op. 2 bereits als einem kleinen Zyklus die Rede, wofür in der Tat einige Merkmale sprechen, wenn auch – konzeptgemäß – eher unauffällige. Zunächst entstammen die Lieder einer Textvorlage und einer Atmosphäre, was sie enger verbindet, als die meisten anderen Lieder in Ritters Zusammenstellungen. Allerdings ergibt sich aus der Textfolge keine direkte Handlung oder zwingende Abfolge, eine einheitliche Erzählperspektive der Gedichte fehlt. Was den Tonartenplan der *Schlichten Weisen* (Es – D – B – Des – fis) angeht, so liegt zumndest keine augenfällige Logik vor, und es fällt vor allem die ungewöhnliche „Ziel"-Tonart auf: Das letzte Lied steht in fis-moll. Zunächst kann man konstatieren, dass sowohl Des-Dur, als auch fis-moll als Tonarten für „schlichte Weisen" nicht eben nahe liegen und somit einen weiteren Aspekt in dem erwähnten Spannungsfeld von Künstlichkeit und Natürlichkeit darstellen. Das fis-moll am Ende könnte zwar enharmonisch verwechselt als ges-moll Bezüge zu Es-, B- und Des-Dur aufweisen, und das D-Dur mit fis-moll korrespondieren, doch sollte man ein finales „Abdriften" in die vermollte Kleinterz-Variante nicht überinterpretieren. Vielleicht hat „*O Gott, wie sollt' ich singen*" die Schluss-Position insoweit verdient, als das Lied nicht nur in Tonart und Tongeschlecht, sondern auch textlich anders ist als die anderen. Das augenzwinkernde und doch moralinsaure Spiel mit Metaphern und Konjunktiven kommt hier nicht vor – es liegt ihm das einzige Gedicht zugrunde, das vom Individuum, nicht von Typen erzählt. Die einheitliche Atmosphäre der Trauer nach dem Verlust der Geliebten wirkt echt und scheint, zusammen mit dem „Minne-Rauschen" am Ende des 2. Lieds, am ehesten einen Einblick in die Persönlichkeit des Komponisten Alexander Ritter zu gestatten.

Liederübergreifende gemeinsame Merkmale finden sich auf jeden Fall in Ritters Motivgestaltung. Die auffällige Beschränkung auf Viertel- und Achtelwerte in den Motiven und die kontrastierende Verwendung zweier Motive, die je auf einem dieser Notenwerte aufbaut, mögen ebenso eine Art übergeordnete Idee sein, wie die aufsteigende Sext in der Sst. als melodisches Element zu Beginn der Lieder I, III und IV (die beiden Kreuztonart-Lie-

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der II und V beginnen mit einer aufsteigenden Quart). Häufige Tonrepetitionen im Gesangspart und motivische Ähnlichkeiten in Lied I und II wurden ebenfalls bereits erwähnt. Selbst im harmonischen Verlauf lassen sich letztlich subtile Verknüpfungen der Lieder untereinander ausmachen. Die Liedschlüsse der Nummern II, III und IV schaffen tonale Bezüge zum Beginn des jeweils folgenden Liedes, indem sie die gleichnamigen Tonarten ins Spiel bringen. Nach dem D-Dur Schluss von Nr. II kann der erste Ton von Nr. III, das unbegleitete f^1 mit anschließender Sext zum d^2 in der Sst., wie eine Vermollung aufgefasst werden. Dem B-Dur-Ende von Nr. III folgt in Nr. IV direkt die Molltonart b-moll – als Verbindung zur eigentlichen Haupttonart des Liedes Des-Dur, und in der plagalen Schlusswendung von Nr. IV klingt als vorletzter Akkord Ges-Dur, das eine Verbindung zur Tonart des Schlussliedes Nr. V schafft, dem gleichnamigen, enharmonisch umgedeuteten fis-moll.

Greift man nochmals den Gedanken auf, Ritters Gang an die Öffentlichkeit mit den *Schlichten Weisen* sei als ein Statement der Bescheidenheit zu verstehen (was freilich eine contradictio in adiecto sein mag), so kann man nun ergänzen, dass neben diesem äußerlichen Anlass auch die Texte selbst, sozusagen von innen heraus, diese Bescheidenheit in der Form erforderten. Tugendhaftigkeit und Bescheidenheit werden in ihnen ausdrücklich als Thema formuliert. Außerdem scheint bei Ritter, anders als bei Cornelius, der ganz subjektiv und tatsächlich von sich selbst zu sprechen scheint, wenn er mit „*Mein Lied ist klein*“ an die Öffentlichkeit tritt, auch eine gewisse künstlerische Distanz zu den Texten vorhanden zu sein. Ritter setzt sich also freiwillig der Beschränkung der kleinen Form aus, weil das die dem Text angemessene Umsetzung ist. Zwar wird das bewusste Reduzieren der Mittel auch noch in anderen Liedern Ritters wiederbegegnen (die drei Lieder op. 9 tragen z. B. die Bezeichnung „kleine Lieder“), aber trotzdem bleiben die *Schlichten Weisen* eine einmalige Versuchsanordnung und (anders als bei Cornelius[62]) ein Sonderfall in seinem Schaffen.

62 Vgl. Massenkeil über Cornelius: „*Es mag erlaubt sein, überhaupt als charakteristisch für das gesamte Liedschaffen von Cornelius nicht so sehr die Verwendung bestimmter kompositorischer Mittel als den Verzicht auf ihre Verwendung zu sehen*“. In: Massenkeil, *Cornelius als Liederkomponist*, S. 162.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Leben IV
Musikalische Unternehmungen – Wiederholtes Scheitern und Sesshaftigkeit

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

9. Erste Jahre in Würzburg (1863–1867)

Als die Ritters 1863 nach Würzburg zogen und damit auf bayerischen Boden kamen, regierte in München noch König Max II. Joseph, der 1848 den Thron bestiegen hatte. Kein Jahr später, am 10. März 1864, starb der Monarch jedoch und sein gerade einmal achtzehnjähriger Sohn wurde als Ludwig II. neuer König von Bayern. Der berief sogleich den von ihm bewunderten Komponisten Richard Wagner zu sich, womit das Königreich Bayern von heute auf morgen – und trotz aller Rückschläge auch auf Dauer – zum Zufluchtsort Wagners wurde. Damit hatte die Wahl Würzburgs zunächst natürlich nichts zu tun, Alexander und Franziska Ritter waren einfach froh, in der kleinen fränkischen Stadt (1863 lebten in Würzburg 41.575 Einwohner) ein Engagement erhalten zu haben und rechneten sicher nicht damit, dort mit einigen kürzeren Unterbrechungen insgesamt 19 Jahre ihres Lebens zu verbringen.

Für Franziska Ritter bedeutete der Umzug nach Würzburg immerhin eine Heimkehr. Sie hatte in der fränkischen Stadt ihre Kindheit verbracht und dort bereits elf Jahre lang gewohnt. 1830, knapp ein Jahr nach ihrer Geburt, war sie mit ihren Eltern von Augsburg nach Würzburg gekommen, da die beiden dort am Theater engagiert worden waren – Albert Wagner als Sänger, seine Frau Elise als Schauspielerin. Bekanntermaßen wirkte auch Franziskas Onkel Richard 1833 kurzzeitig als Chordirektor an diesem Haus, und sie selbst war zusammen mit ihrer Schwester Johanna bereits im Kindesalter genau dort zum ersten Mal auf den Brettern gestanden. Nun, über zwanzig Jahre später, kam sie als erfahrene Schauspielerin an diesen Kindheitsort, das Würzburger Stadttheater, zurück. Alexander Ritter seinerseits trat eine Stelle als Geiger an, und man war guter Dinge. Der Meldebogen der Würzburger Behörden vermerkt zuoberst den „*Einzug*“ am „*28.7.*“, und dass Alexander als „*Concertmeister beim hiesigen Stadttheater engagirt*“ war.[1]

9.1. Engagement am Stadttheater

Das Würzburger Theater trug die Bezeichnung „Stadttheater“ seit 1845, es war vorwiegend privatwirtschaftlich organisiert und vom Magistrat der Stadt lediglich beaufsichtigt. Mit Ankunft der Ritters begann auch die Ära eines neuen Direktors: Emil Hahn (1832–1897), der als Schauspieler in Karlsruhe und Hamburg reüssiert hatte, übernahm nun für sieben Jahre, von 1863 bis 1870, die Leitung des Hauses.[2] Wie der Kontakt zu den Ritters zustande gekommen war, ist nicht bekannt, doch man war sich über das Doppelengagement bald einig geworden. Eine Einigkeit, von der schnell nicht mehr viel übrig war, denn bereits Anfang Dezember (die Spielzeit ging von 1. September bis 1. Mai) beklagte sich Alexander bitter über die Atmosphäre am Theater und über eine handfeste Intrige gegen Franziska:

1 Meldebogen, Stadtarchiv Würzburg, Zeitgeschichtliche Sammlung, Biografische Mappe Alexander Ritter.

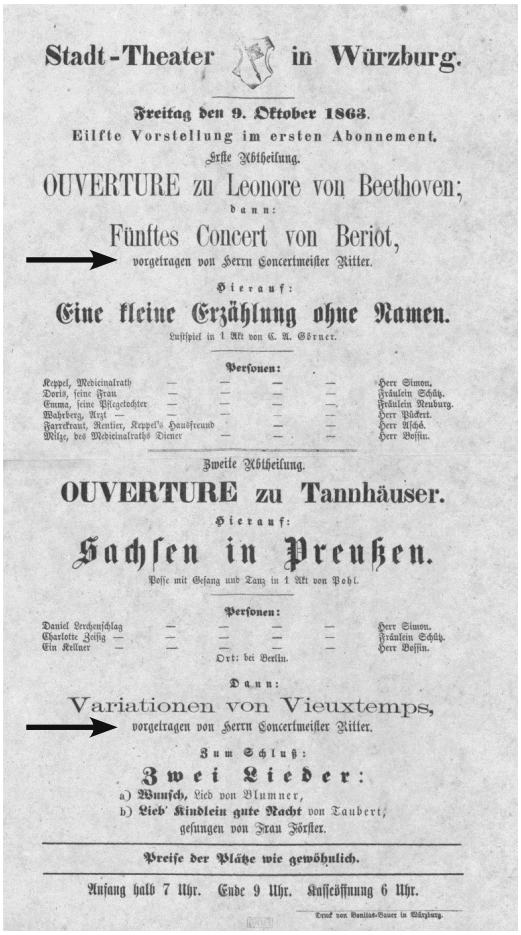
2 Zur Geschichte des Würzburger Theaters vgl. Schulz, Wolfgang: *Theater in Würzburg 1600–1945*, Diss. Würzburg 1970. Zum Wirken der Ritters am Theater findet sich dort allerdings keinerlei Hinweis. Ebenso wenig konnten Originalquellen wie Verträge etc. als Beweis des Engagements ausfindig gemacht werden.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *„Der Director Hahn hat nämlich eine Stiefmutter, eine alternde Coquette, die ihm das ganze Geld zur Directionsübernahme vorgestreckt hat und unter deren Pantoffel er daher steht. Diese nun hatte die Keckheit Rollen wie die Pompadour im Narziß, die Donna Diana, Elisabeth etc. zu spielen“.*[3]

Wenig später, zum Jahreswechsel 1863/64, beschrieb Alexander Ritter dann auch seine eigenen Kämpfe:

> *„mein Anfang hier war zu brillant, er hat meinen alten Collegen Hamm so bange gemacht, daß er es sich zur Aufgabe gestellt* [hat,] *mir ein weiteres Aufkommen determinirt unmöglich zu machen, und es grenzt ans Unglaubliche*[,] *was dieser Mensch für Niederträchtigkeiten gegen mich ausführt*[,] *sobald ich nur Miene mache wieder mal öffentlich auftreten zu wollen“.*[4]

Bei Ritters „*brillantem*“ Debut wird es sich um den Theaterabend des 9. Oktober 1863 gehandelt haben, an dem er im Rahmen der Orchestermusik, die zur Flankierung zweier unterhaltender Theaterstücke diente, das 5. *Violinkonzert op. 55* von Charles-Auguste de Bériot, sowie nicht näher bestimmte *Variationen* von Henri Vieuxtemps zum Besten gab.[5] Bei dem „*alten Collegen*“ handelte es sich um Johann Valentin Hamm (1811–1874), ein fränkisches Urgestein, mit dem Ritter sich offenbar den Konzertmeisterposten teilen musste. Hamm war vor allem als Leiter und Komponist von Märschen

Stadt-Theater in Würzburg.

Freitag den 9. Oktober 1863.
Eilfte Vorstellung im ersten Abonnement.
Erste Abtheilung.

OUVERTURE zu Leonore von Beethoven;
dann:
Fünftes Concert von Beriot,
vorgetragen von Herrn Concertmeister Ritter.

Hierauf:
Eine kleine Erzählung ohne Namen.
Lustspiel in 1 Akt von C. A. Görner.

Personen:

Keppel, Medicinalrath	—	Herr Simon.
Doris, seine Frau	—	Fräulein Schily.
Emma, seine Pflegetochter	—	Fräulein Neuburg.
Wahrberg, Arzt	—	Herr Plückert.
Farrekraut, Rentier, Keppel's Hausfreund	—	Herr Aschi.
Welze, des Medicinalraths Diener	—	Herr Bossin.

Zweite Abtheilung.
OUVERTURE zu Tannhäuser.
Hierauf:
Sachsen in Preußen.
Posse mit Gesang und Tanz in 1 Akt von Pohl.

Personen:

Daniel Lerchenschlag	—	Herr Simon.
Charlotte Zeisig	—	Fräulein Schily.
Ein Kellner	—	Herr Bossin.

Ort: bei Berlin.

Dann:
Variationen von Vieuxtemps,
vorgetragen von Herrn Concertmeister Ritter.

Zum Schluß:
Zwei Lieder:
a) **Wunsch**, Lied von Blumner,
b) **Lieb' Kindlein gute Nacht** von Taubert,
gesungen von Frau Förster.

Preise der Plätze wie gewöhnlich.

Anfang halb 7 Uhr. Ende 9 Uhr. Kassenöffnung 6 Uhr.

Druck von Bonitas-Bauer in Würzburg.

Abb. 13: Theaterzettel vom 9. Oktober 1863

3 Alexander Ritter an Julie Kummer, Würzburg, 3.12.1863 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 36). Unveröffentlicht.

4 Alexander Ritter an Julie Kummer, o. D. [Jahreswechsel 1863/64] (SSB; Mus.ep. Alexander Ritter 31). Unveröffentlicht.

5 Theaterzettel vom 9.10.1863 (vgl. Abb. 13), UB Würzburg (URL: http://theaterzettel.franconica.uni-wuerzburg.de/ (zuletzt aufgerufen am 2.4.2017)). Interessanterweise gastierte noch im gleichen Monat ein gewisser Geiger Rudolph Gleichauf „*aus Paris*“ mit einem nahezu identischen Programm (Bériot-Konzerte und Vieuxtemps) am Theater (vgl. Theaterzettel vom 29. und 31.10.1863). Für den Rest der Saison hingegen kam ein solches Programm mit musikalischen Solonummern nicht mehr vor – auch Ritter trat nicht mehr in dieser Form öffentlich in Erscheinung.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

und Unterhaltungsmusik im nahen Kurort Bad Kissingen erfolgreich, wo im Sommer auch das Würzburger Orchester mitspielte.

Anhand der zahlreich erhaltenen Würzburger Theaterzettel lassen sich Fakten und Aufführungszahlen gut nachvollziehen. Franziska Ritter stand in der Spielzeit insgesamt 28 Mal auf der Bühne und verkörperte neben einigen Rollen in mediokren Schwänken und Komödien immerhin auch drei große Rollen der deutschen Klassik: Minna von Barnhelm, Klärchen (*Egmont*) und Amalie (*Die Räuber*). Das Opernrepertoire in Würzburg war zeitüblich bunt gemischt und umfangreich. Nicht weniger als 29 verschiedene Opern wurden an insgesamt 69 Abenden gespielt, d. h. jede davon meist nur zweimal aufgeführt. Auch eine Komische Oper *Das Gespenst* sowie ein „*großes melodramatisches Schauspiel*" *Lore-Ley* des Würzburger Kapellmeisters Adolphe l'Arronge (1838–1908) standen auf dem Spielplan. Der hatte am Leipziger Konservatorium studiert, wirkte über die Jahre neben Würzburg auch in Köln, Stuttgart und Königsberg u. a. als Theaterkapellmeister und wurde später Bühnendichter und Theaterdirektor in Berlin. Über sein persönliches Verhältnis zu den Ritters ist nichts weiter bekannt. Am 17. und 28. Dezember 1863 gab das Würzburger Theater Wagners *Tannhäuser* – mutmaßlich einer der Höhepunkte in Alexander Ritters Würzburger Zeit als Konzertmeister.

Das Jahr 1864 begann mit einigem Hin und Her: Das Ehepaar Ritter hoffte eigentlich darauf, Würzburg zur nächsten Spielzeit wieder verlassen zu können, doch ein in Aussicht gestelltes Wiederengagement Franziskas am Hoftheater in Schwerin zerschlug sich. Die beiden hatten sich daher notgedrungen „*nun also entschloßen*[,] *noch einen Winter hier auszuharren*".[6] Bald sahen sie der nächsten Spielzeit sogar wieder zuversichtlich entgegen – das Verhältnis zu Direktor Hahn hatte sich nach Aufklärung einer Intrige nämlich plötzlich wesentlich verbessert, und die Ritters glaubten sogar, für ihr Wiederengagement günstigere Vertragsbedingungen erwirkt zu haben:

> [Wir haben] „*ganz gute Veränderungen bewirkt, mein alter wackliger College geht ab, ich werde also Erster und Einziger, dann werden jeden Sonntag Nachmittag Cassen-Symphonie-Concerte* […] *von der Theatercapelle gegeben werden, deren Direction ich habe. Dies war uns ein Hauptgrund zu bleiben. Außerdem werde ich in Leipzig fast ein ganz neues Orchester engagiren, u. hoffe*[,] *daß es mir da mit David's Hülfe gelingen wird*[,] *ein recht gutes zusammenzustellen. Fränze hat sich auch gute Fachbestimmungen gemacht, und bei ihrer neueren Beliebtheit beim Publikum und dem neu-geschloßenen Frieden mit der Direction kann man schon hoffen*[,] *daß sie sich den zweiten Winter hier wohler fühlen wird*".[7]

Als wäre es im Theaterbetrieb und im Leben eines Künstlerpaars nicht anders möglich, erwiesen sich diese Hoffnungen aber nur allzu schnell wieder als nichtig. Im Auf und Ab der Befindlichkeiten war es schon bald doch zum endgültigen Bruch mit Hahn und dem Würzburger Theater gekommen. Ritter berichtete,

6 Alexander Ritter an Julie Kummer, o. D. [wohl Ende März 1864] (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 35). Unveröffentlicht.

7 Ebda.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *„daß wir keinesfalls in Würzburg bleiben, wenigstens nicht am Theater, da ein neulicher geschäftlicher Vorfall mit Hahn* […] *uns noch Gottseidank zur rechten Zeit die Augen über diesen Menschen geöffnet hat, und uns namentlich klar gezeigt hat*[,] *wie er alle mündlichen Versprechungen für nächstes Jahr uns nur in der Absicht gegeben hat: sie nicht zu halten.* […] *Was nun für nächsten Winter mit uns wird*[,] *daran denken wir noch gar nicht, nur die nächste Zukunft beschäftigt uns*".[8]

Dieser Brief vom April 1864 war wahrscheinlich der letzte, den Alexander Ritter an seine Schwester Julie schrieb – es ist zumindest der letzte, der erhalten ist. Julie Kummer verstarb 1864 unerwartet, und ohne dass vorher von einer Krankheit die Rede gewesen wäre. Ritter hatte erst im Jahr zuvor, im Herbst 1863, den Verlust seiner Schwester Emilie zu beklagen gehabt, die in Pisa, wo sie bei der Mutter wohnte, gestorben war.[9] Mit Julies Tod riss das letzte familiäre Band nach Dresden, der Rest von Alexanders Familie lebte mittlerweile in Italien. Und es versiegt damit auch die Quelle, aus der auf den letzten Seiten so ausgiebig zitiert wurde. Für die kommenden Lebensjahre stehen dem Biographen wieder weniger Informationen aus erster Hand zur Verfügung.

Somit bleiben auch die Beweggründe der Ritters unklar, warum sie zunächst doch in Würzburg blieben, als sie mit Ende der Saison am 1. Mai 1864 aus dem Ensemble des Stadttheaters ausschieden. Eine andere Festanstellung hatte sich jedenfalls nicht finden lassen und möglicherweise war die Resignation über den Theaterbetrieb tatsächlich an einen Punkt gekommen, an dem man sich lieber vollständig von der Bühne zurückzog. Zumindest Franziska beendete nun ihre aktive Karriere.

> *„Wir trösten uns nur mit dem Gedanken*[,] *daß dieses kostspielige Vagabundenleben uns die endliche Erkenntniß beigebracht hat*[,] *daß das was wir suchen auf der Welt nicht zu finden ist. Nachdem wir dies eingesehn*[,] *haben wir auch alle unsere Wünsche u. Hoffnungen aufgegeben u. den Entschluß gefaßt*[,] *nur noch der Erziehung unserer holden Kinder zu leben. Wir wollen uns denn einen billigen kleinen Ort aussuchen* […] *und da nach Kräften ökonomisiren*[,] *so daß wir so Gott will die paar heillosen Jahre wieder einbringen*".[10]

So dachte Ritter bereits 1863, vor dem Würzburger Engagement – nach den negativen Erfahrungen der Saison wird sich diese pessimistische Sicht noch verfestigt haben. Inwieweit es sich dabei evtl. um eine Stilisierung handelt, die die Biographen Ritters posthum nur zu gern aufgegriffen haben, oder ob man in der Tat von einem Lebensthema Ritters sprechen könnte, das von hohen, künstlerischen Idealen, die an der profanen, ökonomisierten Realität scheiterten, handelte und dann zu einer Weltflucht führte, wird immer wieder zu hinterfragen sein. In dem nun schon mehrfach herangezogenen Brief an Levi bezeichnete Ritter jedenfalls im Nachhinein und scheinbar bedauernd Würzburg als den selbstgesetzten Endpunkt seiner Theaterkarriere:

8 Alexander Ritter an Julie Kummer, o. D. [Poststempel 14.4.1864] (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 37). Unveröffentlicht.

9 Von beiden Schwestern konnte kein genaues Todes-Datum ermittelt werden.

10 Alexander Ritter an Julie Kummer, o. O., 11.5.1863 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 33). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

„*Später war ich noch zwei Jahre Concertmeister u. Dirigent kleinerer Opern in Würzburg unter der Direction Hahn. Von dem unmusikalischen Treiben an den Stadttheatern angeekelt, faßte ich hier leider den Entschluß, keine solche Stelle mehr anzunehmen*“.[11]

9.2. *„Verfall und Reform – Eine Schilderung deutscher Theaterzustände“*

Zunächst verstand Alexander Ritter das Privatisieren[12] allerdings noch nicht als vollständigen Rückzug von allen Theaterangelegenheiten. Vielmehr nutze er die Zeit ohne feste Verpflichtungen dazu, sich umso intensiver mit der Situation der Theater zu befassen und seine Ansichten darüber in einer zwanzig Seiten starken Broschüre zu Papier zu bringen. Sein Essay *Verfall und Reform. Eine Schilderung deutscher Theaterzustände nebst einem Vorschlag zur Reorganisation der Provinzial-Bühnen*[13] kann wohl als Provokation, als eine Art Abrechnung mit Theaterdirektor Emil Hahn verstanden werden. Ritter hatte seine Schrift „*dem hochlöblichen Stadtmagistrate zu Würzburg ehrfurchtsvoll gewidmet*“, versprach sich also möglicherweise eine ganz konkrete Einflussnahme auf das Würzburger Theater. Von der geringen Reichweite eines solchen Privatdrucks einmal abgesehen, wollte er sich darüber hinaus aber sicher auch überregional profilieren, als Publizist im Sinne des neudeutschen Musiker-Bildes ebenso, wie als kompetenter potentieller Musikdirektor für andere „Provinzial-Bühnen“. Dass er sich mit seiner Einmischung jedoch auch Türen verschloss, da es sich Theaterdirektoren gut überlegt haben werden, einen solch ambitionierten Geiger zu verpflichten, wird er in Kauf genommen haben.

Die Abhandlung ist dem Titel folgend in zwei Abschnitte, „*Verfall*“ und „*Reform*“, gegliedert. Einen Verfall diagnostiziert Ritter durchaus im moralischen Sinne, wirke doch „*die Bühne*“ mit ihrem „*mächtigsten Einfluß auf den geistigen Entwickelungsgang der Bevölkerung*“ derzeit nicht mehr als „*dritte Anstalt*“ neben Schule und Kirche erbauend und im Sinne der „*Grundsätze des Staates*“, sondern geradezu entgegengesetzt und „*höchst verderblich*“.[14] Vor allem aber sei die „*Schauspielkunst*“ an sich und folgerichtig auch die „*Bühnendichtung*“ akut im Verfall begriffen. Dies habe seinen ganz praktischen Grund nun aber „*lediglich in der tendenz- und überhaupt gedankenlosen, lüderlichen Führung der Bühne von seiten ihrer Leiter*“. Denen gehe es nicht mehr um die Kunst, sondern nur ums Geschäft, den „*Cassenertrag*“.[15] Dem Publikum – den niederen Klassen insbesondere – setze man daher gerne rein unterhaltende Dutzendware vor. Schlechtes Repertoire verderbe aber zwangsläufig die Schauspieler (Ritter spricht explizit vom Schauspiel und den Schauspielern, auf Oper und Musik geht er zunächst nicht ein), und die gutwilligen unter ihnen müssten daran verzweifeln. Am Ende verschlechtere das wiederum den Geschmack des Publi-

11 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 16.1.1886 (LOC Washington; ML95.R6.). Unveröffentlicht.

12 Im Meldebogen wurde der Eintrag „*Concertmeister beim hiesigen Stadttheater engagirt*“ in der Spalte „*Stand und Erwerb*“ später (möglicherweise bereits 1864) ergänzt: „*nun Privatier dahier*“. Stadtarchiv Würzburg, Zeitgeschichtliche Sammlung, Biografische Mappe Alexander Ritter.

13 Ritter, Alexander: *Verfall und Reform. Eine Schilderung deutscher Theaterzustände nebst einem Vorschlag zur Reorganisation der Provinzial-Bühnen*, Würzburg 1864.

14 Vgl. Ritter, *Verfall und Reform*, S. 5 f.

15 Ebda., S. 6 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

kums. Das Grundübel sei aber die „*Unfähigkeit des Directors*“, entsprechend gute Stücke und Schauspieler aufzubieten.[16]

Am Verfall trage die öffentliche Hand eine gehörige Mitschuld: „*Bei der Vergabe der Stadttheater-Directionen wird leider mit noch viel größerem Unbedacht verfahren* [als an den Hoftheatern]. *Hier ist nur das Eine maßgebend: welche Caution das betreffende Individuum zu stellen im Stande ist*“, nicht aber „*Fachkenntniß*“.[17] Ritters Vorschlag zur „*Reform*“ zielt daher vor allem auf die Magistrate kleinerer Städte ab. Zwar sei das Endziel eine staatlich geförderte „*Nationalbühne*“ im Sinne Eduard Devrients (an dessen Reformschrift Ritter sich nach eigener Angabe orientiert[18]), aber ein kleiner Stadtmagistrat habe es eben leichter, auf dem Weg dahin vorneweg zu gehen und könne damit ein ehrenvolles Exempel abgeben. Der Magistrat „*übernimmt das Theater auf Rechnung der Stadt*“ und setzt ein „*Directorium*“ aus „*einem darstellenden Künstler*“, dem „*Kapellmeister*“ und einem „*Dramaturgen*“ ein, die fest bezahlt sein müssten und nicht an den Einnahmen beteiligt, so Ritters Vorschlag.[19]

Zuletzt teilt Ritter noch seine Vorstellungen von einem idealen Repertoire mit, dessen „*Stamm*“ aus nicht häufig angesetzten, aber „*mit umso größerer Regelmäßigkeit*“ gepflegten „*Classikern*“ bestehen solle. Bei Neuerscheinungen solle „*ungesäumt*“ „*jede*“ gebracht werden, die „*das Interesse der Zeit in irgend einer Weise zu erregen fähig ist*“. Wobei Ritter den jungen Dichtern großzügig vier bis fünf Versuche zugesteht, ehe ein wirklich „*bühnengerechtes*“ Drama dabei herauskommen könne (möglicherweise hatte er hier seinen Bruder Karl im Sinn?).[20] Interessant dann die Empfehlung, dass „*das Tief-Ernste und das Derb-Komische am seltensten, das vorwiegend Heitere mit ernster Tendenz am häufigsten vertreten*“ sein solle.[21] Mit einigen praktisch-organisatorischen Hinweisen beschließt Ritter seine Schrift und wünscht sich eine wohlwollende Berücksichtigung.

Ritter führt in *Verfall und Reform* auch ein aktuelles Beispiel für den Niedergang eines Theaters an (hütet sich aber geflissentlich, ein Wort über das Würzburger Stadttheater zu verlieren): anhand des Theaters Leipzig könne man den beschriebenen Verfall gut studieren.[22] Damit wird Ritter sehr konkret, und auch wenn er den Namen nicht nennt, muss sich seine Kritik doch auf Bernhard Rudolph Wirsing (1808–1878) beziehen. Das ist insofern interessant, als Wirsing das Leipziger Theater bereits seit 1849 leitete und Alexander Ritter während seines Studiums als Aushilfsgeiger im Orchester Einblick in Wirsings Anfänge hatte. Während seines Leipzig-Aufenthaltes 1862/63 hatte er vielleicht erneut die Gelegenheit gehabt, sich einen direkten Eindruck zu verschaffen. Dennoch scheint es nicht, als beruhe Ritters Kritik auf objektiven Tatsachen. Soweit im Rahmen dieser Arbeit nachvollziehbar, galt Wirsing durchaus als erfolgreicher Theaterleiter. In seine Amtszeit fiel die Uraufführung von Schumanns *Genoveva*, und Wagners *Tannhäuser* und *Lohengrin* hatte er in Leipzig sehr früh auf den Spielplan gesetzt. Womit Wirsing eigentlich Ritters Missfallen erregte, bleibt daher im Dunkeln. Paradoxerweise könnte der in Ritters Reformschrift kritisierte Wirsing gleichzeitig das Vorbild für dieselbe geliefert haben, denn nur zwei Jahre vor Ritter hatte er 1862 eine umfängliche Schrift mit dem Titel *Das Deutsche Theater* veröf-

16 Ebda., S. 11.
17 Ebda., S. 7.
18 Devrient, Eduard: *Das Nationaltheater des neuen Deutschlands*, Leipzig 1849.
19 Vgl. Ritter, *Verfall und Reform*, S. 14 ff.
20 Ebda., S. 16 f.
21 Ebda., S. 18.
22 Ebda., S. 12 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

fentlicht. Auch Wirsing beklagte darin einen „*bedenklichen Rückschritt gegen früher*“ und sah „*die Schaubühne in Deutschland* […] *ihrem gänzlichen Verfall entgegen gehen*“.[23] Ferner prangerte er die unsachgemäße „*Concessionirung der Theaterdirectoren*“ seitens der Behörden[24] und den Verfall des Repertoires durch „*Ueberhandnehmen der Posse*“[25] an. Sein 250 Seiten starkes, verschiedene Aspekte des Theaterlebens (inkl. der Oper) umfassend behandelndes Buch gliedert er in drei „*Abschnitte*“:

1) *Die Theaterzustände der Gegenwart*
2) *Vorschläge zu einer gründlichen Reform des deutschen Theaters*
3) *Andeutungen zu einer zweckmäßigen Bühnenleitung*

Ritters Vorgehen liegt also ein gängiges Schema zugrunde, es handelt sich mitunter nur um eine Konkretisierung auf die kleineren Verhältnisse am (Würzburger) Stadttheater, wohingegen Wirsing ein landesweites Konzept mit eingeteilten „*Theaterdistricten*“ verfolgte. So sind denn in den Reformvorschlägen am ehesten Unterschiede zwischen den beiden zu erkennen: wo Ritter z. B. ein mehrköpfiges „*Directorium*“ vorschlägt, pocht Wirsing auf eine starke „*Oberleitung*“, eine einzelne Führungspersönlichkeit als „*Vorstand*“[26] (er schrieb sein Buch ja aus der Warte des amtierenden Theaterdirektors).

Korrespondent für die *NZfM*

Von den diversen Empfindlichkeiten der neudeutschen Musiker untereinander war bereits die Rede. Das Auf und Ab der Beziehungen der Einzelnen untereinander und dessen Gründe sind nicht immer einfach nachzuvollziehen. Fakt ist, dass z. B. zwischen Ritter und Bülow in diesen Jahren Funkstille herrschte. Im (ohnehin nicht komplett überlieferten) Briefwechsel der beiden klafft daher eine Lücke, was auch dazu beiträgt, dass über die Jahre 1863–1866 relativ wenig in Ritters Leben bekannt ist. Bülow bestätigt gegenüber dem gemeinsamen Freund Richard Pohl: „*à propos correspondire* [ich] *auch mit Damrosch nicht mehr, ebenso wenig mit Sascha Ritter*“.[27] Auch um Alexander Ritters Kontakt zu Franz Brendel und der *Neuen Zeitschrift für Musik* schien es in dieser Zeit schlecht bestellt, schrieb er doch sarkastisch an seine Schwester: „*Das Einzige wofür ich in musikalischer Beziehung hier meinem Schöpfer danke, ist*[,] *daß ich gar keine Brendel'sche Zeitung zu Gesicht bekomme*“.[28] Dabei stand Alexander Ritter über Jahre hinweg (1857–1871) als Würzburger Korrespondent auf

23 Wirsing, [Bernhard] Rudolph: *Das Deutsche Theater. Eine Darstellung der gegenwärtigen Theaterzustände nebst Andeutungen zu einer zweckmäßigen Reform und Bühnenleitung*, Leipzig 1862, Vorwort, S. X.

24 Ebda., S. 7.

25 Ebda., S. 37.

26 Ebda., S. 150 f.

27 Hans von Bülow an Richard Pohl, Berlin, 1.5.1863. In: Bülow, *Briefe und Schriften IV-3*, S. 526. An anderer Stelle heißt es: „*Übrigens mit Damrosch und A. Ritter bin ich ebenfalls außer Verkehr getreten!*“. Vgl. Hans von Bülow an Felix Draeseke, Berlin, 23.8.1863. In: Bülow, *Briefe und Schriften IV-3*, S. 539.

28 Alexander Ritter an Julie Kummer, o. D. [Jahreswechsel 63/64] (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 31). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dem Titelblatt der Zeitung vermerkt.[29] Tatsächlich auch Beiträge verfasst hat er jedoch erst 1866 und offenbar auch nur für den einen Jahrgang. Damals erschienen immerhin zwei Besprechungen, die ohne Verfassernamen oder Pseudonym abgedruckt wurden, die aber mit hoher Wahrscheinlichkeit von ihm stammen. In beiden dieser Kritiken werden Konzerte Ritters positiv erwähnt, was an das Eigenlob der Stettiner Artikel erinnert. In späteren Jahren scheinen hingegen keine weiteren Würzburg-Artikel von Ritter mehr erschienen zu sein.

Der erste kurze Bericht vom 13. April 1866[30] behandelt ausschließlich Theodor Ratzenberger (1840–1879), einen Liszt- und Cornelius-Schüler, der für einige Zeit in Würzburg wirkte und dessen Erfolge als Pianist und Lehrer. Ein kleiner Hinweis macht bereits auf Ritter und sein Quartett aufmerksam. Der zweite Bericht erschien am 1. Juni 1866[31] und widmet sich ganz dem Ritter'schen Quartett: Es ist die Rede vom Mut, „*auf eigenes Risico drei junge Künstler engagirt*" zu haben und von „*Ritter's geistig musikalischer Reife*". Man sei ihm überdies „*großen Dank schuldig*" für Bülows erstes Auftreten in Würzburg. Am Ende findet sich noch eine Spitze gegen Ritters früheren Arbeitgeber: „*so konnten wir den Besuch des hiesigen Theaters meiden, da die Oper bei der Besetzung der vergangenen Saison nicht genießbar war*" – zweifellos ein echter Ritter-Artikel.

9.3. Richard Wagner in München – Die Uraufführung von *Tristan und Isolde*

Die in der Tat unglaubliche Geschichte der Errettung Wagners aus tiefster Verzweiflung und Schuldenlast durch das „wundersame" Eintreten Ludwigs II. in sein Leben ist bekannt. Seit Mai 1864 hielt sich Wagner auf Wunsch des Königs in Bayern auf, zunächst am Starnberger See, dann in der Residenzstadt München.[32] Noch im November zog auch das Ehepaar Bülow an die Isar und bald band Wagner mit Peter Cornelius, Heinrich Porges, Ludwig Nohl, Friedrich Schmitt, aber auch Gottfried Semper u. a. eine ganze Reihe von Weggenossen in seinen Münchner Umkreis ein – wie im Schweizer Exil schwebte ihm eine Art „Kolonie" vor. Der „*junge König*" öffnete ihm Herz und Schatulle, und der sich entwickelnde, gelinde gesagt überschwängliche Briefwechsel der beiden ist legendär. München hätte zur Wagner-, ja gar zur Festspielstadt werden können. Ebenso bekannt ist, wie Wagner es sozusagen binnen Jahresfrist dennoch fertigbrachte, sich in München wieder unmöglich zu machen. Anfang Dezember 1865 wurde er aufgefordert, die Stadt zu verlassen, nachdem er sich massiv in die bayerische Politik eingemischt und nicht nur die Münchner Regierungsbeamten, sondern auch die öffentliche Meinung gegen sich aufgebracht hatte. Das private Desaster, in das er seinen Freund Bülow und dessen Frau Cosima hineinzog, (und das durch den Missbrauch einer königlichen Ehrenerklärung auch staatspolitische Ausmaße annehmen sollte) schwelte zunächst noch unter der Oberfläche.

29 Vgl. *NZfM*, Bd. 62, 1866, S. I. „*Mit Beiträgen von* […] *A. Ritter in Würzburg*". Ab 1872 änderte sich die Gestaltung der *NZfM* insofern, als dieses Titelblatt wegfiel und durch ein Gesamtinhaltsverzeichnis ersetzt wurde, in das Korrespondentennamen dann nur aufgenommen wurden, wenn auch tatsächlich Artikel von ihnen im Jahrgang enthalten waren.

30 *NZfM*, Bd. 62, Nr. 16, 13.4.1866, S. 133.

31 *NZfM*, Bd. 62, Nr. 23, 1.6.1866, S. 194 f.

32 Ereignisse und Daten zu Richard Wagner vgl. Gregor-Dellin, *Richard Wagner*, 523 ff. und Ders., *Wagner-Chronik*, S. 107 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Während Wagner für sich und den König kräftig Pläne schmiedete und enorm produktiv war (er verfasste einen *Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule*, setzte den Plan eines eigens zu errichtenden Theaters für den noch fertigzustellenden *Ring des Nibelungen* durch, legte einen *Parsifal*-Entwurf vor, arbeitete an der *Siegfried*-Partitur weiter, begann seine Autobiographie und schrieb Tagebuch-Aufzeichnungen für Ludwig – das spätere *Was ist deutsch?* – nieder), kümmerte sich Hans von Bülow um die nach fast sechs Jahren endlich realisierbare Uraufführung von *Tristan und Isolde* – des, wie er hellsichtig schrieb „*wichtigsten künstlerischen Ereignisses – ich sage dieses Jahrhunderts*“.[33] Am Tag des Probenbeginns zum *Tristan* (am 10. April) erblickte auch eine andere *Isolde* das Licht der Welt: Cosima von Bülow schenkte ihrem Mann eine Tochter diesen Namens. Deren tatsächlicher Vater allerdings hieß – Richard Wagner.

Würzburg war von diesen Ereignissen in der Hauptstadt München natürlich weit entfernt, und die Ritters waren zu diesem Zeitpunkt höchstwahrscheinlich ahnungslos über die Vorgänge hinter den Kulissen. Aber es ergab sich 1865 durch das Ereignis auf großer öffentlicher Bühne doch die Gelegenheit, erstmals nach München zu kommen, Wagner wiederzusehen und sich ihm einen weiteren Schritt anzunähern. Für den 15. Mai 1865 war die Premiere von *Tristan und Isolde* angesetzt, und Alexander und Franziska Ritter waren wie viele Anhänger Wagners erwartungsfroh nach München gekommen. Noch am Vorabend des erwarteten Ereignisses trafen sich der Schilderung Adolf Jensens zufolge „*um 5 Uhr*“ eine Anzahl von auswärtigen Besuchern in Wagners Heim. Zu der geselligen Runde zählten auch „*Alexander Ritter nebst Frau aus Würzburg, liebenswürdige, prächtige Menschen*“. Den Abend verbrachte Ritter dann mit Jensen, Röckel und Heinrich Porges im Hotel „Vier Jahreszeiten“[34], nicht ahnend, dass der nächste Tag eine böse Überraschung bringen sollte: Wegen plötzlicher Erkrankung der Sängerin der *Isolde*, Malwine Schnorr von Carolsfeld, musste die Vorstellung ganz kurzfristig abgesagt werden. Das seit knapp sechs Jahren vollendete Werk, das in Karlsruhe und Wien nach vielen Proben als unaufführbar zurückgewiesen worden war, musste noch ein paar Wochen länger auf seine Uraufführung und Rehabilitierung warten. Es gab für Wagner an diesem Tag noch eine weitere Hiobsbotschaft: Ihm wurde ein alter Schuldschein präsentiert, den er sofort zu begleichen hatte, offenbar eine Intrige seiner Münchner Gegner, die das fast vergessene Papier angekauft hatten und dazu einsetzen wollten, Wagner am Tag der *Tristan*-Premiere in die Bredouille zu bringen. Nur durch Einspringen der Kabinettskasse entging Wagner der peinlichen Situation. Dieses abenteuerlich-anekdotische Detail, das so typisch für Wagners Biographie zu sein scheint, sei hier nur erwähnt, weil es wohl erstmals von Carl Friedrich Glasenapp in seiner großen Biographie an die Öffentlichkeit gebracht wurde. Als „*Gewährsmann*“ für seine Schilderung führt Glasenapp jedoch niemand anderen als Alexander Ritter an.[35]

33 Hans von Bülow an Peter Cornelius, 4.7.1865. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 186.

34 Vgl. Adolf Jensen an seine Frau, 17.5.1865. In: La Mara [=Lipsius, Marie]: *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten*, Bd. II, Leipzig o.J. [1886], S. 353 f.

35 Vgl. Glasenapp, *Leben Richard Wagner's, Bd. 4*, S. 78 f. Die Begebenheit wird auch von Reinhard Frhr. von Lichtenberg in seinem Vorwort zu Julius Knieses Tagebuchblättern wiedergegeben, der sich ebenfalls auf eine persönliche Mitteilung Alexander Ritters beruft (vgl. Kniese, Julie (Hrsg.): *Der Kampf zweier Welten um das Bayreuther Erbe*, Leipzig 1931, S. 18). Kurioserweise berichtet auch noch der greise Richard Strauss in den undatierten Aufzeichnungen „*Mein Vater*“, diese Geschichte aus Ritters Mund gehört zu haben und gibt dabei sogar den Urheber der Intrige an: „[…] *da sich sogar ein großer Künstler wie Moritz von Schwind in seinem Hasse gegen Wagner so weit vergaß, daß er massenhaft Schuldscheine Wagners aufgekauft hatte, um Wagner am Tage der Münchner Tristanpremière verhaften*

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Der Schock über die abgesagte Premiere muss auch bei den Freunden Wagners groß gewesen sein. Wie es weitergehen sollte, war zunächst unklar. Viele der Angereisten blieben noch einige Tage in München und warteten ab. Am 22. Mai war schließlich auch Wagners Geburtstag.

> „*Die bestimmte Aussicht, daß die erste Aufführung noch in derselben Woche stattfinden werde, hielt aber fast alle in der Nähe zurück. Am Vormittage war der Sammelpunkt der Freunde bei Bülow, am Nachmittage in Wagners reizender Villa*“.[36]

Auch Ritters waren noch dabei, als Bülow in seinem Salon neueste Liszt-Werke (z. B. den *Totentanz*) am Klavier vorstellte, und im Hause Wagner noch ungehörte Ausschnitte aus *Rheingold* und *Meistersinger* präsentiert wurden,[37] ehe sie zurück nach Würzburg fuhren.

Abb. 14: Gruppenphoto anlässlich der Uraufführung des Tristan. Alexander Ritter ist Vierter von rechts.

Wie heiter die Tage nach der geplatzten Premiere in München mit Wagner waren, schildert Glasenapp.[38] Ritter unternahm viel mit Jensen[39], und am 17. Mai versammelte sich eine ganze Reihe von in München ausharrenden Freunden beim Hofphotographen Albert, wo das berühmte Gruppenphoto entstand, auf dem auch Alexander Ritter zu sehen ist (Abb. 14).

u. ins Schuldgefängniß werfen zu lassen. Alexander Ritter hat es mir erzählt.“ (RSA; „*Blaues Tagebuch IX*“, S. 9. Vgl. Strauss, Richard: *Späte Aufzeichnungen*, hrsg. von Marion Beyer, Jürgen May und Walter Werbeck, Mainz 2016 (=Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft Bd. 21), S. 246. Diese Passage fehlt im Abdruck von „Mein Vater“ in den von Willi Schuh herausgegebenen *Betrachtungen und Erinnerungen*.

36 Vgl. Pohl, *Schriften I*, S. 114.

37 Ebda., S. 114 f.

38 Vgl. Glasenapp, *Leben Richard Wagner's, Bd. 4*, S. 82 f.

39 Vgl. La Mara, *Musikerbriefe*, S. 358: „*Mit Ritters bin ich viel zusammen und werde durch ihn vermutlich manches Sehenswerthe sehen, was mir sonst verschlossen bliebe*“.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Zwischen den Freunden Draeseke (links von ihm) und Damrosch (rechts von ihm) posiert er als sichtbarer Teil des größeren Freundeskreises um Richard Wagner – den er fest in den Blick nimmt.

Erst am 10. Juni war es dann endgültig soweit – alle Sänger waren in Hochform und *Tristan und Isolde* wurde im Münchner Hoftheater zum ersten Mal der Öffentlichkeit vorgestellt. Alexander und Franziska waren erneut aus Würzburg angereist und verbrachten bereits am 8. und 9. Juni Zeit mit Richard Wagner, wie der in seinen „*Annalen*" ohne nähere Angaben knapp vermerkte.[40] Bei dem Großaufmarsch berufener und unberufener Wagnerfreunde und der Belastung, die die Premiere für Wagner darstellte, wird sich kaum die Gelegenheit ergeben haben, mit dem Komponisten unter vier Augen zu verkehren und die mit erst zwei Begegnungen recht junge Bekanntschaft zwischen Alexander Ritter und Richard Wagner zu intensivieren. Dennoch waren die beiden *Tristan*-Reisen nach München mit ihren Begegnungen und Eindrücken für Ritter sicher ein prägendes Erlebnis, und seinen Platz zumindest im weiteren Freundeskreis Wagners hatte er damit nun eingenommen.

9.4. Peter Cornelius zu Besuch in Würzburg

Zwei Monate nach der *Tristan*-Premiere, Anfang August, war Peter Cornelius zu Besuch bei Familie Ritter in Würzburg. Durch seine Briefe erhält man einen kleinen Einblick in die private Lebensweise Alexanders und Franziskas: „*Ritters, wohlhabende Leute, wohnten in einem hellen, lustigen Hause, wo alles Komfort atmete. In dem schönen Salon des ersten Stocks umarmte mich bald Alexander*. […] *Beide rauchen Zigaretten*".[41] Die damalige Wohnung lag in der Strohgasse 11[42], die seit 1895 Heinestraße heißt, und existiert heute nicht mehr.

Durch Cornelius' Bericht, der Ritters ja in durchaus sympathischem Licht erscheinen lässt, erfährt man en passent aber auch, dass sie mit einem gemeinsamen Freund aus Weimarer Tagen, dem Sänger Gaspary, der sich ebenfalls im kleinen Würzburg niedergelassen hatte, für Cornelius völlig unverständlicherweise nicht mehr verkehrten. Gaspary habe Cornelius an Ritters Tür begleitet, sei aber nicht mit hochgekommen.[43] Aus heute nicht mehr nachvollziehbaren Gründen, schien es Ritter immer wieder schwer zu fallen, mit vielen seiner Freunde guten Kontakt zu halten. Kurz nach Cornelius war Felix Draeseke auf ein paar Tage zu Besuch in Würzburg – offenbar hatte die *Tristan*-Premiere Gelegenheit geboten, sich wieder anzunähern. Roeders Bericht zufolge, „*begab sich Draeseke nach Würzburg, wo ihn Alexander Ritter freundlich aufnahm und an den Ohrenarzt Prof. Dr. Trölsch empfahl.* […] *Am 17. August trat er die Rückreise an*".[44] Allerdings brach der Kontakt danach bald wieder ab und zwischen Draeseke und Ritter kam es im Laufe der Jahre nur noch zu wenigen, eher kühlen Begegnungen.

Mit Cornelius verstanden Ritters sich jedenfalls blendend und man sprach auch viel über Musik. Cornelius' Kommentare zu Ritters Quartett-Kompositionen werden noch in diesem Kapitel behandelt, und von der grundsätzlichen musikalischen Kritik, die damals an Wag-

40 Vgl. Wagner, *Mein Leben*, S. 761.

41 Peter Cornelius an Bertha Jung, München, 10.8.1865. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 216 f.

42 Meldebogen, Stadtarchiv Würzburg. Die Adressen wurden noch bis 1868/69 in anderer Form angegeben: Strohgasse 11 entsprach „*I 109*", auch die Angabe „*Strohgasse 109*" findet sich mitunter als Adresse.

43 Peter Cornelius an Bertha Jung, München, 10.8.1865. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 216.

44 Vgl. Roeder, *Draeseke I*, S. 168.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ners *Tristan* geübt wurde, wird an anderer Stelle die Rede sein.[45] Auch der Mensch Richard Wagner wurde von beiden kritisch betrachtet: „*Er* [Wagner] *ist in beständigem Delirium, mit ihm zu leben müßte eine Qual sein*", zitiert Cornelius seinen Freund Ritter.[46]

Peter Cornelius war zu diesem Zeitpunkt bei Wagner und Bülow in Ungnade gefallen, da er zur Premiere des *Tristan* nicht erschienen war und sich schon seit Wochen aus München absentiert hatte (dass er sich um die Premiere seiner eigenen Oper *Der Cid* kümmern musste, zählte da nicht). Er gehörte zu denen, die besonders sensibel auf Wagners Selbstherrlichkeit reagierten. Seit dem 30. Dezember 1864 wohnte Cornelius in München in Wagners Umfeld, und alle seine Vorahnungen, er werde nur wieder als „*geistiges Möbel*" missbraucht werden, schienen sich bestätigt zu haben. An Alexander Ritter berichtet Cornelius über Wagners „*Nervengereiztheit*" und formuliert das Paradoxon, dem sich jeder Anhänger Wagners gegenübersah: „*Man muß ihn eben als den einzigen unter den Geistern, der er ist, nehmen, den Menschen ertragen und – lieben*".[47] Wagners Egomanie bekam sein Umfeld gerade in der Münchner Zeit zu spüren: Cornelius, Tausig, Weißheimer – sie alle fühlten sich von Wagner gegängelt und eingeengt.

Vor diesem Hintergrund wirkt es noch überraschender, was Anfang November 1865 Alexander Ritter widerfuhr: Er erhielt den ersten an ihn adressierten Brief von Richard Wagner. Dem nicht unfreundlichen Schreiben war ein Geldbetrag beigelegt – es handelte sich um die Rückzahlung der 100 Taler, die Wagner sich vor drei Jahren in Leipzig geborgt hatte.[48] Wagner beglich freiwillig seine Schulden!

> „*Es war für mich recht schmerzlich,* [...] *dass es mir nicht einmal möglich ward, Euch guten Kindern das kleine Darlehen zurückzuerstatten, mit welchem Ihr mir vor 3 Jahren so sehr freundlich zur Bekämpfung einer recht üblen Lage halfet.* […] *Da ich mich jetzt endlich ein wenig mit Geld versehen konnte, seid mir nicht böse, dass ich Euch, mit den geliehenen 100 Thalern zugleich eine kleine Zubusse zu den Auslagen erstatte, welche Euer von mir so gewünschter Besuch in München verursachte.* […] *Ich bin Ihrer Familie, lieber Sascha, aus den vergangenen Jahren so grossen Dank für die mir damals gebrachten Opfer schuldig, dass ich, der ich niemals zu einem nur irgend so zu nennendem Vermögen kommen werde* [...]*, wohl schwerlich daran denken kann, auch das Materielle jener Verpflichtungen gegen Euch zurückzuerstatten. Seid Ihr aber einmal in Noth, und ist Euch mit etwas geholfen, so rechnet auf mich als Freund, sobald nur irgend mir etwas zu Gebote steht. Als Zeugnis meiner Aufrichtigkeit diene Euch, dass ich heute von selbst an Euch denke.* […] *Kann ich, so komme ich bald einmal zu Euch. Es ist mir lieb, Euch in Würzburg u. nicht in Leipzig zu wissen*".[49]

Erst am 18. Oktober hatte Wagner von Ludwig II. 40.000 Gulden ausgezahlt bekommen. Seine Schuld bei Ritter über 100 Taler entsprach ca. 175 Gulden – die konnte er nun gut verschmerzen. Dem Schluss des Briefes lässt sich entnehmen, dass Ritters offenbar erneut überlegt hatten, nach Leipzig zu gehen, sich letztlich aber doch entschieden hatten, in Würzburg zu bleiben. Dort suchte sich Alexander nun eine neue Herausforderung abseits des Theaters.

45 Vgl. Werk III-h.
46 Peter Cornelius an Bertha Jung, München, 10.8.1865. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 217.
47 Peter Cornelius an Alexander Ritter, München, 26.8.1865. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 240.
48 Vgl. Leben III-8.3.
49 Richard Wagner an Alexander Ritter, München, 2.11.1865. In: Wagner, *Briefe XVII*, S. 318.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

9.5. Die Gründung des „Ritter'schen Quartetts"

Schon Ende 1863 hatte Alexander Ritter gegenüber seiner Schwester von geplanten Streichquartettabenden in Würzburg gesprochen, die vorerst aber nicht zustande kamen: „*Mit meinen Quartettsoiréen scheint* [es] *nichts zu werden da*[,] *die Subscription die Kosten nicht deckt, einstweilen haben wir es auf die Fastenzeit hinausgeschoben, ich glaub aber*[,] *sie werden wohl ganz unterbleiben*".[50] Erst zwei Jahre später, im Dezember 1865 war es dann soweit, dass Ritter und seine Kollegen Ludwig Baer aus Frankfurt, Gustav Schlemüller aus Königsberg und Rudolf Hennig aus Leipzig – nach ihrem Primarius das „Ritter'sche Quartett" benannt – „*einen Cyklus von Quartettabenden*" begannen.[51] Ritter hatte die drei Musiker auf eigene Kosten engagiert. Bis Ende März 1866 veranstaltete er acht solcher Soireen in Würzburg, wobei Quartette von Haydn, Mozart und Beethoven die Grundlage der Programme bildeten – jeweils deren eines und in dieser Reihenfolge gespielt, was also einem vergleichsweise klassischen und konventionellen Programmkonzept entspricht. Seine eigentliche Vorliebe galt den späten Quartetten Beethovens, die Mitte des 19. Jahrhunderts noch immer als ungeheuerlich galten und von Ensembles wie den Gebrüdern Müller erst allmählich ins Bewusstsein des Publikums gebracht wurden: De facto fand aus dieser Werkgruppe jedoch nur Beethovens letztes Quartett op. 135 Eingang ins Repertoire des Ritter-Quartetts. Bemerkenswert ist das Programm der „*VIII. Soirée*", die am 27. März 1866 stattfand. Damals galt dieses Datum mancherorts irrtümlich (richtig wäre der 26.3.) als der Todestag Beethovens.[52] Anlässlich dieses Gedenktages spielte das Ritter'sche Quartett ein reines Beethoven-Programm (op. 18/1, op. 59/3 und op. 135) (Abb. 15).

Ritter'sches Quartett.
VIII. und letzte Soirée
Dinstag, den 27. März an Beethovens Todestag.
Programm:
1) Erstes Quartett, op. 18, F-dur
2) Quartett, op. 59, C-dur, (mit der Fuge) } von Beethoven.
3) Letztes Quartett, op. 135, F-dur
Billetenverkauf in den Musikalienhandlungen von Barth und Röser.

Abb. 15: Würzburger Abendblatt, 26. Jg., Nr. 69, 21.3.1866, o. S.

Besonders hervorzuheben ist außerdem die Mitwirkung Hans von Bülows bei der Soiree am 20. Januar 1866. Bülow war Ritters Einladung gefolgt, bzw. hatte sich angeboten und war erstmalig für ein Konzert nach Würzburg gekommen. Erst kurz zuvor hatten die beiden das längere Schweigen gebrochen und die Freundschaft umso inniger wiederaufgenommen.

50 Alexander Ritter an Julie Kummer, Würzburg, 3.12.1863 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 36). Unveröffentlicht.

51 Vgl. *NZfM*, Bd. 61, Nr. 51, 15.12.1865, S. 454.

52 Vgl. z. B. den Artikel *Beethoven* in: *Neues Universal-Lexicon der Tonkunst*, hrsg. von Julius Schladebach, Band I, Dresden 1855, S. 358. Dieses Lexikon wurde „*Unter Mitwirkung*" u. a. Franz Liszts herausgegeben, und auch der Dresdner Julius Schladebach selbst war Alexander Ritter persönlich bekannt.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ritter'sches Quartett.

I. Violine: **A. Ritter**. II. Violine: Hr. **Ludwig Baer** aus Frankfurt a. M. Bratsche: Hr. **Gustav Schlemüller** aus Königsberg i. Pr. Violoncell: Hr. **Rudolph Hennig** aus Leipzig.

Freitag den 16. Febr. Abends halb 7 Uhr im Saale der Glocke.

Programm:

1) Quartett von Haydn (G dur). Op. 67.
2) Quartett von Mozart (Es dur).
3) Quartett von Beethoven (C dur mit der Fuge op. 59).

Billette zu 48 kr. sind in der **Bläsing**'schen Buchhandlung und Abends an der Kasse zu haben.

Abb. 16: Erlanger Tagblatt, 13.2.1866, S. 106.

Noch vor dem ersten Auftritt in Würzburg, gleichsam bevor sie sich dem heimischen Publikum stellte, präsentierte die neugegründete Quartett-Formation ihr frisch einstudiertes Programm auswärts. Laut einer Konzertanzeige in der lokalen Zeitung hatte das Ritter'sche Quartett am Donnerstag den 30. November 1865 Haydn, Mozart und Beethoven in Bamberg gespielt.[53] Am 4. Dezember war es in Nürnberg zu Gast[54] und auch als der Würzburger Konzertzyklus angelaufen war, konzertierte man noch einmal außerhalb, und zwar am 16. Februar 1866 in Erlangen mit dem Basis-Programm.[55]

Abb. 17: Das Ritter'sche Quartett

Nach nur einer Saison, im Sommer 1866, war die Zeit des Ritter'schen Quartetts bereits wieder vorbei. Nach unzähligen Proben und gut besuchten Konzerten, nachdem der langwierige Prozess des Zusammenfindens, der gerade in einer Quartettformation ja wesentlich ist, erste Früchte zeigte, wird Ritter der Weggang seines Cellisten Hennig getroffen haben. Zwar

53 Vgl. *Bamberger Tagblatt*, Nr. 326, 28. 11.1865.
54 *NZfM* Bd. 61, Nr. 52, S. 463. Vgl. auch Peter Cornelius an Alexander Ritter, 13.12.1865. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 319.
55 Vgl. *Erlanger Tagblatt*, 13.2.1866, S. 106. Siehe Abb. 16.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

suchte er per Zeitungsanzeige noch nach einem neuen Cellisten für sein Quartett[56], aber letztlich gab er die Idee eines festen Ensembles auf – sicher auch in der Einsicht, dass es auf Dauer kein Publikum für eine ganze Quartett-Konzertreihe in Würzburg geben und die Einnahmen in keinem Verhältnis zu den Kosten und dem Aufwand stehen würden. Damit muss man wohl auch das eigene Quartettensemble, das den eigenen Namen trug, zu der Reihe von gescheiterten Projekten Ritters und den vergeblichen Versuchen, sich im musikalischen Leben zu etablieren und sichtbar zu bleiben, rechnen.

Als ein durchaus positiver „Nebeneffekt" des Quartettspiels und der intensiven Beschäftigung mit der Gattung Streichquartett darf gelten, dass Ritter eigene kompositorische Versuche auf diesem Gebiet unternahm. Es dürften Anfang der 1860er Jahre mehrere Quartettkompositionen oder Teile davon entstanden sein, wovon sich nur das später als op. 1 veröffentlichte c-moll-Quartett erhalten hat (vgl. Werk II-d.). Cornelius berichtet nach seinem Besuch bei Ritter in Würzburg im August 1865 vom gemeinsamen „*Studium eines Streichquartetts*": „*ich hatte die Befriedigung ihm manches Beifällige sagen zu können*".[57] Er verwendet also explizit den Plural und spricht auch noch von künftigen Kompositionen: „*Deine Quartette sind höchst ersprießliche Studien, und das ist eine Schule für alles!*". Er rät Ritter zu einer „*vernünftige*[n] *Suite für Quartett*": „*Hast Du so etwas für Streichquartett gut geschrieben – so wird Dir auch sinfonisch alles gelingen*".[58] Kurz darauf, im September 1865, konnte Ritter einem Mitglied des Müller-Quartetts eine abgeschlossene Quartettkomposition zuschicken, in der Hoffnung, es könnte durch das Ensemble aufgeführt werden.[59] Ob es sich um das spätere op. 1 gehandelt hat, lässt sich nicht sagen. Zu einer Aufführung durch die Gebrüder Müller kam es nicht, doch Ritter ließ sich nicht entmutigen und hegte weitere Kompositionspläne: „*Glück auf zum Quartett*" spornte ihn sein Freund Bülow im Frühjahr 1866 an und schlägt ihm bemerkenswerterweise genau wie Cornelius eine „*Suite für Quartett in mehreren Sätzen*[,] *etwa wie* [Beethovens op.] *130*" vor.[60] Leider gibt es keine weiteren Hinweise, ob Ritter sich auf diesen Vorschlag eingelassen hat, oder welche weiteren Kompositionen er für Streichquartett fertigstellen konnte. Lediglich von einem *Quintett d-moll* für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncello ist bei Hausegger noch die Rede, das ca. 1867 entstanden sein soll.[61]

Neben den eigenen Soireen hatte Alexander Ritter und sein Quartett in den ersten Monaten des Jahres 1866 noch bei anderen Konzertveranstaltungen in Würzburg mitgewirkt, u. a. am 27.2. in einem Konzert des befreundeten Pianisten Ratzenberger[62] und am 1.3. in einem Konzert einer auswärtigen Pianistin, Anna Mehlig.[63] Bemerkenswert ist v. a. der kleine Beitrag, den Ritter als Sologeiger in einem Konzert des Hofsängers Bohrer aus Stuttgart am 4. Januar in der Würzburger Schrannenhalle leistete, als er „*Fantasiestücke für Violine: a) Adagio, b) Introduction und Fuge*" eigener Komposition zum Besten gab.[64] Damit gehört die

56 Vgl. *Signale für die Musikalische Welt*, Jg. 24, Nr. 40, 20.9.1866, S. 659.
57 Peter Cornelius an Bertha Jung, München, 10.8.1865. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 217.
58 Peter Cornelius an Alexander Ritter, München, 26.8.1865. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 242.
59 Alexander Ritter an Hermann [?] Müller, Würzburg, 12.9.1865 (WLB Stuttgart; Cod. hist. 4° 540). Unveröffentlicht.
60 Hans von Bülow an Alexander Ritter, München, 9.4.1866. In: Bülow, *Briefe und Schriften V-4*, S. 108.
61 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 55 und S. 59.
62 *Würzburger Journal*, 12. Jg., Nr. 49, 26.2.1866, o. S.
63 *Würzburger Journal*, 12. Jg., Nr. 52, 1.3.1866, o. S.
64 Konzertanzeige *Würzburger Abendblatt*, 26. Jg., Nr. 3, 3.1.1866., o. S.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

erste Jahreshälfte 1866 zu den aktivsten Perioden in Ritters selbstorganisierter Konzerttätigkeit. Danach wurde es in Würzburg zunächst ruhiger um ihn.

9.6. Wagner, Liszt, Bülow – wechselvolle Beziehungen zu den Idolen

Die Ereignisse in München hatten unterdessen ihren Lauf genommen. Während des Rauschs der *Tristan*-Premiere, die beim Publikum, weniger jedoch in der Presse ein großer Erfolg war, mochten Wagners Probleme für eine Weile verflogen sein. Tatsächlich war nach einem Artikel in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* vom 19. Februar und Wagners Antwort darauf die Lage für den Komponisten in München bereits so verfahren, dass er dem König am 9. März die Vertrauensfrage gestellt hatte. Einige Monate konnte er sich noch in München halten, bis nach einem erneuten Schlagabtausch in der Presse selbst Ludwig nicht mehr anders konnte, als ihm nahezulegen, das bayerische Staatsgebiet zu verlassen. Während Wagner sich in die Schweiz zurückzog und vorerst in Genf wohnte, blieben Bülows um den Schein zu wahren zunächst in München. Die Rolle, die Cosima in Sachen Wagner spielte, ließ sich gegenüber Freunden nicht mehr verheimlichen. Cornelius schrieb Alexander Ritter von „*Kunden, die unerhört sind, die man brieflich nicht mitteilen kann*“ und diagnostiziert: „*der Bruch stellt sich täglich* […] *unheilbarer heraus*“.[65] Doch so unerträglich die Situation letztlich – für alle Beteiligten – gewesen sein muss, die Fassade bröckelte nur langsam. Vor allem Hans von Bülow, dem seine Lage wohl bewusst war, litt fürchterlich unter diesem Zustand.

Es wurde schon davon berichtet, dass Anfang des Jahres 1866 eine längere Verstimmung zwischen Ritter und Bülow wieder aus der Welt geräumt war. Möglicherweise hatte Bülow in seiner Verfassung das Bedürfnis, die alte Freundschaft wieder aufleben zu lassen. Er bot Ritter sogleich an, nach Würzburg zu kommen und spielte denn auch tatsächlich am 18. Januar dort einen Soloabend[66] und wirkte am 20. in einer Soiree des Ritter-Quartetts mit. Danach bedankte er sich bei Ritter: „*es war mir sehr, sehr wohl in Würzburg!*“.[67] Die Gelegenheit eines Gegenbesuchs ergab sich einen Monat später, als die Ritters nach München kamen, um der deutschen Erstaufführung der *Legende von der Heiligen Elisabeth* von Franz Liszt beizuwohnen, die Bülow dort am 23. Februar dirigierte. Am Vortag trafen sie sich auch mit Peter Cornelius, dessen Briefe dieser Zeit von einer milden Zuneigung zu Alexander und besonders Franziska durchdrungen sind.[68] Seit wann es einen direkten Kontakt Franziskas oder Alexanders auch zu Cosima von Bülow gab, lässt sich schwer beurteilen, die erhaltenen Briefe Cosimas an Ritters datieren erst später. Immerhin waren die beiden aber zu der Ehre gekommen, von Cosima einen ersten Teil von Wagners Autobiographie *Mein Leben* in ihrer Niederschrift ausgehändigt zu bekommen.

Auf Wunsch Ludwigs II. – und offenkundig selbst von der Idee sehr angetan – hatte Richard Wagner am 17. Juli 1865 begonnen, Cosima von Bülow seine Autobiographie zu diktieren. Es sollte daraus ein jahrelanges Projekt werden, das am Ende über 1000 Seiten hervorbrachte, doch zunächst wurde die Arbeit daran schon nach wenigen Tagen wieder ein-

65 Peter Cornelius an Alexander Ritter, München, 13.12.1865. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 319.
66 Vgl. Birkin, *Bülow*, 438.
67 Hans von Bülow an Alexander Ritter, München, 7.2.1866. In: *Briefe und Schriften V-4*, S. 82.
68 Vgl. Peter Cornelius an Heinrich Porges und an Bertha Jung, beide 23.2.1866. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 354 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gestellt. Als am 21. Juli Wagner die Nachricht vom Tode Ludwig Schnorr von Carolsfelds erreichte, war er so erschüttert, dass er die Selbstbiographie beiseitelegte, die in der kurzen Zeit immerhin schon auf 40 Seiten angewachsen war. Diesen ersten Teil aus Wagners *Mein Leben* müssen Ritters von Cosima Anfang 1866 – möglicherweise bei oder nach dem Aufenthalt in München – als Manuskript zu lesen bekommen haben. Als Wagner sich bald darauf entschloss, das Diktat fortzusetzen, wurden die Blätter wieder benötigt, und Cosima ließ Ritter durch ihren Mann Hans von Bülow wissen: „[Cosima] *bittet dringend, ihr das Manuskript von Wotan's Autobiographie* […] *zurückzusenden*".[69] Cosima selbst betonte später gegenüber Franziska, dass „*Ihnen, und zwar Ihnen einzig unter allen meinen Bekannten, die Blätter aus der Biographie mit*[zu]*theilen*", durchaus nicht selbstverständlich gewesen sei.[70] Frau von Bülow betrieb die Sache Wagners auch nach außen hin und unternahm am 5. März 1866 z. B. einen erneuten Anlauf, eine Rückkehr Wagners nach Bayern zu sondieren. Sie hatte Audienz beim Minister von der Pfrondten gehabt und berichtete davon an keinen geringeren als den König, mit dem sie umfangreich korrespondierte: „[ich] *sprach ihm von Würzburg, wo die Nichte Wagner's lebt, die vielleicht für eine freundliche Niederlassung dort sorgen könnte*".[71] Ob das mit Ritters abgesprochen war oder nicht, ob es ernst gemeint oder nur ein Test war – Cosima suchte nach einem Hintertürchen. Von Würzburg war dann allerdings nicht wieder die Rede und eine Rückkehr Wagners nach Bayern auf unbestimmte Zeit verschoben. Noch im April bezog er am Stadtrand von Luzern sein Anwesen am See, das berühmte Haus Triebschen.

„Franz Liszt in Amsterdam"

Bei der Aufführung von Liszts *Hl. Elisabeth* in München könnte auch noch eine andere Idee aufgekommen sein, die jedenfalls in direkterem Zusammenhang mit Liszt steht. Bald nach dem Konzert schrieb Bülow seinem Freund Ritter: „*Es wäre sehr hübsch von Dir, wenn Du ihm* [Liszt] *Deine Eindrücke von seinem Werke meldetest*".[72] Ob und in welcher Form Ritter darauf einging, ist nicht nachvollziehbar, es ist kein solcher Brief an Liszt überliefert, aber er könnte sich damit für eine Aufgabe qualifiziert haben, die ihm wenig später angetragen wurde: Am 25., 27. und 29. April 1866 wurden in Amsterdam Konzerte zu Ehren Franz Liszts veranstaltet, bei denen von den örtlichen Kräften u. a. sein *13. Psalm*, *Les Préludes* und die *Graner Messe* zur Aufführung gebracht wurden. Ebenfalls eingeladen war Hans von Bülow, der dort einige Klavierwerke Liszts präsentierte. Über diese Amsterdamer Konzerte sollte nun Alexander Ritter einen Bericht für die *NZfM* verfassen, was für ihn einen großen und recht ehrenvollen Auftrag bedeutete. Jedenfalls bescherte er ihm eine Auslandsreise und einige anregende Tage in der Entourage des verehrten Liszt.

Das Resultat, Ritters Artikel *Franz Liszt in Amsterdam*, erschien im Mai 1866, aufgeteilt auf zwei Nummern der *NZfM*.[73] Aus einem Brief Bülows geht hervor, dass Ritter den Arti-

69 Hans von Bülow an Alexander Ritter, München, 4.3.1866. In: Bülow, *Briefe und Schriften V-4*, S. 98. Hinter Wotan verbirgt sich natürlich Richard Wagner.

70 Cosima von Bülow an Franziska Ritter, 18.3.73 (RWG; Hs 36-VIII-2). Unveröffentlicht.

71 Cosima von Bülow an Ludwig II., 5.3.1866. In: Schad, Martha (Hrsg.): *Cosima Wagner und Ludwig II. von Bayern. Briefe. Eine erstaunliche Korrespondenz*, Bergisch Gladbach 1996, S. 182.

72 Hans von Bülow an Alexander Ritter, München, 4.3.66. In: Bülow, *Briefe und Schriften V-4*, S. 98.

73 Ritter, Alexander: *Franz Liszt in Amsterdam*. In: *NZfM*, Bd. 62, Nr. 22, 25.5.1866, S. 181–183.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

kel vorab seinem Freund zur Ansicht überlassen hatte. Möglicherweise sind dessen „*kleine Abänderungen*“ in Ritters endgültige Fassung übernommen worden.[74] Bülow hatte Ritter auch bestärkt, „*Liszt's Rath nachzukommen und Dich litterarisch* [sic] *zu beschäftigen*“, also in Zukunft öfter die Feder zu ergreifen. Außerdem schlug Bülow einen interessanten Taktikwechsel vor: die Neudeutschen sollten in ihren Artikeln zukünftig „*nicht mehr wie ein Oppositionschef sprechen*“, sondern die Gegner einfach ignorieren.[75] Dass Bülow dieser Gedanke nach der Lektüre von Ritters Artikel gekommen war, verwundert nicht – Ritter hatte sich regelrecht auf die Gegenpartei eingeschossen: *Franz Liszt in Amsterdam* besteht zu zwei Dritteln aus einer Rechtfertigung Liszts und dem Anprangern der „*Böswilligkeit*“ der Presse. Auf diese Presse-Schelte Ritters reagierte ein Rezensent der *Neuen Berliner Musikzeitung* prompt mit dem Bedauern darüber, „*daß der geniale Meister seine Anhänger nicht zu mehr Tact und Anstand anleite*“.[76] Ritter unternimmt in seinem Artikel den nicht unproblematischen Versuch, zwei heikle Fragen zu beantworten: warum Liszt Deutschland verlassen und warum er die niederen Weihen empfangen habe. Ersteres erkläre sich aus dem Undank, der Liszt in Deutschland widerfahren sei, nachdem er sich in Weimar selbstlos für die Kunst aufgeopfert habe. Letzteres zu kommentieren sei im Grunde „*tactlos, ja profanisirend*“, doch sei jedenfalls nicht von einer Weltflucht auszugehen, vielmehr habe Liszts „*Productivität*“ „*eher zu- als abgenommen*“ und an den aktuellen „*Kunstzuständen*“ nehme der Abbé nach wie vor „*aufrichtigen wiewol mehr passiven Antheil*“.[77] In der anschließenden Besprechung der Amsterdamer Konzerte geht Ritter nicht näher auf die dargebotenen Werke ein, sondern beschreibt relativ knapp die Leistung der Ausführenden und den überwältigenden Erfolg, sowie die Verehrung, die Franz Liszt entgegengebracht wurde.

Neben den musikalischen Eindrücken, die Ritter bei dieser Reise empfing und die literarischen Niederschlag in seinem Artikel fanden, könnte er auch einige delikatere private Einblicke gewonnen haben. Franz Liszt hatte darauf bestanden, dass er und sein Schwiegersohn Bülow auf dieser Reise von Cosima, der Tochter und Ehegattin, begleitet würden. Peter Cornelius hatte erfasst, worum es eigentlich ging, als er kommentierte: „*Cosima macht die Reise, um sich mit ihrem Vater auszusöhnen, der es ihr* […] *sehr verübelt hat, daß sie zu Wagner nach Genf gereist ist*“.[78] Liszt war von der Beziehung seiner Tochter zu Wagner alles andere als begeistert, nicht zuletzt aus Loyalität seinem Lieblingsschüler und Schwiegersohn Bülow gegenüber. Er wollte Cosima um sich haben und hoffte, sie noch beeinflussen zu können. Spätestens bei dieser Gelegenheit dürfte Ritter etwas von der gespannten Atmosphäre und der Affäre um Cosima mitbekommen haben. Eine Bemerkung Bülows legt nahe, Ritter habe in diesen Amsterdamer Tagen, wohl als Bülow mit Proben etc. beschäftigt war, auch Zeit alleine mit Cosima verbracht, bedankt er sich doch bei ihm für „*Deine ritterliche Begleitung meiner Frau*“.[79] Bülow weihte seinen Freund Ritter irgendwann in seine Vorstellung einer gesichtswahrenden Trennung ein: Cosima sollte erst zwei Jahre lang bei ihrem Vater Franz Liszt bleiben, ehe sie zu Wagner dürfe. Kolportiert wird dies jedenfalls in Glasenapps Wagner-Biographie „*nach mündlicher Mitteilung*“ Ritters.[80]

74 Hans von Bülow an Alexander Ritter, München, 13.5.1866. In: Bülow, *Briefe und Schriften V-4*, S. 111.
75 Ebda., S. 111 f.
76 *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 20, Nr. 22, 30.5.1866, S. 173.
77 Vgl. Ritter, *Liszt in Amsterdam*, S. 182.
78 Peter Cornelius an Bertha Jung, o. D. [22.4.1866]. In: Cornelius, *Literarische Werke* II, S. 368.
79 Hans von Bülow an Alexander Ritter, München, 13.5.1866. In: Bülow, *Briefe und Schriften V-4*, S. 111.
80 Vgl. Glasenapp, *Leben Richard Wagner's, Bd. 4*, S. 184.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

10. Fluchtversuche (1867–1869)

10.1. Fluchtpunkt Italien? – Erinnerungen an eine Jugendfreundschaft

Alexander Ritter wollte seine Mutter und Geschwister, die seit vielen Jahren in Italien wohnten, endlich einmal wiedersehen und hatte daher mindestens seit April 1866 Reisepläne geschmiedet.[81] Spätestens ab Juli hielt er sich dann tatsächlich in Italien auf, darauf weisen Briefe Peter Cornelius' hin.[82] Dort traf er sowohl seinen Bruder Karl in Mailand[83] als auch seine Mutter und seine Schwester Alexandrine in Pisa. Die Rückreise war für den 16. August geplant.[84] In jenem Sommer 1866 verschränkten sich Ritters unsichere Zukunftsperspektive und der private Scherbenhaufen Hans von Bülows mit der angespannten politischen Situation im Deutschen Bund. Am 14. Juni begann der sogenannte Deutsche oder Preußisch-Österreichische Krieg, in dessen Verlauf preußische Truppen im Juli auch bis nach Würzburg gelangten, wohin sich die bayerische Armee zurückgezogen hatte. Es ist nicht ganz klar, ob Alexander Ritters Reise nach Italien damit in einem Zusammenhang steht, er also befürchteten Kämpfen ausgewichen war, von denen Würzburg dann in geringem Umfang tatsächlich betroffen war – wie Bülow seinem Freund nach Italien berichtete[85] und z. B. Felix Dahn es in seinen *Erinnerungen* festhielt.[86]

Hans von Bülow entwickelte aus anderen Gründen einen Drang nach Italien. Noch bis Juni hielt er es in München aus, am 6.6.1866 bat er um seine Entlassung. „*Nach dem Unerhörten was in München vorgegangen*"[87] war, wusste er nicht, wohin er sich wenden sollte. Wobei für den Baron das „Unerhörte" auch zu diesem Zeitpunkt noch nicht Cosimas Handeln war, sondern das Gerede darüber und seine angegriffene Ehre. Die Fassade musste erhalten bleiben, sei es um den Preis der Selbstverleugnung. Das ging so weit, dass Bülow, Cosima und Wagner eine Zeit lang in Triebschen unter einem Dach zusammenlebten. Bülow hatte seine Frau vorausgeschickt, um „*dem armen Einsamen* [d. h. Wagner!] *Gesellschaft zu leisten*", so schreibt er an Ritter.[88] Der arme Einsame war er indes selbst – und Cosima längst wieder schwanger von Wagner. Bülow war in einem erbärmlichen Zustand, und die Briefe, die er an Ritter richtete, wirken wie Hilferufe, auch wenn er selbst seinem Freund gegenüber noch nicht Klartext über den Ehebruch reden konnte. Er war plötzlich besessen von der Idee, sein Glück in Italien zu versuchen. So hatte er wieder Briefkontakt zu Karl Ritter

81 Vgl. Alexander Ritter an Hermann [?] Müller, Würzburg, 14.4.1866 (WLB Stuttgart; Cod. hist. 4° 540). Unveröffentlicht.

82 In einem Brief vom 25.6.1866 hofft Cornelius Ritter noch in Würzburg anzutreffen, die Briefe vom 19.7. und 5.8. richten sich an Ritter in Italien. Vgl. Cornelius, *Literarische Werke*, S. 397 ff.

83 Vgl. Karl Ritter an Hans von Bülow, Turin, 19.7.1866 (RWG; Hs 56-I-17). Unveröffentlicht. Dort heißt es: „*A Milano m'incontrai col fratello e colla cognata*". Wie auch mit Alexander schrieb Bülow mit Karl Ritter gerne ein paar Worte auf Italienisch, plante er doch, selbst nach Italien zu gehen.

84 Hans von Bülow an Alexander Ritter, Triebschen, 14.8.1866. In: Bülow, *Briefe und Schriften V-4*, S. 137.

85 „*vor einigen Tagen soll gerade in der Strohgasse* [Ritters Adresse] *eine preußische Granate zerplatzt sein*". Vgl. Hans von Bülow an Alexander Ritter, Triebschen, 31.7.1866. In: Bülow, *Briefe und Schriften V-4*, S. 130.

86 Vgl. Dahn, Felix: *Erinnerungen*, 4. Buch, Bd. 1, Leipzig 1894, S. 164–168.

87 Hans von Bülow an Alexander Ritter, Triebschen, 20.7.1866. In: Bülow, *Briefe und Schriften V-4*, S. 126.

88 Hans von Bülow an Alexander Ritter, München, 13.5.1866. In: Bülow, *Briefe und Schriften V-4*, S. 110.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

aufgenommen, der sich in Turin aufhielt, und ihn um Empfehlungen für Italien gebeten. Seinem Bruder Alexander unterbreitete Bülow dann einen naiven Vorschlag:

> „*Höre mich einmal an! Wie wäre es, wir gingen beide diesen Winter nach Mailand, versuchten unser Glück. Du könntest im Orchester leicht eine Anstellung finden, ich vielleicht Lehrerpraxis in Pensionaten und dergleichen. Wir lassen unsere Frauen einstweilen in Bayern zurück. Deine Frau verläßt ganz einfach Würzburg und zieht zur meinigen.* […] *Zu Zweien leben wir vielleicht in Italien billiger als je Einer für sich*“.[89]

Alexander Ritters Antwort war wohl wenig ermunternd, sodass Bülow nachlegte:

> „*Der Sinn meines Vorschlags war: Anbieten vollständiger Fraternität, Collegialität. Ein egoistischer Gedanke wirkte allerdings mit: mir graut vor dem Alleinstehen.* […] *Entschließe Dich Deinerseits. Gehen wir nach Mailand. Was willst Du ferner in Würzburg? Das ist gebrandschatzt. Dort haben die Leute kein Concertgeld mehr für den nächsten Winter*“.[90]

Vielleicht hatte auch Ritter ernsthaft darüber nachgedacht, dauerhaft zu seiner Familie nach Italien zu gehen, allerdings war die politische Situation dort auch nicht eben ruhig. Italien hatte gleichfalls Truppen mobilisiert und Österreich am 20. Juni 1866 den Krieg erklärt. Es ging um Venetien, das im Wiener Frieden vom 3. Oktober dann von Österreich an Italien abgetreten wurde. Ritters Antworten an Bülow liegen nicht vor, aber offenbar waren ihm dessen fantastische Auswanderungs-Ideen zu vage. Hinzukommt, dass Alexander von der Begegnung mit seinem Bruder Karl ziemlich enttäuscht war, er hatte keinen Zugang mehr zu ihm gefunden. Der alte Dreierbund der Dresdner Kindheit zwischen den Ritter-Brüdern und Bülow war nurmehr eine Erinnerung aus längst vergangenen Tagen. Ihn wiederzubeleben war eine Illusion, doch rangen alle Drei immer wieder um diese alte Freundschaft. Karl war dabei sicher der Schwierigste und am wenigsten Erreichbare, doch gerade im Sommer 1866 standen er und Bülow wieder in einem engeren brieflichen Kontakt. Bülow wollte sich mit Karls Rückzug nicht abfinden und beschwor Alexanders Solidarität:

> „*Schmerzlich überrascht wurde auch ich durch Deine Mittheiungen über unseren Karl. Sähest Du nicht doch zu schwarz?* […] *Mit uns müßte doch Karl umgehen, und was könnten wir unmerkbar für wohlthuenden Einfluß auf ihn gewinnen! Es wird mir peinlich schwer, ihn ganz aufzugeben*“.[91]

Tatsächlich zeigte sich Karl gegenüber Bülow kurzzeitig sogar sehr zugänglich. Er schilderte ihm die Verhältnisse in Italien, riet aber auch, München nicht fallen zu lassen, schließlich sei eine „*deutsche Kapellmeisterstelle doch auch nicht übel*“. Und wie Bülow ließ er sich zu unrealistischen aber enthusiastischen Plänen hinreißen: „*Sei's in Deutschland oder in Italien, diese Correspondenz verjüngt mich, und ich schmiede Pläne, für einige Zeit in Deine Nähe zu ziehen*“.[92]

89 Hans von Bülow an Alexander Ritter, Triebschen, 20.7.1866. In: Bülow, *Briefe und Schriften V-4*, S. 127 f.
90 Hans von Bülow an Alexander Ritter, Triebschen, 31.7.1866. In: Bülow, *Briefe und Schriften V-4*, S. 132.
91 Hans von Bülow an Alexander Ritter, Triebschen, 14.8.1866. In: Bülow, *Briefe und Schriften V-4*, S. 139.
92 Karl Ritter an Hans von Bülow, Turin, 24.8.1866 (RWG; Hs 56-I-20). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Aus all den Italien-Plänen und Freundschaftsbekundungen wurde jedoch nichts. Alle Drei waren orientierungslos und sehnten sich einerseits danach, an die heitere Zeit der Jugendfreundschaft anzuknüpfen, andererseits aber waren sie mittlerweile zu sehr in ihren jeweiligen Lebenssituationen verfangen, als dass es dafür eine Chance gegeben hätte. Der zitierte Brief Karl Ritters an Bülow ist der letzte erhaltene aus dieser Reihe, und wie sich Karls Spur immer mehr im Sand verläuft, so waren auch die gemeinsamen Pläne mit Bülow zerflossen. Am 14. August gab Bülow Alexander Ritter in einem Brief darin recht, dass die Italien-Pläne nicht ausführbar seien – und bat doch am gleichen Tag Jessie Laussot in Florenz um ein Empfehlungsschreiben, um nach Mailand zu gehen.[93] Letztendlich gab aber auch Bülow seine Italienpläne auf, ließ im September 1866 Cosima in Triebschen bei Wagner zurück und zog vorübergehend als Klavierlehrer nach Basel. Erst 1869 willigte er in die Scheidung ein, die dann 1870 vollzogen wurde. Seine Töchter, die offiziell alle vier als seine eigenen galten, überließ er Cosima und Wagner. Von Wagner, dem Komponisten, kam Bülow vorerst allerdings nicht los, er bewunderte *Die Meistersinger von Nürnberg* aufrichtig und ging 1867 zurück nach München, um das neue Werk als Hofkapellmeister einzustudieren.

Einen ziemlich konkreten Versuch, doch noch in Italien einen Fuß in die Tür zu bekommen, unternahm indes Alexander Ritter ein halbes Jahr später. Er erhielt im Januar 1867 von Franz Liszt ein erbetenes Empfehlungsschreiben an einen Dr. Cuturi in Pisa. Dieses bescheinigt, dass Ritter „*pour le poste qu'on lui offrait à Pise*" bestens geeignet sei und hebt „*son remarquable talent de Violoniste et sa capacité comme directeur d'Orchestre*" hervor.[94] Ein solches Lob, verbunden mit der Beglaubigung eines untadeligen Charakters, ist in einer Empfehlung natürlich zu erwarten. Liszts Formulierung „*parmi mes amis d'Allemagne il en est peu dont je conserve un souvenir aussi affectueux*" darf man aber getrost als echte Wertschätzung verstehen.[95] Ob Ritters Bewerbung scheiterte, oder ob er ein Angebot aus Pisa ausschlug, ist nicht bekannt, jedenfalls verblieb Ritter letztlich doch – in Würzburg.

Neuen Umgang konnte Ritter dort immerhin pflegen, als in den zwei Spielzeiten 1866–1868 der enthusiastische junge Wagnerianer Wendelin Weißheimer (1838–1910), den Ritter wohl aus seinen Weimarer Tagen bei Liszt oder spätestens seit den Tonkünstlerversammlungen bereits kannte, als Kapellmeister ans Würzburger Stadttheater kam. Weißheimer berichtet über seine Freundschaft zum Ehepaar Ritter:

> „*Gleich nach unserer Ankunft besuchten wir Alexander Ritter und seine Gemahlin Franziska* […] *mit welchen wir uns rasch auf das innigste befreundeten und in deren reizender Gesellschaft wir die schöne Umgebung Würzburgs aufsuchten*".[96]

93 Vgl. Hans von Bülow an Jessie Laussot, 14.8.1866. In: Bülow, *Briefe und Schriften V-4*, S. 140 f. und Hans von Bülow an Alexander Ritter, Triebschen, 14.8.1866. In: Ebda., S. 137.

94 Franz Liszt an Dr. Cuturi, Rom, 22.1.1867. In: Liszt, *Briefe II*, S. 97. Am gleichen Tag bestätigte Liszt die Empfehlung und schrieb an Ritter: „*Es soll mich sehr freuen, wenn sich diese Angelegenheit zu Ihrer Zufriedenheit abgewickelt und sie wieder in meine Nähe bringt*" (Franz Liszt an Alexander Ritter, 22.1.1867, Abschrift von Marie Lipsius, GSA; 59/455,5. Unveröffentlicht).

95 Ebda., S. 97 f.

96 Vgl. Weißheimer, Wendelin: *Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen*, Stuttgart und Leipzig 1898, S. 355.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Weißheimer setzte damals selten gespielte Mozart-Opern wie *La clemenza di Tito* und *Idomeneo* auf den Spielplan, und unter seiner Leitung wurde am 13. Dezember 1866 auch Wagners große Oper *Rienzi* erstmals in Würzburg gespielt.[97] Richard Wagner lobte ihn dafür in einem Brief ausdrücklich, beklagt sich aber über ausbleibende Tantiemen-Zahlungen seitens des Theaterdirektors Hahn, woraufhin Weißheimer sogar einen Rechtsanwalt bemühte. Ritter war gleichsam aus erster Hand im Bilde: „*seinen* [Wagners] *Brief glaube ich Freund Ritter gegeben zu haben*".[98]

10.2. Erneute Geigenstudien – ausgerechnet in Paris (1867)

Anfang der 1860er Jahre lag Alexander Ritters Violinstudium am Leipziger Konservatorium bereits ein Jahrzehnt zurück. Es waren zehn Jahre voller Routine und ungezählter Orchesterdienste, und nur manchmal hatten sich auch solistische Auftritte ergeben. Als Ritter dann ohne feste Stelle und ohne Aussicht auf solistisches Konzertieren war, entwickelte er umso größeren Ehrgeiz, an seinem Violinspiel zu feilen. Es wurde bereits geschildert, wie er 1861 in Schwerin mit „*wahrhaft diabolischen Zähigkeit*" an sich arbeitete und übte. Da er allein mit eisernem Willen und nur aus sich heraus technisch allerdings nur bedingt vorankam, nutzte Ritter die Gelegenheit, als er 1863 in Leipzig weilte, wieder Stunden bei seinem alten Lehrer Ferdinand David zu nehmen – der habe ihn dann auch „*tüchtig vorwärts*" gebracht. Anfang 1864 jedoch – Ritter steckte in Würzburg nun wieder mitten in der Theaterroutine – hatte sich eine gewisse Resignation eingestellt: „*Wozu ich eigentlich die Geige noch treibe weiß ich gar nicht*[,] *da es doch scheint*[,] *daß ich mir niemals auch nur die bescheidenste Stellung dadurch erringen werde*".[99] Noch einmal drei Jahre später stellt sich die Situation noch ernüchternder dar: Ritter hatte sich eigentlich vorgenommen, keine feste Stellung am Theater mehr anzunehmen, an eine größere Karriere als Solist war wohl nicht mehr zu glauben und seine Quartettunternehmung in Würzburg war gerade eingestellt worden. Die Frage, „wozu" er sich auf der Geige weiter abmühte, war also nicht unberechtigt.

Der Schritt, zu dem sich Ritter im Frühjahr 1867 entschloss, ist daher durchaus überraschend. In Würzburg nur privatisierend, augenscheinlich noch ohne ein neues Projekt in Aussicht, drängte es ihn, noch einmal alles auf eine Karte zu setzen und in seine technische Vervollkommnung zu investieren. Alexander Ritter ging für mehrere Wochen[100] nach Paris und nahm Unterricht bei zwei der größten Lehrer-Koryphäen seiner Zeit: Hubert Léonard (1819–1890) und Lambert Massart (1811–1892). Damit gestattete er sich den Luxus, parallel bei zwei Konkurrenten, die auch unterschiedliche Ansätze vertraten, zu studieren. Ritter dachte wohl, sich so die Vorteile beider Schulen aneignen zu können.

Leider gibt es keinerlei direkte Informationen über Ritters Paris-Aufenthalt. Es ist stark anzunehmen, dass er nicht von sich aus auf diese Idee gekommen war, sondern sich von Kollegen dazu hatte ermuntern lassen. Er traf in Paris nämlich auf einige bekannte Gesich-

97 Vgl. den Theaterzettel des entsprechenden Tages (UB Würzburg, URL: http://theaterzettel.franconica.uni-wuerzburg.de/scans/1863_157.png (zuletzt aufgerufen am 5.4.2017).

98 Weißheimer, *Erlebnisse*, S. 364.

99 Alexander Ritter an Julie Kummer, o.O., o.D. [Jahreswechsel 1863/64] (SSB; Mus.ep. Alexander Ritter 31). Unveröffentlicht.

100 Rösch spricht von einem „*vierteljährigen Cursus*" (vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 235), bei Hausegger ist von „*zwei Monaten*" die Rede (vgl. Hausegger, *Bild*, S. 46).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ter: Seit 1863 lebte dort sein ehemaliger Kommilitone Wilhelm Langhans. Er war nach dem gemeinsamen Studium in Leipzig bei Ferdinand David von 1852–1856 als Geiger im Gewandhausorchester engagiert. Daneben konnte er in diesem Zeitraum auch weitere technische Studien bei Delphin Alald betreiben und hielt sich dazu erstmals in Paris auf. Nach Stationen in Düsseldorf und Hamburg war er dorthin zurückgekehrt und lebte bis 1869 in Paris. Gemeinsam mit seiner Frau Louise Langhans-Japha, einer virtuosen Pianistin, die auch komponierte, spielte er im Pariser Musikleben dieser Jahre eine nicht unbedeutende Rolle. Er führte dort noch unbekannte deutsche Musik ein, allen voran Schumann'sche Kammermusik, und er verkehrte mit Größen wie Camille Saint-Saëns, César Franck und Giacomo Rossini.[101] Langhans könnte einer der einflussreichsten Bekannten Ritters in Paris gewesen sein – ob das heißt, dass dieser damit auch in den beschriebenen Kreisen und Salons verkehrte und dieselben Komponisten kennenlernte, lässt sich nicht nachvollziehen. Rossini immerhin starb erst 1868, doch lässt kein Wort Ritters auf eine solche Bekanntschaft schließen. Ein anderer Kommilitone aus Leipziger Zeit befand sich dieser Tage ebenfalls in Paris: Alexander Winterberger, der vor allem ein Freund des Bruders Karl Ritter war und mit diesem 1859 einige Zeit in Italien verbracht hatte, gehörte mutmaßlich zu Alexanders Umgang in der französischen Hauptstadt. Bleibt noch der Hinweis auf Franz Ries (1846–1932), einen Neffen des Beethoven-Schülers Ferdinand Ries, der von 1866–1868 ebenfalls bei Massart in Paris studierte und später noch eine einflussreiche Freundschaft mit Ritter pflegte. Während Rösch nur wenige Zeilen zum Paris-Aufenthalt liefert[102], scheint Hausegger über mehr Informationen verfügt zu haben. Ihm zufolge lernte Ritter in Paris auch die berühmten Geiger und Komponisten Henri Vieuxtemps (1820–1881) und Henryk Wieniawski (1835–1880) kennen und konnte zahlreiche Eindrücke vom reichen Pariser Konzertleben gewinnen.[103]

Die Ironie der Geschichte wollte es, dass Ritter zehn Jahre zuvor – lange bevor es ihn selbst nach Paris zog – für deutsche Geiger, die glaubten, sich in Frankreich oder Belgien weiterbilden zu müssen, nur Spott und Unverständnis übrig gehabt hatte. In seinem Artikel „*Aus Stettin*" in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 13. November 1857, seinem ersten Zeitungsbeitrag überhaupt, hatte er über einen Kollegen mit Namen Rosenthal geschrieben:

> „*Er hat das Jahr über bei Léonard in Brüssel studirt und soll große Fortschritte gemacht haben. O ihr deutschen Geiger, warum denn immer nach Brüssel oder Paris? Seht, Joachim ist so nah! Aber freilich er macht euch nicht salonfähig!!*".[104]

Ausgerechnet jenen berühmten Léonard, den er hier erwähnt, suchte Ritter nun selbst in Paris auf. Joachim hingegen schied als Referenz mittlerweile ohnehin aus, hatte der sich doch von den Neudeutschen ab- und Johannes Brahms zugewandt.

Über Ritters Geigenkünste lässt sich allgemein nur schwer urteilen. Es ist gut möglich, dass es nicht rein technische Gründe waren, die eine größere Karriere Ritters verhindert hatten. Doch auch wenn er ein hervorragend ausgebildeter Violinist gewesen sein mag – und

101 Vgl. Babbe, Annkatrin: Eintrag „*Langhans, Louise (Luise) Hermine, geb. Japha*". In: *Instrumentalistinnen-Lexikon*, Homepage des Sophie Drinker Institutes, Bremen (URL: *http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/langhans-louise* (zuletzt abgerufen am 24.1.2017)).

102 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 235.

103 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 44–46.

104 *NZfM*, Bd. 47, Nr. 20, 13.11.1857, S. 217.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wann, wenn nicht nach dem Paris-Aufenthalt hätte dies zutreffen können? – kam er mit seinem Instrument auf keinen grünen Zweig im Sinne einer Solistenlaufbahn.

10.3. Enttäuschte Hoffnungen in München

Obwohl es unter der Oberfläche gewaltig brodelte, schien sich die Sache Wagners in München 1867 etwas zu konsolidieren, und es begann eine zweite Phase der Umsetzung seiner Ideen. Im April wurde Hans von Bülow von Ludwig II. zum Hofkapellmeister ernannt und kehrte gewissermaßen rehabilitiert nach München zurück. Wagner wusste, dass er Bülow brauchte und zögerte nicht, ihm die Verantwortungs- und Arbeitslast der Umsetzung seiner Projekte aufzubürden – zu einem Zeitpunkt als er ihn gleichzeitig um seine Frau und Familie brachte. Bülow sollte die Uraufführung von *Die Meistersinger von Nürnberg* vorbereiten und die Direktion der Königlichen Musikschule in München übernehmen, die im Oktober 1867 nach den Instruktionen Richard Wagners eröffnet wurde. Wagner hatte dazu am 31. März 1865 seinem königlichen Freund und Förderer seinen *Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule* vorgelegt, der alsbald auch im Druck erschienen war. Zunächst musste das alte Konservatorium abgewickelt und neue Strukturen geschaffen werden. Wagner konnte zwar sein Ideal eines „Ateliers für Musik" nicht in allen Punkten durchsetzen, wie z. B. in Personalfragen (Nichtverpflichtung Heinrich Porges', Oberaufsicht der Musikschule durch den Hofmusik-Intendanten Karl von Perfall) und er war in die konkrete Realisation 1867 gar nicht mehr direkt involviert – aber es war doch eine Institution entstanden, die eng mit Wagner assoziiert war.[105] Bülow und Cornelius, mitunter die besten Freunde Alexander Ritters, waren als Lehrer an der Königlichen Musikschule tätig. Gut möglich, dass Ritter sich daher Hoffnungen machte, auch für ihn würde sich eine Anstellung in München ergeben. Belegt sind solche Hoffnungen zumindest für die andere Institution, der Hans von Bülow vorstand: das Münchner Hoforchester.

Im Juni 1867 gab es anscheinend konkrete Pläne Bülows – ob aus eigenem Antrieb oder auf Bitten Ritters initiiert, ist nicht ganz klar –, seinen langjährigen Freund ins Orchester nach München zu holen. Cornelius war eingeweiht und konnte Ritter über den Stand der Dinge zunächst berichten: Bülow „*habe auch mit* [dem Intendanten] *Perfall gesprochen, Dich für das dortige Orchester zu engagieren*". Ritter solle nur abwarten, denn Bülow sei mit den *Lohengrin*-Proben vollkommen in Beschlag genommen. Cornelius war zu diesem Zeitpunkt „*überzeugt, daß Bülow in Deiner Angelegenheit durchaus auf dem einmal gefassten Plan beharrt*", und sogar Wagner selbst, so Cornelius, „*wisse davon, daß Bülow Dich im Orchester anstellen wolle*".[106] Wagner mag „gewusst", ja sogar gebilligt haben – eingesetzt hat er sich für den Mann seiner Nichte in diesem Punkt wohl kaum. Immerhin hatte Bülow Ritter offenbar wenig später ein konkretes Angebot unterbreitet, dessen Bedingungen dieser jedoch brüsk ablehnte. Dies und „*daß die Sache zerfahren*" war, erfährt man wiederum durch einen Cornelius-Brief: „*Er* [Bülow] *sagte: Ritter hat mir einen groben Brief geschrieben. Er habe Dir nur 500 Gulden anbieten können, und diese nicht ohne die Bedingung einer Art Konkurrenzkonzerts, das Du vortragen müßtest*". Cornelius könne ihm „*keinen guten*

105 Zur Geschichte der Königlichen Musikschule vgl. Jost, Christa: *Richard Wagners Münchner Atelier für Musik und die Königliche Musikschule (1865–1874)*. In: Schmitt, Stephan: G*eschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945*, Tutzing 2005, S. 35–109.

106 Peter Cornelius an Alexander Ritter, Feldafing, 4.6.1867. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 516.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Rat erteilen" und sei „*betrübt,* […] *daß die aufblitzende Hoffnung, Dich und Deine Frau hier zu haben, so bald wieder zuschanden sein sollte*".[107]

Von Hans von Bülow, dem Böswilligkeit oder auch nur mangelnden Einsatz zu unterstellen keinerlei Anhaltspunkt vorliegt, sind zu diesem Vorgang keine Briefe erhalten, – vielmehr klafft in der Bülow-Briefausgabe bei den Briefen an Ritter von 1867 an eine Lücke, die zwölf Jahre umfasst und erst 1879 geschlossen wird. Es liegt also nahe, dass Ritter seinem Freund das Scheitern eines Engagements persönlich anlastete und übelnahm. Die gemeinsame Jugendfreundin Jessie schrieb Ritter noch im Juli:

> „*Es thut mir leid, daß Sie mit Bülow ganz auseinander gekommen sind. Ich war es auch einige Jahre – und kann mir schon gut denken*[,] *daß Gründe dazu nicht fehlen, aber es ist nicht angenehm Jugend-relations über Bord werfen zu müssen*".[108]

Jedoch sind auch anderlei Verwerfungen im Verhältnis der beiden denkbar, befand sich Bülow doch gerade in seiner schwersten privaten Krise, und besteht doch die Möglichkeit, dass Ritter sich damals in der heiklen Entscheidungsfrage von Freundes- versus Meisterloyalität nicht völlig zur Zufriedenheit Bülows verhalten hat. Die Engagement-Angelegenheit sollte jedenfalls noch ein ganzes Jahr später ein Nachspiel haben, das die Umstände rückwirkend ein wenig erhellt (s. u.).

Ritter blieb also weiter in Würzburg, sollte aber noch im gleichen Sommer trotzdem unter dem Dirigat Bülows spielen. Vom 20. bis 25. August fand die mittlerweile 5. Tonkünstlerversammlung statt, die diesmal in Meiningen abgehalten wurde. Wie einem ausführlichen Bericht der *Neuen Zeitschrift für Musik* zu entnehmen ist, spielte Alexander Ritter im Orchester und wirkte damit an den Aufführungen verschiedener Werke seiner Kollegen mit.[109] Auf dem Programm standen neben Hauptwerken von Liszt und Berlioz u. a. Draesekes Ballade *Helge's Treue*, Duette von Cornelius, Damroschs *Violinkonzert fis-moll* und Bülows (Karl Ritter gewidmete) Symphonische Dichtung *Nirwana*. Wie Ritter und Bülow sich in Meiningen begegnet sind, ist nicht dokumentiert, die Verstimmung war jedenfalls noch lange nicht aus der Welt. Aber es gab Gelegenheit, andere alte Freundschaften zu pflegen, wie z. B. die mit Peter Cornelius, der aus Meiningen seiner Braut berichtet:

> „*Mit Ritters verkehr' ich ganz auf dem alten Fuß; es sind M e n s c h e n. Ich sitz' in ihrem Salon, Dir dies zu schreiben. Die Franziska ist eine herrliche, seelengute Frau, alle Liebe und Achtung für sie*".[110]

Unmittelbar im Anschluss begab sich die neudeutsche Gemeinde nach Eisenach, wo am 26. August im Festsaal der neu in Stand gesetzten Wartburg Liszts Oratorium *Die Legende von der Hl. Elisabeth* aufgeführt wurde[111], höchstwahrscheinlich unter Mitwirkung Ritters im Orchester, auch wenn Peter Cornelius in seiner Besprechung nur erwähnt, dass „*David,*

107 Peter Cornelius an Alexander Ritter, Feldafing, 12.6.1867. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 518.
108 Jessie Laussot an Alexander Ritter, Bad Nauheim, 12.7.1867 (RWG; Hs 80-III-4). Unveröffentlicht.
109 *NZfM* Bd. 63, Nr. 37, 6.9.1867, S. 317.
110 Peter Cornelius an Bertha Jung, Meiningen, 24.8.1867. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 535.
111 Zur Aufführung auf der Wartburg vgl. z. B. Weißheimer, *Erlebnisse*, S. 364 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Reményi und Kömpel die ersten Geigen führten".[112] Zurück in Würzburg, blieb Ritter zunächst Privatier – ohne Einkommen und öffentliche Funktion. Immer noch muss er über genügend Zinseinnahmen aus den russischen Anlagen verfügt haben, um sich über Wasser zu halten. Hausegger spricht von einem von Ritter ausgeschlagenen Angebot, die Direktion des Würzburger Theaters zu übernehmen[113] (was nichts anderes, als den Erfolg seiner Reformschrift bedeutet hätte), wofür es aber keinen Nachweis gibt.

Die *Meistersinger* und der Eklat zwischen Ritters und Wagner

Das Jahr verging, und das nächste tiefgreifende Ereignis in Ritters Leben war das Erscheinen von Richard Wagners neuester Oper. In einem durch Hausegger faksimiliert überlieferten Briefausschnitt zeigt sich Ritters Enthusiasmus darüber, den Klavierauszug der *Meistersinger* erstmals in Händen zu halten.[114] Selbstverständlich waren er und seine Frau in München dann vor Ort, als sich am 21. Juni 1868 im Münchener Hoftheater für Wagners Werk zum ersten Mal der Vorhang hob. Peter Cornelius' Bericht in der Zeitschrift *Die Tonhalle* erwähnt „*das Künstlerpaar Ritter aus Würzburg, welches ebenso enthusiastisch gewissenhaft nach New-York gefahren sein würde, wenn die »Meistersinger« dort zum ersten Male aufgeführt worden wären*".[115] Die Uraufführung geriet zu einem außerordentlichen Erfolg – ähnlich dem des *Rienzi*, als der neunjährige Ritter 1841 in Dresden erstmals in Wagners Welt eingetaucht war. Am Enthusiasmus für Wagners Werk hatte es bei Ritters sicher nicht gefehlt, umso enttäuschter waren sie wohl von den Umständen rund um die Uraufführung. Anders als noch bei der *Tristan*-Premiere gab es kein geselliges Beisammensein mit Richard Wagner, es gelang Franziska und Alexander Ritter im Gegenteil nicht einmal, überhaupt zu dem „Onkel" durchzudringen und ihm persönlich zu begegnen. Hinzu kommt noch, dass sie sich im Hause Bülows von der unbefangenen Art Cosimas verhöhnt fühlten, die das Zerwürfnis mit Bülow um das geplatzte Münchner Engagement einfach überging und wohl den Eindruck erweckte, als wollte sie Wagner von seinen Freunden abschirmen. Es entstand eine komplizierte Situation, in der Ritters sich von allen Seiten brüskiert sahen. Franziska muss daraufhin ihrem Onkel einen Brief geschrieben haben, in dem sie sich über dessen Verhalten und Unzugänglichkeit beklagte.

Die Antwort Wagners an Franziska ist erhalten und sie kann als regelrechte Zurechtweisung bezeichnet werden. Er verwehrt sich darin gegen den „*Klatsch*", er sei „*undurchdringlich abgesperrt*" gewesen und stellt den Zusammenhang mit dem gescheiterten Münchner Engagement Ritters her:

> „*Es hat mir leid genug gethan, zu erfahren, auf welche Weise sich mein u. Bülow's Wunsch, Euch nach München zu ziehen, zerschlagen hat. Auf genaueste Nachforschung ersehe ich*

112 Cornelius, Peter: *»Die heilige Elisabeth« von Franz Liszt. Erinnerung an die Gründungsfeier der Wartburg*. In: Cornelius, *Literarische Werke III*, S. 159–166, hier S. 162.

113 Hausegger, *Bild*, S. 46.

114 Alexander Ritter an Franziska Ritter, Würzburg, 3.5.1868. Faksimile der ersten drei Seiten des Briefs in: Hausegger, *Bild*, Einlage zwischen S. 72 und 73; andere Auszüge aus diesem Brief werden zitiert: Ebda., S. 53 f.

115 Cornelius, Peter: *Richard Wagners „Meistersinger" in München* (Entwurf). In: Cornelius, *Literarische Werke III*, S. 175.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *nichts anderes, als dass auf den Brief eines gänzlich Unberufenen, des jungen Mihalowitzsch* [sic][116]*, dein Mann ein Schreiben von unerhörtester Fassung an Bülow erlassen hat, worauf dieser allerdings nichts andres zu thun hatte als zu schweigen. Leider äusserte sich auch Liszt bei seinem letzten Besuche im vorigen Herbst mir dahin, dass Sascha zu denjenigen gehöre, welche ihm erwiesene Freundschaftsdienste nicht ertragen könnten.* […] *Wie thörig hast du dir nun diesmal die armen Meistersinger verdorben!*".[117]

Schuld an der Nichtanstellung sei demnach ausschließlich Alexander Ritter selbst gewesen, wegen seines schon bei Cornelius erwähnten „groben" Briefes an Bülow. Cosima zeigt erstmals klar ihre Omnipräsenz, indem sie es übernimmt, Klärung zu schaffen und den Ritters zu antworten – und straft damit letztlich Wagners Bestreiten seiner Abgeschirmtheit Lügen. In ihrem Brief an die Ritters (dem ersten erhaltenen) spricht sie sowohl im Namen Bülows als auch Wagners – schon ganz, wie sie es als Wagners Ehefrau später immer tun sollte. Geschickt taktiert sie, um einerseits die Unantastbarkeit Wagners klarzustellen, aber andererseits die Ritters wieder ins Boot zu holen.

Cosima gibt zunächst eine ausführliche Darstellung der alten Engagement-Angelegenheit aus ihrer Sicht: „*Als mein Mann* [Bülow] *seinen Vorschlag gemacht hatte*[,] *erhielt er von Herrn Ritter einen ausführlichen Brief*[,] *in welchem dieser neben seiner Bereitwilligkeit anzunehmen doch auch seine Bedenken eingehend aussprach, es läge ihm daran seine Studien in Paris fortzuführen, andrerseits befürchtete er, würde es ihm in München ergehen ungefähr wie seinerzeit in Weimar, wo der Vater* [Liszt] *alle drei vier Monate einmal dirigirte und die übrige Zeit Herr Ritter der Nöthigung sich zu unterziehen hatte*[,] *unter mehr oder weniger unfähigen Dirigenten zu spielen. Ich entsinne mich nicht, dass in diesem Brief eine baldige Antwort gewünscht wurde*" (Ritter hatte also nicht gerade unbedingte Begeisterung für das Engagement gezeigt). Bülows eigene „*Stellung*" sei nach seiner Rückkehr nach München „*eine vague, unbestimmte ja unsichere*" gewesen, er habe daher „*nichts garantiren*" können und sich „*weder in seiner Stellung bei der Kapelle noch bei der Schule sicher genug* [gefühlt,] *um Ihrem Herrn Gemahl über seine Bedenken hinweg zu helfen*". „*Herrn v. M.* [Michalovich] *hatte er* [Bülow] *in der ganzen Zeit nicht gesehen*" (Es scheint also ausgemacht, dass Ritters Ungehaltensein etwas mit einer voreiligen Äußerung Ödön Michalovichs zu tun gehabt hatte, ehe über ein Engagement wirklich entschieden war). Cosima fährt fort, Ritters Brief sei „*in ungebührlich heftig auffahrendem Tone geschrieben*" gewesen, woraufhin Bülow mit nur „*vier Zeilen*" und „*sehr verstimmt*" geantwortet habe. Cosima habe damals bereits einen erklärenden Brief mit Hinweis auf Bülows berufliche Belastung und einem Appell an die alte Freundschaft an die Ritters geschickt (der nicht erhalten ist), doch sei der „*nicht mit Wohlwollen aufgenommen*" worden. Als dann knapp ein Jahr später die Ritters anlässlich der *Meistersinger*-Premiere nach München kamen, hätten sie Cosimas Verhalten missverstanden. „*Ich vergass ganz und gar*[,] *dass Sie mich eigentlich zurückgewiesen, freute mich, dass Sie in mein Haus kamen, und habe sehr gelitten, dass Sie Ihren Onkel nicht gesehen haben*". Den Beschwerdebrief Franziskas habe Wagner ihr, Cosima, gezeigt. Den „*Bericht, den er von mir verlangt hatte*" habe er aber „*nicht richtig verstanden*". Auch was den „*Ausspruch*" Liszts betrifft, rudert Cosima zurück und behauptet, der sei „*von Weisheimer* [sic] *mitge-*

116 Ödön von Mihalovich (1842–1929), Schüler von Peter Cornelius in München. Sein Name taucht in den Briefen Cornelius' an Ritter der Jahre 1866/67 – aber nur dort – mehrfach auf. Ihnen zufolge verstanden Ritter und Mihalovich sich gut.

117 Richard Wagner an Franziska Ritter, Luzern, 10.7.1868 (RWG; Hs 36-VIII-11). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

theilt" worden, und sie könne „*nicht für die Exaktheit desselben stehen*", da sie nicht mit Liszt persönlich über Ritter gesprochen habe.[118] Wagners wütender Brief beruhte demnach nur auf den Erklärungen Cosimas und nachdem sie diese relativiert hatte, folgte prompt ein Brief Wagners, in dem er gegenüber seiner Nichte einen versöhnlichen Ton anschlug: „*sollte ich dir demnach eine auf eine unrichtige Vermuthung begründete Verstimmung gezeigt* [haben], *so bitte ich dir's ab*".[119]

Damit war die Angelegenheit zwar in gewissem Sinne geklärt, vollständig bereinigt wurden die Spannungen aber erst Anfang der 1870er Jahre. Von all diesen Reibungen und Verstimmungen zwischen Wagner und Ritters erfährt man bei Hausegger und Rösch natürlich nichts. Bekanntlich waren private Spannungen zwischen Wagner und seinen Freunden nichts Außergewöhnliches. Es waren ja nicht nur die strengkatholischen Bayern, die eifersüchtigen Hofschranzen und unmusikalischen Verwaltungsbeamten, bei denen Wagner aneckte. Gerade in den Münchner Jahren vergraulte er auch viele seiner eigenen Anhänger. Allein im Jahr 1868 kam es zum Bruch mit mehreren alten Freunden: Laube, Semper, Röckel und Weißheimer wandten sich vollständig von ihm ab. Mit Alexander Ritter lag die Sache anders. Der konnte sich nicht aus Wagners Nähe zurückziehen, weil es bis dato noch gar nicht zu einem regelmäßigen näheren Umgang gekommen war. Entfernten sich alte Anhänger immer mehr, oder fielen vom Glauben ab, je nach Standpunkt, so näherten sich Ritters gegenläufig immer mehr an. Von Rückschlägen wie denen aus dem Jahr 1868 ließen sie sich nicht abbringen, die Erfahrung anderer war ihnen nicht Warnung genug. Die Ritters sollten sich im Laufe der Jahre mit Cosima und Richard Wagner arrangieren. Die „besten" Jahre mit Wagners lagen erst noch vor ihnen, weil sie sich willig den von Wagner (oder Cosima?) diktierten Gesetzen eines Meisterkults unterwarfen und die Asymmetrie ihres Verhältnisses akzeptierten. Für den Moment, d. h. das Ende der 1860er Jahre, bleibt festzuhalten, dass die Beziehungen Alexander Ritters zu Wagner auf einem Tiefpunkt waren. Es gab anscheinend keinen Kontakt bis 1871, als Cosima und Richard längst verheiratet waren und sich die Wogen der dramatischen Münchner Jahre etwas geglättet hatten. Durch Franziska bestand immerhin ein verwandtschaftliches Band zu Wagner, das sich so leicht nicht zerstören ließ. Sie war denn auch nach wie vor Wagners primäre Ansprechpartnerin.

118 Cosima von Bülow an Franziska Ritter, o. O., 23.7.1868. (RWG; Hs 36-VIII-13 [Diese Signatur existiert doppelt! Die beiden versehentlich so katalogisierten Briefe Cosimas sind aber datiert und daher eindeutig zu unterscheiden]). Unveröffentlicht.

119 Richard Wagner an Franziska Ritter, Luzern, 23.10.1868 (RWG; Hs 36-VIII-12). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

10.4. Missglückter Neuanfang in Berlin

Schon 1866 hatte neben Italien auch Berlin zu den Optionen gehört, die Ritter mit Bülow diskutiert hatte, als er mit dem Gedanken spielte, Würzburg zu verlassen.[120] Im Herbst 1868 fasste er nun doch noch den Entschluss, sein Glück in Berlin zu versuchen. Nicht ohne Genugtuung wird er seinen Fortgang aus Würzburg, wo ihm bis dato kein Glück beschieden war, vorbereitet haben. Nachdem er in Würzburg zwei Jahre lang nicht aufgetreten war, veranstaltete er nun ein letztes Konzert. Doch ausgerechnet dieses Abschiedskonzert, das Ritter am 6. Oktober in der Schrannenhalle gab, widerspricht der Vorstellung, Ritter sei zu dem Zeitpunkt in Würzburg isoliert gewesen und gleichsam aus der Stadt geekelt worden. Er dirigierte selbst das Theaterorchester und führte das *Meistersinger*-Vorspiel, Beethovens *VII. Symphonie* und eine neue „*Festmusik*" aus eigener Feder auf. Als Geiger spielte er eine Beethoven-*Romanze* und gab dabei die Orchesterleitung ausgerechnet an den „alten Collegen" Valentin Hamm ab, mit dem er sich Jahre zuvor in den Haaren gehabt hatte.[121] Das alles klingt sehr versöhnlich, und der Abend wurde ein großer Erfolg. Dennoch war der Entschluss, sein Glück an der Spree zu versuchen, gefasst, sodass wenig später die *NZfM* vermelden konnte: „*Alexander Ritter ist von Würzburg nach einem glänzenden Abschieds-Conzerte mit seiner Familie nach Berlin übergesiedelt*".[122]

Wie Ritter sich sein Wirken in der Preußischen Hauptstadt genau vorgestellt haben mag, bleibt im Dunkeln. Rösch spricht von Plänen, „*zur Propaganda für Liszt und Wagner*" ein eigenes „*modernes Orchester*" aufzubauen, die schnell scheiterten.[123] Nachweisen lassen sich an musikalischen Aktivitäten Ritters tatsächlich nur drei Kammermusikmatineen der Berliner Singakademie, an denen er mitgewirkt hat. Sie fanden am 28.2., 21.3. und 14.4.1869 statt und boten Kammermusikwerke von Schumann (*Klavierquartett op. 47*), Raff (*Streichquartett op. 137/4*), Volkmann (*b-moll-Trio*) und Ries (*Streichquartett op. 5*). Die Kritiken in der *Neuen Berliner Musikzeitung* waren alles andere als euphorisch. Der Rezensent mutmaßte z. B., dass einige Stellen im Raff-Quartett „*vielleicht erst durch vollendeteres Ensemblespiel zu besserer Geltung gelangen würden*"[124] – Ritter beeilte sich daraufhin, seinem früheren Lehrer Joachim Raff zu versichern, das journalistische „*Gewäsch über die Aufnahme Ihres Quartettes*" würde „*eine ganz falsche Meinung* […] *geben – es* [das Quartett] *hat allgemein sehr gefallen*".[125] Allein: auch das Ries-Quartett „*litt in der Wirkung durch die Ausführung, welche die Reinheit des Tones sehr oft vermissen liess*", glaubt man der Berliner Kritik.[126] Kurioserweise verfasste Ritter für just dieselbe Zeitung später eine Rezension eben jenes Quartetts op. 5 von Franz Ries, die am 12. Mai erschien (möglicherweise aber auch schon vor der Konzertkritik eingereicht worden war).[127] Die eingehende musikalische Analyse des Quartetts mit zahlreichen Notenbeispielen reflektiert auch Ritters Beschäftigung mit den

120 Hans von Bülow an Alexander Ritter, Basel, 22.12.1866. In: Bülow, *Briefe und Schriften V-4*, S. 164.
121 *NZfM*, Bd. 64, Nr. 44, 23.10.1868, S. 377.
122 *NZfM*, Bd. 64, Nr. 43, 16.10.1868, S. 370. Was allerdings der folgenden Ausgabe der *NZfM* widerspricht, wo es heißt: [Ritter] „*gedenkt überzusiedeln*" (vgl. *NZfM*, Bd. 64, Nr. 44, 23.10.1868, S. 377).
123 Rösch, *Mahnruf*, S. 235.
124 *Neue Berliner Musikzeitung*, 23. Jg., Nr. 9, 3.3.1869, S. 67.
125 Alexander Ritter an Joachim Raff, Berlin, 22.3.1869 (BSB; Raffiana I, Ritter Alexander). Unveröffentlicht.
126 *Neue Berliner Musikzeitung*, 23. Jg., Nr. 12, 24.3.1869, S. 96.
127 Ritter, Alexander: *Ries, Franz. Op. 5. Quartett (D-moll)*. In: *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 23, Nr. 19, S. 153 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

formalen Erfordernissen der Gattung, ist aber wohl hauptsächlich als gutgemeinte Propaganda zugunsten des befreundeten Ries zu lesen.

Drei Matineen und ein Artikel für eine Berliner Zeitung – das ist offensichtlich die magere Bilanz des Berliner Neuanfangs, den sich die Ritters erträumt hatten. Immerhin hatten sie in Berlin die Familie Franziskas um sich. Deren Schwester Johanna Wagner-Jachmann hatte sogar an zwei der Matineen mitgewirkt – sicher, um mit ihrer Popularität der Unternehmung ein wenig unter die Arme zu greifen. Was insofern ganz interessant ist, als Johanna bereits 1861 ihre Sängerkarriere aufgegeben und den Wechsel ins Schauspielfach vollzogen hatte. Sie hatte am 30. September 1861 in Berlin als Goethes Iphigenie debütiert und stand seitdem unverändert beliebt als Schauspielerin auf der Berliner Bühne[128] – damit war sie quasi zu einer Konkurrentin Franziskas geworden. Die Frage hier ist nun, ob Johanna in Ritters Konzerten nicht eher wieder als Sängerin aufgetreten war denn als Rezitatorin – aus den Zeitungsberichten geht dies nicht hervor. Immerhin war sie noch 1876 in der Lage, bei den ersten Bayreuther Festspielen die Alt-Partien der *Ersten Norn* und der *Schwertleite* im *Ring des Nibelungen* zu übernehmen.

Doch die familiären Bande konnten nicht wettmachen, dass es in Berlin anscheinend keinerlei Betätigungsfeld und damit keine Perspektive für die Ritters gab. Alexander Ritter hatte sich verkalkuliert und beklagte sich über „*eine so bodenlose Verkommenheit des musikalischen Lebens*[,] *wie ich sie hier in Berlin angetroffen*".[129] Letztlich erschien es da immer noch ratsamer, nach Würzburg zurückzukehren, wo wenigstens die Lebenshaltungskosten günstiger waren. Am 10. Juni 1869 war Ritter mit seiner Familie wieder dort angekommen und bezog eine Wohnung am Stadtrand in der Weingartenstraße 25.[130] Kaum dass der Alltag in Würzburg wiederaufgenommen war, starb am 11. September 1869 Alexanders Mutter Julie Ritter in Pisa, zwei Monate vor Vollendung ihres 75. Lebensjahres. Um die Frau, die in den 1850er Jahren so bedeutsam für Wagners Überleben war, war es die letzten Jahre ruhig geworden. Alexander kümmerte sich um den Nachlass, nähere Umstände z. B. des Begräbnisses in Pisa sind nicht bekannt. Die älteste Schwester Alexandrine hatte bis zuletzt bei der Mutter gelebt und blieb auch nach deren Tode in Italien.

128 Vgl. Jachmann, *Johanna Jachmann-Wagner*, S. 153 ff.

129 Alexander Ritter an Joachim Raff, Berlin, 22.3.1869 (BSB; Raffiana I, Ritter Alexander). Unveröffentlicht.

130 Laut „Aufenthaltsanzeige" und Meldebogen (Stadtarchiv Würzburg).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

11. Zurück in Würzburg (1870–1872)

Nach dem gescheiterten Versuch, in Berlin Fuß zu fassen, ohne Aussicht auf eine Stelle in München oder andernorts, richtete sich Ritter wieder in Würzburg ein. Mittlerweile hatte sich dort eine neue Streichquartett-Formation gebildet, die aus den Herren Hamm (Valentin und sein Sohn Carl), Brandl und Bernhard bestand und ihrerseits Soireen gab. Zusammen mit diesem Ensemble spielte Ritter am 29. April Mendelssohns *Oktett*.[131] Ansonsten lässt sich für 1870 kaum eine Konzerttätigkeit Ritters nachweisen, immerhin aber wurde am Ostermontag, dem 18. April, ein „*symphonisches Concert*" unter seiner eigenen Leitung veranstaltet, in dem Theodor Ratzenberger das *Es-Dur-Konzert* Liszts spielte und auch eine „*Orchesterphantasie*" von Ritter selbst auf dem Programm stand – die genaue Identität des Werkes bleibt unklar.[132] Ritters Freund Hans von Bülow konzertierte am 14. Juni erneut mit einem Solo-Programm in der Stadt.[133] Möglicherweise ein Zeichen dafür, dass sich sein Verhältnis zu Ritter wieder normalisiert hatte. Im Briefwechsel der beiden klafft, wie erwähnt, eine Lücke.

11.1. Annäherung an Wagner – Konzert in Mannheim und ein guter Rat

„*Am Morgen ruft mir R.* [Richard] *zu: »Du bist eigentlich ein Wunderweib, ich überlegte mir eben deinen Brief an Franziska Ritter, das ist vielleicht das Schönste, was du getan« (es war eine Verstimmung eingetreten, die ich* [bei]*zulegen versuchte)*".[134] Dieser Eintrag Cosimas in ihr Tagebuch stammt vom Mai 1870. Ihr Brief, von dem hier die Rede ist, scheint nicht überliefert zu sein, und damit bleibt im Dunkeln, um welche Art von Verstimmung es sich gehandelt haben könnte. Oder sollte Richard Wagner sich hier vielmehr an den schon ausführlich zitierten Brief Cosimas von 1868 (nach den Verwerfungen um die Münchner Geigenstelle und der Nichtbegegnung bei der *Meistersinger*-Uraufführung) erinnert haben, der in der Tat eine Intervention Cosimas bedeutet hatte? Welches andere Zerwürfnis hätte 1870 erneut auftreten können? Jedenfalls beleuchtet die Passage Cosimas Rolle als Bindeglied zwischen den Ritters und Richard Wagner. Sie gab die Wagner-Erklärerin und hielt die verwandten Freunde bzw. befreundeten Verwandten sowohl auf Distanz als bei der Stange. Dass Cosima sich die Pflege alter, d. h. vor ihrer Zeit bestandener Freundschaften Richard Wagners zur Aufgabe gemacht hatte, verrät wenige Jahre später ein Tagebucheintrag, in dem es heißt, sie trachte danach, „*alle diejenigen, mit denen R.*[ichard] *einst in näherem Verkehr gestanden, mit ihm in Beziehung zu erhalten und so die traurige bisherige Unstetheit seines äußeren Lebens durch einen Zusammenhang der inneren Beziehungen auszugleichen*".[135]

In Mannheim begann am 1. Juni 1871 eine Erfolgsgeschichte, die sich bald deutschlandweit und später die ganze Welt umspannend fortsetzen sollte: es wurde dort der erste

131 Vgl. Anzeige in: *Würzburger Journal*, 16. Jg., Nr. 101, 28.4.1870, o. S.

132 Vgl. *NZfM*, Bd. 66, Nr. 20, 13.5.1870, S. 195. Zur Identität der „*Orchesterphantasie*" vgl. Werk V-m.

133 Vgl. Birkin, *Bülow*, S. 459.

134 Eintrag „*Samstag 7ten*" [Mai 1870]. In: Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 228.

135 Eintrag „*Montag 21ten*" [April 1873] In: Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 671. Der Eintrag entstand am Tag, nachdem Wagners ihren Besuch bei Ritters in Würzburg beendet hatten, lässt sich also direkt auf diese beziehen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Richard-Wagner-Verein gegründet. Die Idee stammte von dem Musikalienhändler Emil Heckel, der damit den Bayreuther Patronatsverein und eine baldige Uraufführung des *Ring des Nibelungen* finanziell unterstützen wollte. Dieser ersten Vereins-Gründung in Mannheim waren schon im August weitere in Leipzig und München gefolgt. Wagner kam die Unterstützung sehr gelegen und er bedankte sich bei Heckel und seinem Verein mit einem Konzert, das am 20. Dezember in Mannheim stattfand. Er dirigierte seinen *Kaisermarsch*, die Einleitungen zu *Lohengrin*, *Die Meistersinger von Nürnberg* und *Tristan und Isolde* (mit anschließendem *Liebestod*), sowie die Ouvertüre zu Mozarts *Zauberflöte* und die *VII. Symphonie* von Ludwig van Beethoven. Eine lebhafte Schilderung des Konzertes und der anschließenden Feier, bei der Wagner hoch geehrt wurde, findet sich bei Richard Pohl.[136]

Neben diesem offiziellen Teil in größerem Rahmen kam es in Mannheim auch zu einer Begegnung im kleinen Kreis. Wagner war bereits am 16. Dezember zu den Proben angereist und erwartete Cosima, die am nächsten Tag eintraf. Auch Friedrich Nietzsche und Richard Pohl stießen hinzu, und schließlich kamen am Tag vor dem Konzert auch Alexander und Franziska Ritter in Mannheim an. Cosimas Tagebuch vermerkt für diesen 19. Dezember: „*Ankunft Ritters, die R.*[ichard] *in Würzburg schon gesehen* […]. *Abends Pohl, Ritters und Nietzsche*".[137] Wagner hatte kurz zuvor in Bayreuth über das Festspielhaus verhandelt und war auf der Reise offenbar in Würzburg von Ritters kurz begrüßt worden. Nun waren die beiden also in Mannheim und wurden Zeuge, wie Wagner am Vormittag des 20. Dezembers sich vom Mannheimer Orchester das sogenannte *Siegfried-Idyll* vorspielen ließ, das er seiner Frau Cosima knapp ein Jahr zuvor zum Geburtstag dargebracht hatte und das vorerst nicht für die Öffentlichkeit bestimmt war.[138] Am Abend erlebten sie Wagner als Dirigenten bei dem großen Konzert und als Redner, der sich auf dem Festbankett im Europäischen Hof geistreich bedankte.[139] Auswärtige Freunde Wagners schienen zu diesem Anlass außer den Genannten keine weiteren erschienen zu sein, man befand sich also in elitärer Runde. Der junge Baseler Philologie-Professor Friedrich Nietzsche war dieser Tage geradezu zum Hausfreund der Wagners geworden, der „älteste Wagnerianer" (Wagner) Richard Pohl kam vom nahen Baden-Baden herüber. Letzteren kannten Ritters schon aus Weimar, Nietzsche sollten sie bei dieser Gelegenheit erstmalig begegnen, und schließlich trat Cosima ihnen jetzt erstmals als Wagners neue Ehefrau und damit als ihre „Tante" entgegen. Wie es zu der Einladung nach Mannheim gekommen war, ist nicht bekannt, möglicherweise war es eine spontane Verabredung mit Wagner, als man sich kurz zuvor in Würzburg sah. Mannheim war schließlich relativ nah, sodass man sich kurzfristig zu diesem Ausflug entschlossen haben könnte.

Tatsächlich könnte die Begegnung mit Wagner in Mannheim für Alexander Ritter sehr bedeutsam gewesen sein. Es ergab sich endlich Gelegenheit zum persönlichen Gespräch in kleiner Runde, sein Verhältnis zu Wagner wurde enger. Darüber hinaus könnte Ritter aus dem Mund seines Idols einen ganz konkreten Impuls für sein zukünftiges Schaffen erhalten haben. Sei es direkt an Ritter adressiert, sei es am Festbankett in eine größere Runde gesprochen – Wagner hatte sich in Mannheim offenbar zu einer Problemstellung geäußert,

136 Pohl, Richard: *Ein Wagner-Konzert in Mannheim. Richard Wagner als Dirigent*. In: Pohl, *Schriften I*, S. 186–205.

137 Vgl. Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 468.

138 Vgl. Glasenapp, *Leben Richard Wagner's IV*, S. 383.

139 Eine weitere Schilderung, die auch Ritters Anwesenheit erwähnt, findet sich bei Heckel, Karl: *Hugo Wolf in seinem Verhältnis zu Richard Wagner*, München und Leipzig 1905, S. 7.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die noch Generationen von Komponisten beschäftigen sollte: das Komponieren von Opern neben und nach Wagners eigenen Musikdramen. Friedrich Rösch druckt einen längeren Ausschnitt aus dieser Stellungnahme Wagners in Zitatform ab, als sei er ihm so wörtlich von Alexander Ritter (seinerseits wörtlich Wagner zitierend?) wiedergegeben worden. Demnach lobte Wagner die „*Einsicht*" der „*jungen Componisten*", „*heutzutage keine Opern alten Stiles mehr schreiben zu können*". Es fehle aber noch die „*Erkenntniss*", „*dass sie mit ihren musikalischen Dramen nun nicht blos einfach ihn* [Wagner] *und seine Stoffe copiren dürften*". Den „*germanischen Heldenmythos*" habe er ihnen „*ein für allemal unmöglich gemacht*", „*dagegen gebe es in den kleineren Ideenkreisen der Sage, des Märchens, der Legende u. s. w. noch viele Stoffe, die von ihm nicht gehoben seien*".[140] Diese hellsichtige Diagnose Wagners, die nicht zuletzt auf gehörigem Selbstbewusstsein fußte, beschrieb recht gut die Situation, in der sich Alexander Ritter bei den Plänen zu seiner ersten Oper befand. Die Abhilfe, die Wagner gleich mitlieferte, indem er die Anregung zu Märchenstoffen gab, sollte Ritter tatsächlich aufgreifen (vgl. Werk IV-k.).

Von der möglichen Langzeitwirkung auf den Opernkomponisten Ritter einmal abgesehen, war das Konzerterlebnis in Mannheim jedenfalls dazu angetan, schon reichlich vorhandene Begeisterung für Wagners Musik noch weiter zu steigern. Ein Brief, den Friedrich Nietzsche post festum an Erwin Rohde schrieb, mag dies bezeugen:

> „*Übrigens fühle ich mich in meinen Erkenntnissen der Musik wunderbar befestigt und von deren Richtigkeit überzeugt – durch das, was ich diese Woche in Mannheim, mit Wagner zusammen, erlebte. Was sind alle sonstigen künstlerischen Erinnerungen und Erfahrungen, gemessen an diesen allerletzten! Mir ging es wie einem, dem eine Ahnung sich endlich erfüllt*".[141]

Auch wenn es sich hier im Speziellen um ein Zeugnis von Nietzsches sich entwickelnder „dionysischer" Musikauffassung handelt, kann es doch auch für den Erlebniswert der Mannheimer Tage allgemein stehen, der auch für Ritter galt.

140 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 235. Was die Echtheit dieses wegweisenden Diktums Wagners angeht, so scheint die einzige Quelle tatsächlich Röschs Artikel zu sein. Cosima, die Wagners Auslassungen zur Musik doch so akribisch festhielt, hat diese Gedanken ihres Gatten jedenfalls nicht in ihr Tagebuch aufgenommen. Noch vor Rösch wies Max Schillings in seinem Ritter-Nachruf auf den persönlichen Rat Wagners hin, „*seine Kräfte vor Zersplitterung zu bewahren, sie auf engem Raum zu konzentrieren*" – woraufhin Ritter den „*modernen Einakter*" „*geschaffen*" habe (vgl. Schilings, *Alexander Ritter*, S. 968). Bei Schillings fehlen allerdings Angaben zu Ort und Zeitpunkt dieses Rats, sowie der Wagner'sche Wortlaut.

141 Friedrich Nietzsche an Erwin Rohde, o.O. [Basel], o.D. [nach 21.12.1871]. In: Colli, Giorgio und Montinari, Mazzino (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, Bd. 3*, München und Berlin/New York 1986, S. 256.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

11.2. Bekanntschaft mit Friedrich Nietzsche

Ein eigenes Kapitel „Ritter und Nietzsche" – so klang- und reizvoll ein solcher Titel sich auch ausnimmt – muss leider sehr knapp ausfallen. Neben den wenigen belegbaren Begegnungen der beiden als Gäste des gemeinsamen Idols Wagner in Bayreuth, z. B. bei der Grundsteinlegung 1872 (wo immerhin ein gemeinsamer Spaziergang bezeugt ist[142]), scheint es zu keinem weiteren Kontakt gekommen zu sein. Ein Brief Cosima Wagners an Ritter legt zwar nahe, Ritter habe sich angeschickt, Nietzsche zu schreiben:

> „*Haben Sie an Nietzsche geschrieben? Verabsäumen Sie dies ja nicht, die Feinde schweigen nicht, warum sollen da die Freunde nicht sprechen*",[143]

im Nachlass des Philosophen, der als nahezu vollständig gilt, findet sich jedoch kein Schreiben Alexander Ritters. Ebenso wenig scheint andersherum Nietzsche sich je an Ritter gewandt zu haben, obwohl Cosima diesem 1874 ankündigte, Nietzsche werde auf dem Heimweg von Bayreuth in Würzburg Station machen und sich telegraphisch anmelden: „*von ihm werden sie alle möglichen Wahnfriedlichen Details erfahren*".[144] Es sieht so aus, als handelte es sich bei diesen Hinweisen auf einen Kontakt zwischen Ritter und Nietzsche außerhalb Bayreuths mehr um den Wunsch oder das Anmahnen Cosimas, einen möglichst homogenen, gleichgesinnten Freundeskreis um Wagner zu schaffen, als um reelle und gewollte Bande zwischen den Angesprochenen. Im Übrigen fehlen in den reichlich vorhandenen Briefen Cosimas an Nietzsche weitere derartige Andeutungen, und „*Ritters*" werden überhaupt nur ein einziges Mal am Rande erwähnt.[145] Mit der Freund- und Gefolgschaft Nietzsches gegenüber Wagner war es bekanntlich ohnehin bald wieder vorbei. Nach seinem Abfallen von Bayreuth und dem „Meister" war Nietzsche natürlich ein rotes Tuch – für Wahnfried ebenso wie für Alexander Ritter. Dessen wenige spätere Äußerungen über Nietzsches Werk sind allesamt ablehnend.[146] Vor allem den jungen Richard Strauss sollte Ritter so eindrücklich wie vergeblich vor Nietzsches Einfluss warnen.

1872 lag die Sache noch etwas anders. Nicht nur Peter Cornelius war mit Nietzsches „*Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*" vertraut (vgl. Anm. 142), auch Bülow war ein

142 Vgl. Peter Cornelius an Bertha Cornelius, Bayreuth, Pfingstsonntag [19.5.] 1872 in: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 690: „*Nun führte er* [Wagner] *uns tiefer in den Park, da begegneten uns Ritter, mit der hoch und hübsch aufgeblühten Elsa* [Ritters älteste Tochter Else]*, Nietzsche, Herr von Gersdorf. Ich machte Nietzsche meine Reverenz über sein Buch*".

143 Cosima Wagner an Alexander Ritter, Bayreuth, 9.10.1873 (RWG; Hs 36-VIII-12). Unveröffentlicht.

144 Cosima Wagner an Alexander Ritter, o. O., 13.8.1874 (RWG; Hs 36-VIII-19). Unveröffentlicht.

145 Cosima Wagner an Friedrich Nietzsche, 14.6.1872 in: *Die Briefe Cosima Wagners an Friedriche Nietzsche* (hrsg. von Erhart Thierbach), II. Teil, Weimar 1940, S. 34.

146 Vgl. z. B. Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 27.4.1881 (SBB; Mus. ep. Alexander Ritter 9): „*Das fürchterliche Buch von Nietzsche!* [gemeint ist evtl. „*Die Morgenröte*"] […] *Als ich früher Nietzsches »Rich. Wagner in Bayreuth« las*[,] *habe ich übrigens ihm einen fürchterlichen Katzenjammer prognostizirt auf die colossale Besoffenheit in der er sich in diesem Buche förmlich wälzt. Nach seinem letzten Buch bin ich nun aber im Zweifel ob Besoffenheit oder Katzenjammer ein hässlicherer Anblick ist*". 1893 schrieb Ritter an Richard Strauss – in der Überzeugung, sein Schützling sei von Nietzsches Werken beeinflusst worden, als er seinen Operntext *Guntram* gegen Ritters Willen geändert hatte: „*Nietzsche ist ein Mensch der aus Perversität (Schlechtigkeit der Characteranlage) schließlich wirklich verrückt geworden ist, – also von dem braucht man wohl nicht weiter zu reden*" (Alexander Ritter an Richard Strauss, München, 17.1.1893 (RSA). Auch in: Youmans, *Ten letters*, S. 13).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

begeisterter Leser des eben erschienenen Buches. Alexander Ritter seinerseits erzählte Richard Wagner einmal, wie er von Bülow geradezu gedrängt worden war, diese Schrift zu lesen. Wagner berichtete belustigt an Cosima:

> „*Dienstag früh 7 Uhr weiter, über Würzburg, wo Ritter's bis Bamberg einstiegen. Viel erzählt von Hans* [von Bülow] *u. a. dass er Alexander gedroht, er werde nie wieder mit ihm reden, wenn er nicht sofort Nietzsche's Buch sich anschaffe!*".[147]

Ein eigenes Urteil Ritters über die im Wagnerkreis so positiv rezipierte „*Geburt der Tragödie*" ist allerdings nicht bekannt.

11.3. Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses 1872

Die Zeugen des Mannheimer Konzertes sollten sich ein halbes Jahr später zu einem nicht minder feierlichen Anlass wiedersehen. Wagners 59. Geburtstag am 22. Mai 1872 war als Termin für die Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses festgesetzt worden. Wieder reisten die Ritters bereits ein paar Tage vorher an (am 18. Mai) und verkehrten in einem kleinen, anregenden Kreis: „*Ankunft von Pr.*[ofessor] *Nietzsche, Herrn v. Gersdorff und Ritters. Auch Herr Heckel aus Mannheim da*", protokolliert Cosima Wagner.[148] Einen Tag später erschienen auch die Freunde Peter Cornelius und Heinrich Porges. Der eigentliche Festakt der Grundsteinlegung auf dem grünen Hügel am 22. Mai fand vormittags bei strömendem Regen statt. Adelheid von Schorn, eine Schülerin Liszts, erinnert sich, wie die Schlamm- und Lehmmassen diejenigen Damen, die es überhaupt bis auf den Hügel geschafft hatten, davon abhielten, ihre Wagen zu verlassen. Sie jedoch habe nicht gezögert und dabei eine einzige Verbündete gefunden:

> „*Mich trieb es aber unaufhaltsam – was gingen mich in dem Moment nasse Füße und Kleider an! – Ich stieg aus und trat unter das Holzgerüst – mit mir noch ein weibliches Wesen: Frau Alexander Ritter, geb. Wagner* […]. *Wir beide haben hinter Richard Wagner gestanden, als er die drei feierlichen Schläge mit dem Hammer auf den Stein that*".[149]

Das Fest-Konzert mit Wagners Rede, *Meistersinger*-Ausschnitten, *Kaisermarsch* und Beethovens *IX. Symphonie* musste witterungsbedingt im Bayreuther Barocktheater stattfinden. Abends beim Bankett, so kolportiert Glasenapp in einer Anmerkung, sei es zu einem Zwischenfall mit dem Journalisten Gumprecht gekommen, der sich eingeschlichen haben und von Alexander Ritter zurechtgewiesen worden sein soll.[150] Beide Ritters hatten sich also als überaus loyale und begeisterte Anhänger erwiesen, sie taten alles, um sich endlich im engeren Wagnerkreis zu etablieren. Dass sie dafür bereitwillig das Spiel der Wagner'schen Hofhaltung mitspielten und sich anzubiedern wussten, musste Peter Cornelius, der sich den beiden ehedem so nahe gefühlt hatte, mit gewisser Betroffenheit feststellen:

147 Richard Wagner an Cosima Wagner, Bayreuth, 25.4.1872. In: Wagner, *Briefe XXIV*, S. 166.
148 Vgl. Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 521.
149 Vgl. Schorn, Adelheid von: *Zwei Menschenalter. Erinnerungen und Briefe*, Berlin 1901, S. 217.
150 Vgl. Glasenapp, *Leben Richard Wagner's IV*, S. 451.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *„Danach sah ich Wagner noch, weil er mich zufällig bat, mit hinauf in die Loge zu kommen, wo er sein Glas Bier trank. Dort umringten ihn die Ritters. Ritter küßte ihm sogar die Hand! – – –“.*[151]

11.4. Gegenseitige Besuche und Annäherungen

Die Ritters bei Liszt in Weimar und bei Bülow in München

Irgendwann im Frühjahr 1872 muss Alexander Ritter ein paar Tage in Weimar verbracht und sich mit Franz Liszt über seine Kompositionen beredet haben. Er hatte sich zur Veröffentlichung des Streichquartetts und einiger Lieder entschlossen und holte sich gewissermaßen das Plazet des Meisters. Liszt soll Ritters Quartett als „*meisterhaft*“ bezeichnet haben. Über seine Liedkompositionen tauschte Ritter sich zusätzlich mit der Sängerin Rosa von Milde aus. Von den Liedern sei sie „*auf das Nachhaltigste gefesselt*“ gewesen und soll ihm auch die Komposition der *Liebesnächte* „*dringend nahegelegt*“ haben.[152] Aus einem späteren Brief an die Sängerin, der dies belegt, geht auch hervor, dass er den Sommer des Jahres 1872 in München verbracht hatte, Peter Cornelius getroffen und in gutem Einvernehmen mit Hans von Bülow eine glückliche Zeit verlebt hatte:

> *„Da ich den ganzen Sommer abwechselnd in München u. im Gebirge verbracht, so habe ich, namentlich im täglichen Verkehr mit Bülow u. eines schnell um ihn versammelten Kreises von Münchener u. auswärtigen Künstlern, noch vieles genoßen u. erlebt“.*[153]

Spätestens zu diesem Zeitpunkt standen Ritter und Bülow also wieder auf freundschaftlichem Fuße, und Ritter fühlte noch nicht die Notwendigkeit, sich zwischen Wagner und Bülow entscheiden zu müssen.

Die Wagners machen Station in Würzburg

Am 10. November nahmen Alexander und Franziska Ritter am Würzburger Bahnhof hohen Besuch in Empfang: das Ehepaar Wagner machte auf der Durchreise in ihrer Stadt Station. Es blieb nicht bei einem kurzen Begrüßen, Wagners hatten sich Zeit genommen und blieben zwei Tage. Cosimas Tagebuch liefert die Details: „*kommen heiter in Würzburg an. Die vortrefflichen Ritters empfangen uns*“. Nachdem sie ihr „*Absteigequartier im Kronprinzen*“ bezogen hatten, stand noch am selben Sonntagabend ein Besuch des Stadttheaters an – man ging „*um 7 Uhr in »Don Juan«*“. Wagner hielt wohl die Sänger für „*genug gut begabt*“, die Aufführung aber für „*abscheulich verlumpt*“.[154] Am nächsten Tag besichtigten Wagners und Ritters gemeinsam das „*Schloss*“ und ein „*großartiger Eindruck namentlich des Treppenhau-*

151 Peter Cornelius an Bertha Cornelius, Bayreuth, Pfingstmontag [20.5.] 1872. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 691.

152 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 56 f.

153 Alexander Ritter an Rosa von Milde, Würzburg, 15.10.1872 (BSB; Mildeana, A. Ritter). Unveröffentlicht.

154 Vgl. Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 596.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ses“ bemächtigte sich Cosimas. Zu Mittag aß man im Hause Ritter, wo es Cosima „*sehr behaglich und angenehm*“ schien, und am Abend kamen Ritters in den Kronprinzen, wo man sich „*ein weniges aus der Götterdämmerung, aus »Faust« und die »Kapitulation« vorgenommen*“ hatte, wie Cosima penibel vermerkt.[155] Am Dienstag, den 12. November nahmen Wagners wieder „*Abschied von Würzburg und Ritters*“[156] und bestiegen den Zug nach Frankfurt. Sie traten damit eine längere Reise zu verschiedenen Theatern an, von der sie erst am 15. Dezember wieder nach Bayreuth zurückkehren sollten.

Was in Cosimas Tagebuch nicht vermerkt ist, höchstwahrscheinlich aber auch Thema war bei den Gesprächen in Würzburg: Alexander Ritter hatte sich gerade in Chemnitz für die Position eines Musikdirektors beworben und stand entweder kurz vor dem abzuhaltenden Probedirigat oder hatte es bereits absolviert. Vor Jahren hatte er sich zwar geschworen, nie wieder einen Posten an einem Theater anzunehmen – die Chemnitzer Position, von der er glaubte, er werde in ihr hauptsächlich Sinfoniekonzerte dirigieren, schien ihm aber durchaus annehmbar. Letztendlich werden aber vor allem finanzielle Zwänge ausschlaggebend für Ritters Bewerbung gewesen sein. Die Chemnitzer sprachen sich für ihn aus, und spätestens mit seiner Unterschrift unter den Vertrag mit dem Stadtmusikchor am 25. November war es definitiv: Ritter würde Würzburg verlassen und zum Ende des Jahres in die sächsische Kleinstadt gehen.

155 Ebda. Gelesen wurde aus Goethes *Faust II* und dem „Lustspiel“ Wagners *Eine Kapitulation* von 1870.
156 Ebda. S. 597.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Werk III
Liebesnächte op. 4:
Ein Liederzyklus im Banne des *Tristan*

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

f. Widmung – Gattungen – Texte – Philosophie

Drei Jahre nach den Schlichten Weisen op. 2 legte Alexander Ritter mit seinen *Liebesnächten* op. 4 einen weiteren Liederzyklus vor.[1] War Ersterer möglicherweise als eine Geste des Understatements gemeint, so kann man Letzteren im Gegensatz dazu als unbescheidenes, selbstbewusstes Sich-Positionieren verstehen. Bei den *Liebesnächten* handelt es sich um ein außergewöhnliches Werk, das nicht nur Ritters umfangreichstes und ambitioniertestes Lied-Opus ist, es kann sicherlich auch als eines seiner Hauptwerke überhaupt gelten. Es wird zu zeigen sein, dass es in Form und Inhalt höchst originell u. a. mit der erdrückenden Frage des Komponierens neben und nach Wagner umgeht.

Die Widmung an Richard Wagner

In den 1870er Jahren intensivierte sich das Verhältnis Alexander Ritters zu Wagner auf einer familiären Ebene. Als Ritter fortdauernd mit finanziellen Problemen zu kämpfen hatte, empfahl Wagner ihn an seinen Verlag, B. Schott's Söhne in Mainz. In seinem Schreiben schlägt er Ritter konkret als Bearbeiter seiner Werke vor:

> „*Es würde mir sehr erwünscht sein, wenn Sie vorkommenden Falles – und überhaupt – Herrn Musikdirektor Alexander Ritter in Würzburg Arrangements, namentlich aus meinen Opern, besonders für Violine oder Quartett u. ähnl. anvertrauen wollten. Dieser bedeutende Künstler steht mir nahe, und ich kann dafür bürgen, daß seine Arbeiten stets in meinem Sinne und besonders preiswürdig ausfallen werden. Mit dem Wunsche, einer freundlichen Aufnahme und Beachtung meiner Empfehlung verbleibe ich hochachtungsvollst ergebenst Richard Wagner*".[2]

Tatsächlich wurde Ritter vom Schott-Verlag alsbald beauftragt, einige Bearbeitungen der *Meistersinger* für unterschiedliche Besetzungen zu erstellen, die dann auch veröffentlicht wurden. Im Laufe dieser Zusammenarbeit muss Ritter den Verlag dann davon überzeugt haben, eine eigene Komposition, eben die *Liebesnächte*, in sein Programm aufzunehmen. Leider fehlen an dieser Stelle Briefe oder Hinweise darauf, ob Wagner erneut ein gutes Wort einlegte oder seine Finger im Spiel hatte. Anfang Januar 1875 ist gegenüber dem Verlag jedenfalls bereits von der „*Herausgabe*" der *Liebesnächte* die Rede[3] und das Werk ging in den nächsten Monaten in Druck. Zwar sollte es das einzige eigenständige Werk Ritters blei-

1 Ritter, Alexander: *Liebesnächte. Ein Cyklus ein- und zweistimmiger Gesänge für Sopran und Bariton mit Pianofortebegleitung op. 4*, Mainz 1875 (Schott 21681). URL: http://imslp.org/wiki/Liebesn%C3%A4chte_(Ritter%2C_Alexander).

2 Richard Wagner an B. Schott's Söhne, 6.5.1874. In: Altmann, Wilhelm (Hrsg.): *Richard Wagners Briefwechsel mit seinen Verlegern*, Bd. II, Mainz 1911, S. 174 f. Eine gleichlautende Abschrift des Briefes ging auch an Ritter. Sie ist enthalten in: Cosima Wagner an Alexander Ritter, 6.5.1874 (RWG; Hs-36-VIII-16). Unveröffentlichter Brief.

3 Alexander Ritter an B. Schott's Söhne, 14.1.1875 (Archiv Schott; Br.-Nr. 45814). Unveröffentlichter Brief. Vorausgegangene Briefe, aus denen ersichtlich wäre, wie und wann Ritter den Verleger von den *Liebesnächten* überzeugen konnte, liegen nicht vor.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ben, das bei Schott erschien, aber zunächst einmal war Ritter damit im gleichen Verlag wie der „Meister" verlegt.

Alexander Ritter hatte also Grund, dankbar zu sein und sich mit einer Widmung zu revanchieren. Dass die *Liebesnächte* tatsächlich Richard Wagner gewidmet sind, hat seinen viel tiefergreifenden Grund aber natürlich darin, dass sie substanziell mit dessen Werk und Ideenwelt verknüpft sind. Die Widmung auf dem Titelblatt der Druckausgabe[4] lautet jedenfalls ehrerbietig: „*Dem innig geliebten Meister Richard Wagner in Treue und Ehrfurcht gewidmet*".

Zur Gattungsfrage

Die *Liebesnächte* sind ein großangelegtes Werk, dessen Aufbau zunächst die Frage nach der Gattungszugehörigkeit aufwirft. Die genaue Bezeichnung auf dem Titelblatt des 1875 erschienenen Drucks lautet: „*Ein Cyklus ein- und zweistimmiger Gesänge für Sopran und Bariton mit Pianofortebegleitung*". Elf Gesangsnummern – Einzellieder und Duette – hat Ritter hier nebst Vor- und Zwischenspiel zu einem Gebilde vereint, das zwischen lyrischer Innigkeit und dramatischer Opernszene changiert. Es handelt sich um planvoll angeordnete Vertonungen durchweg ernster Gedichte verschiedener Autoren aus dem Themenkreis „Liebesnacht". Welche Gattungstraditionen und Vorbilder ihm neben dem Solo-Lied und dem Liederzyklus hierfür Pate gestanden haben könnten, soll ein kurzer Überblick über die zweistimmigen Gesänge mit Klavierbegleitung im 19. Jahrhundert herauszufinden versuchen.

Die Gattung des zweistimmigen Gesangs oder Duetts mit Klavier begegnet im Vergleich zur Masse der einstimmigen Klavierlieder im 19. Jahrhundert seltener. Gleichwohl gibt es überaus populäre Beispiele, wie z. B. die Duette Mendelssohns und Abts – auch Schumann hat mehrere beliebte Duett-Hefte herausgebracht. Der überwiegende Teil dieser Kompositionen kann im besten Sinne als Salon- oder Hausmusik gelten. Die Ausführbarkeit orientiert sich tendenziell am ambitionierten Laien und die musikalische Sprache scheint mehr noch als im Solo-Lied einer gewissen Eingängigkeit verpflichtet zu sein. Vielleicht hat der etwas flapsige Ausdruck „Terzen-Seligkeit" nirgends größere Berechtigung als hier, wo er in tänzerischer Fröhlichkeit und lyrischer Traurigkeit gleichermaßen kompositorische Anwendung findet.

Auch die im näheren Umfeld von Alexander Ritter entstandenen Beispiele von Duett-Kompositionen, allen voran die seines Freundes Cornelius sind in erster Linie unterhaltend, eingängig und von charmanter Naivität. „*Dem Gattungsverständnis als »heiter« und »leicht« paßt sich auch Peter Cornelius mit seiner beachtlichen Reihe von Duett-Kompositionen ein*", formuliert Reinhold Brinkmann.[5] Cornelius' (freilich nicht zu unterschätzende) Meisterschaft in diesem besonderen Ton naiver Leichtigkeit, der auch die Sololieder des Dichterkomponisten zum großen Teil prägt, kommt in den Duetten besonders passend zum Ausdruck. Die Anfang der 1860er Jahre komponierten *3 Zweistimmigen Lieder* op. 6 und die 1873 publizierten Duette op. 16 werden Ritter wohl bekannt gewesen sein. Daneben gibt es

4 B. Schott's Söhne, Platten-Nr. 21681.

5 Brinkmann, Reinhold: *Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert*. In: *Handbuch der musikalischen Gattungen* (hrsg. von Siegfried Mauser), Band 8: Musikalische Lyrik (hrsg. von Hermann Danuser), Teil 2, Laaber 2004, S. 36.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

einige in diese Sammlungen nicht aufgenommene und zu Lebzeiten unveröffentlicht gebliebene Duette, darunter das atmosphärisch dichte „*Ich und Du*" (Hebbel)[6], das im weiteren Sinne auch die „*Liebesnacht*" zum Thema hat, von „*Traum*" und „*Sterben*"-wollen handelt und mit Bildern des Einswerdens („*zwei Tropfen zerfliessen in eins*") arbeitet. Dieses 1861 entstandene Duett könnte Cornelius dem Freund Ritter in der Phase des intensiven Kontakts vielleicht persönlich gezeigt haben. Im Dezember 1854 komponierte Cornelius in Weimar (kurz nach der Ankunft Ritters) „*Sechs zweistimmige Lieder ohne Begleitung*", eine wiederum völlig anders geartete, noch schlichtere und anti-kunstvolle Duett-Form, wie sie nur zum besonderen Charakter Peter Cornelius' zu passen scheint und zu Ritters op. 4 völlig konträr steht.

Eduard Lassen und Joachim Raff, zwei weitere Komponisten aus dem Weimarer Kreis um Liszt, haben ebenfalls zweistimmige Gesänge mit Klavierbegleitung komponiert, die allerdings noch konventioneller als Cornelius' Beiträge sind und wohl kaum die Richtung zu Ritters *Liebesnächten* wiesen.[7] Lassens *5 Lieder* op. 46, die 1873, also kurz vor Ritters op. 4 veröffentlicht wurden, sind z. B. eine völlig bunte Mischung von verschiedenartigen Liedformen, darunter drei Duette (eines davon auf Französisch) und ein Lied mit Bratschenbegleitung.[8] Das einzige vom Haupt der Neudeutschen Schule, Franz Liszt selbst, überlieferte Duett *O Meer im Abendstrahl* entstand erst in den 1880er Jahren und ist eher ein Beispiel für die radikale Reduktion in seinem Alterswerk. Auch Liszt kommt als direktes Vorbild also hier nicht in Frage.

Neben den beschriebenen Duetten im engeren Sinne existiert im 19. Jahrhundert auch die Gattung des „Liederspiels", die als Vorbild für die zyklische Anlage und den wechselnden Einsatz der Singstimmen in Ritters op. 4 am ehesten relevant sein könnte. Hier werden Gattungsmerkmale von Lied und Oper miteinander kombiniert, was eine dialogische und der Opernszene nahestehende Vertonung ermöglicht. Nach dem szenisch gemeinten und aufgeführten „Berliner Liederspiel"[9] zu Beginn des Jahrhunderts war Robert Schumann es, der mit seinen opp. 74, 101 und 138 das Liederspiel in der Form eines konzertanten Liederzyklus etablierte. Über sein *Spanisches Liederspiel* op. 74 befand er selbst: „*Das Liederspiel ist in der Form etwas Originelles (glaub ich), das Ganze vom heitersten Effect*".[10] Damit bringt er einerseits auf den Punkt, dass die Form der sich abwechselnden Besetzungen mit ihren zahlreichen Kombinationsmöglichkeiten (er nutzt die vier Haupt-Stimmfächer SATB) und die Reihung thematisch aufeinander bezugnehmender Lieder zu einer kleinen Handlung als originell und neuartig empfunden wurde, andererseits, dass Inhalt und Zweck auch in dieser Form ein „heiterer" war. Auch über seinen kleinen Zyklus op. 37 schreibt Schumann, dass er „*fast durchgängig leicht und einfach gehalten, und recht mit Lust und Liebe geschrieben*"[11] sei.

6 Vgl. Hasse, *Cornelius Musikalische Werke II*, S. 37 ff.

7 Lassen: *3 Duette* op. 50, *6 Duette* op. 55, Drei Nummern aus: *5 Lieder* op. 46, sowie verschiedene einzelne Duette in den Liederheften ohne Opuszahl. Raff: *Zwölf zweistimmige Gesänge* op. 114.

8 Duette: Nr. 1: *Frühlingslied*, Nr. 3: „*Si vous n'avez rien à me dire*" und Nr. 5: *Der Frühling und die Liebe*. Die obligate Bratschenbegleitung findet sich bei Nr. 4 *Die Waldbrüder*. Vgl. Marx-Weber, *Lassen*, S. 180.

9 Vgl. Johns, Susanne: Artikel *Liederspiel*. In: *MGG*, Sachteil, Bd. 5, Spalte 1328–1335, Kassel und Stuttgart 1996, hier Spalte 1332 ff.

10 Robert Schumann an Carl Reinecke, 1.5.1849. In: Jansen, Friedrich Gustav: *Schumann's Briefe. Neue Folge*, Leipzig 1886, S. 259.

11 Robert Schumann an Breitkopf, 23.6.1841. Zitiert nach: Möller, Eberhard: *Sechs Gedichte aus Friedrich Rückerts „Liebesfrühling" op. 37*. In: *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke* (hrsg. von Helmut Loos), Bd. 2, Laaber 2005, S. 188–190, hier S. 190.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Das gilt auch für Schumanns *Minnespiel aus Friedrich Rückerts „Liebesfrühling" für eine und mehrere Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte* op. 101, das formal am ehesten eine verwandtschaftliche Verbindung zu Ritters *Liebesnächten* aufweist – es bewahrt sich in all seiner verwickelten Liebes- und Partnerschafts-Thematik diesen heiteren Grundton. Die Verbindung zwischen den Liedern mithilfe musikalischer Mittel ist in diesem *Minnespiel* am engsten. Die acht Nummern stehen in den Tonarten G/g, C, B und Es, die absichtsvoll gruppiert sind, außerdem gibt es einige Klavier-Nachspiele als Überleitungen und schließlich auch deutliche Ansätze einer motivischen Verknüpfung über die Liedgrenzen hinweg.[12]

Schon einmal hatte Robert Schumann (gemeinsam mit Clara) *12 Gedichte aus Friedrich Rückerts „Liebesfrühling"* komponiert und als op. 37 veröffentlicht. Der Zusammenhang in diesem Werk ist loser und es gibt darin nur zwei Duette. Obgleich nicht als Liederspiel bezeichnet, ist das Grundprinzip auch hier: „*Es wechseln Liedtexte, mit denen »Er« und »Sie« ihre Empfindungen zeigen oder das Paar sich zum »Wir« vereinigt. Daraus ergibt sich die Einbeziehung von Duetten*" (Eberhard Möller).[13] Nur, dass in op. 37 die Rollenverteilung nicht klar vorgegeben ist, die Lieder können von einer Sängerin oder einem Sänger gesungen werden. Eine Besetzungsangabe (Sopran und „*Tenor oder Bariton*") findet sich erst beim Schlussduett. Über den inhaltlichen Zusammenhang, der das Werk zum Zyklus und damit hier gattungsgeschichtlich interessant macht, gibt eine Briefstelle Auskunft, in der Schumann schreibt, dass die Lieder op. 37 sich „*wie Fragen aufeinander beziehen*".[14]

Weitere Ausläufer des Liederspiels im 19. Jahrhundert, wie Brahms' *Liebesliederwalzer* nehmen formal eine ganz andere Richtung und sind für Ritter sicher ohne Einfluss. Das *Deutsche Liederspiel* des Brahms-Freundes Heinrich von Herzogenberg sowie Franz Liszts *Wartburglieder*[15] (die zeitgleich zu den *Liebesnächten* 1872 entstanden) sind Beispiele, die auch Chöre mit in die Liederfolge einbeziehen und damit den Anforderungen öffentlicher, nationalistisch-feierlicher Anlässe Genüge tun.

Die Suche nach direkten, unmittelbaren Vorbildern für Ritters *Liebesnächte* op. 4 muss offenbar erfolglos bleiben. Liederzyklen für zwei Singstimmen, die abwechselnd Einzellieder und Duette in sich zu einer großen Dramaturgie vereinen, in der die Liebe zwischen Mann und Frau konkret auf zwei Sänger-„Rollen" verteilt dargestellt wird, sind rar. Auch der Zyklus *Getrennte Liebe* von Eduard Lassen (der ohnehin nach Ritters *Liebesnächten* entstanden ist) steht eher in der Liederspiel-Tradition und basiert auf der kleinen „Handlung" von Sehnsucht und letztendlichem Zusammenfinden zweier Liebender. Der Untertitel dieser 1884 erschienenen Liederfolge auf Texte von Richard Pohl lautet: *Ein Lieder-Zyklus für Mezzosopran und Bariton mit Pianoforte* op. 80. In sieben Solo-Liedern singen „*Er*" und „*Sie*" abwechselnd von der Sehnsucht nach dem fernen Partner, bis in der Schlussnummer das „*Wiedersehn*" mit einem Duett gefeiert wird.

Was Ritter mit seinen *Liebesnächten* 1874 vorlegte, hatte also einen komplett neuen Anspruch – inhaltlich wie formal. Von einem Minne-„Spiel" zu sprechen, wäre ihm wohl nicht in den Sinn gekommen. Bei ihm steht eine leidenschaftliche Minne im Zentrum, die eine Minne tristanscher Prägung ist. Weder Leichtigkeit und Liebes-Scherzen noch melan-

12 Vgl. ebda., S. 162–164.

13 Möller, *Liebesfrühling*, S. 190.

14 Robert Schumann an Breitkopf, 23.6.1841. Zitiert nach: Möller, *Liebesfrühling*, S. 190.

15 Texte aus dem lyrischen Festspiel *Der Braut Willkomm auf Wartburg* von J. V. Scheffel. Eine ursprüngliche instrumentierte Fassung wurde am 23.9.1873 auf der Wartburg uraufgeführt. Der Einleitungschor trägt den Titel „*An Frau Minne*" (!). Vgl. Raabe, Peter: *Liszts Schaffen*, Tutzing [2]1968, S. 354.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

cholischer Trennungsschmerz – die mithin gattungskonstituierenden Merkmale also – spielen hier eine Rolle. Neben der Lied-Duett-Tradition könnten womöglich eher Opernduett und -szene die formale Anlage der *Liebesnächte* geprägt haben.

Die Texte und ihre *„planvolle Wahl u. Aufeinanderfolge"*

Ritter hatte den Anspruch, nicht weniger als elf Gedichte von acht verschiedenen Autoren zu einem einheitlichen Gebilde zusammenzuführen. Dabei beruhe die Abfolge der Texte auf einem wohlüberlegten Plan, wie er in einem Brief an den Schott-Verlag betonte:

> „*Das Voranstellen sämtlicher Texte, wie im Manuscript, würde dem Werke sehr vorteilhaft sein, weil planvolle Wahl u. Aufeinanderfolge dadurch mehr ersichtlich würde, sollten Sie jedoch des Kostenpunktes wegen, sich nicht dazu verstehen können, so will ich nicht unbedingt darauf bestehen*".[16]

Trotz dieser eigenen Aussage, scheint es sich bei Ritters Auswahl auf den ersten Blick eher um eine ziemlich heterogene Textfolge zu handeln. Die Palette reicht von „klassischen" Eichendorff-, Rückert- und Lenau-Gedichten über Marginalien von Stern und Leutrum bis hin zu eigenen Texten Ritters und seines Bruders Karl. Nach welchen Kriterien wählte er die Gedichte aus und was sind dabei die verbindenden Elemente? Schon mit dem Titel *Liebesnächte* gibt Ritter auf den ersten Blick zu erkennen, um wes Geistes Kind es sich bei seinem Liederzyklus handelt: Richard Wagner und seine Oper *Tristan und Isolde* standen hier ganz offensichtlich Pate. „*O sink' hernieder, Nacht der Liebe*" lautet eine der bekanntesten Textstellen im II. Aufzug, und auch das Kompositum „*Liebes-Nacht*" findet sich dort:

> „O süße Nacht!
> Ew'ge Nacht!
> Hehr erhab'ne,
> Liebes-Nacht!"[17]

Da es sich bei dem Liederzyklus um die Abfolge mehrerer Nummern handelt, scheint die Verwendung des Plurals Liebes*nächte* nur logisch. Gleichzeitig steht der grammatikalisch korrekte Numerus aber auch im Widerspruch zur Idee der Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit, ja von Erfüllung, die der Liebesnacht im peripetischen II. Aufzug des *Tristan* zweifellos eingeschrieben ist. Von den dramaturgischen Erfordernissen einer durchgängigen Opernhandlung dispensiert, kann Ritter andererseits in den verschiedenen Episoden quasi multiperspektivisch mehrere unterschiedliche Aspekte des Themenkreises Liebes-Nacht hintereinander beleuchten. Das komplexe Ineinander verschiedener Motive, die in Wagners *Tristan*-Welt eine Rolle spielen, dröselt Alexander Ritter teilweise auf, indem er sie einzeln in stilistisch ganz unterschiedlichen Texten aufspürt und damit zunächst separiert. Gleichzeitig kombiniert und vereinigt er sie neu und zielt am Ende sehr wohl auf eine ganz-

16 Alexander Ritter an B. Schott's Söhne, Leipzig, 5.4.1875 (Archiv Schott; Br.-Nr. 45813). Unveröffentlicht. In der Tat hat der Verlag Ritters Wunsch nicht entsprochen und die Gedichte wurden nicht separat abgedruckt.

17 Vgl. Wagner, *Schriften Bd. 7*, S. 50.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

heitliche Abbildung des Themenkreises. Solche einzelnen Motive, die sich in vielen Texten außerhalb des *Tristan*-Kontextes finden lassen, sind z. B. Nacht, Minne, ekstatische sinnliche Liebe, Unbewusstheit, Weltflucht, versteckte Liebe, Aufgabe des Ichs und Einswerdung mit dem geliebten Gegenüber.

Das wichtigste Motiv ist dabei wohl das der Nacht. Ritter greift u. a. auf berühmte Nacht-Gedichte der Romantik zurück wie Eichendorffs „*Mondnacht*" und Lenaus „*Bitte*". Diese entstammen der Sphäre einer dunklen Romantik, wie sie die deutsche Literatur bereits seit den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts ausgeprägt hatte und in der die Nacht längst zum Topos geworden war. Schon Thomas Mann verwies auf die Vorbilder für die „*Nachtverherrlichung*" im *Tristan* in der romantischen Literatur, besonders auf die „*Hymnen an die Nacht*" des Dichters Novalis.[18] Ritter macht sich diese Verwandtschaft zunutze und bezieht geschickt noch einmal jene zutiefst romantischen, vor-tristanschen Gedichte, die z. B. die Grundlage der Lieder Schumanns waren, mit in sein Konzept der *Liebesnächte* ein. Gleichzeitig bleibt das Bild der Nacht natürlich zentraler Anknüpfungspunkt an Wagners Auffassung von Schopenhauers Philosophie (s. u.). Nicht von ungefähr „*wird im Tristan die Nacht, in der die Unterschiede verschwinden, bis Alles Eins und das Eine Alles ist, zur Chiffre der Erlösung*" (Andreas Dorschel).[19]

Textgestalt und Dramaturgie der Textfolge

Zunächst sei festgehalten, dass es keine vordergründige „Handlung" oder einen Verlauf etwa vom frischen Verliebtsein über Trennung und Sehnsucht bis zum finalen glücklichen Zusammenfinden gibt, wie es für die Gattung des Liederspiels so erwartbar wäre. Die Grundkonstellation in den *Liebesnächten* bleibt immer gleich, denn das Paar (oder ein überindividuelles „Paar an sich"? Oder mehrere unterschiedliche Paare?) hat sich bereits gefunden. Der Zyklus widmet sich ausschließlich der Liebesnacht, also eigentlich dem dramaturgischen Kulminationspunkt einer konventionellen Dramaturgie. Mit seinen elf Liebesnächten akkumuliert Ritter damit gleichsam elf Höhepunkte. Elf Nummern hintereinander ohne äußere Handlung, unter gleichen äußeren Voraussetzungen – das ist dramaturgisch natürlich eine Herausforderung. Einerseits resultiert daraus eine eher statische Gesamtatmosphäre, quasi ein Stillstand in gleichzeitig äußerster Bewegtheit, der treffend einen endlosen, zeitenlosen Zustand abzubilden scheint, den der philosophische Hintergrund der Texte ja gerade impliziert. Andererseits bleibt immer noch eine subtile Dramaturgie innerer Vorgänge mit einer Palette, die von retardierender Introspektion bis zur dramatischen, rauschhaften Szene reicht.

Der drohenden Disparität einiger Texte begegnet Ritter technisch durch teilweise bewusstes Eingreifen in deren Originalgestalt. Durch Hinzufügung ganzer Teile (Nr. VI), durch Veränderung des Tempus (Nr. VII), Austauschen einzelner Wörter (Nr. III) oder Überneh-

18 Vgl. Mann, Thomas: *Leiden und Größe Richard Wagners*. In: Vaget, Hans Rudolf (Hrsg.): *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895–1955*, Frankfurt am Main [2]2005, S. 119. Auch wenn die *Tristan*-Nacht selbst nicht mehr im eigentlichen Sinne romantisch zu nennen ist, bezieht sie sich doch auf die „dunkle Romantik".

19 Dorschel, Andreas: *Die Idee der „Einswerdung" in Wagners* Tristan. In: Musik-Konzepte 57/58, *Richard Wagner. Tristan und Isolde,* hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, S. 3–45, München 1987, S. 14. Kursivsetzungen im Original wurden hier nicht berücksichtigt.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

men von Formulierungen von einem ins andere Gedicht (Nr. V), schafft Ritter geschickt ein Netz von Zusammenhängen und eliminiert die eine oder andere Unvereinbarkeit.

I) „Sind endlich wir allein" (K. Ritter)

Gleich mit den ersten Zeilen der ersten Nummer wird der Hörer direkt in medias res versetzt. Dieser Text von Alexanders Bruder Karl (mehr dazu und Textabdruck s. u.) ist von allen der am meisten dramatische und der bis in den Wortlaut hinein Wagners *Tristan*-Text ähnlichste. Er wirkt wie der Beginn einer veritablen Szene, eines Dialoges, in dem die Liebenden in direkter Rede zu- und nicht voneinander sprechen. Da gibt es kein Drumherum einer Geschichte, kein spielerisches Zueinanderfinden – man ist gleich dort angelangt, wo andere Liederzyklen zu enden pflegen: bei der Vereinigung eines Liebespaares und dem Zauber einer Liebesnacht. Die stürmische Begrüßung, die der Wiedersehens-Situation der 2. Szene im II. Aufzug des *Tristan* entspricht, meint explizit ein Beginnen, ein Einleiten. Formulierungen wie „*nun sei es…*" und „*lass uns…*" richten die Aufmerksamkeit auf noch Kommendes. Gleichzeitig scheint am Ende des Textes bereits ein Bogen zum Ende des Ganzen geschlagen zu werden. Durch direkte Anklänge an Isoldes Liebestod (wie der Reim „(er) trinken"–„versinken") werden sowohl die Pole Liebesnacht und Liebestod aus Wagners Vorlage in den Rahmen weniger Zeilen zusammengedrängt, als auch der daran angelehnte Verlauf der *Liebesnächte* selbst. Denn neben der direkten Wagner-Allusion liefert das Ende von Nr. I auch schon Hinweise auf eine andere, neue Farbe, die am Ende von Ritters Zyklus deutlicher hervortreten wird. Die Sinnenlust wird zuletzt in einer „*Himmelslust*" aufgehen.

Für Alexander Ritter bietet dieser Text folglich einen idealen Einstieg. Er ist furios-stürmisch und verlangt eine mitreißende Musik, die die Hörer ohne Umschweife in die Situation versetzt. Er handelt vom Beginnen. Er lässt keinen Zweifel an der direkten Nachfolge und der bewussten Auseinandersetzung mit Wagners *Tristan*. Er vereint alle Motive in sich, die im Zyklus wichtig sind, – von Nacht, Weltabwendung, sinnlicher Ekstase bis hin zu sublimierender Vergeistigung – und nimmt so im Kleinen den Verlauf des Ganzen vorweg.

II) [Bitte][20] (Lenau)

Ein ganz anderer Text liegt mit Lenaus Gedicht „Bitte" in Nr. II vor. Nach dem Sturm erfolgt nun Einkehr, der dramatischen Situation folgt die Introspektion. Die Perspektive wechselt zu einem einzelnen lyrischen Ich – es ist hier von „*mir*" statt „*uns*" die Rede. Gleichwohl ist der Text ebenfalls als Duett vertont, das Liebespaar beschwört die Nacht, das „*dunkle Auge*", sie zu umfangen. Sie gleicht einem Initiationsritual, diese direkte „Bitte" an die Nacht: „*Nimm mit deinem Zauberdunkel diese Welt von hinnen mir*". Die Motive Nacht und Weltflucht verbinden sich, das Motiv des „Zaubers" steht für eine Aufgabe des Rationalen, des Bewusstseins.

20 Vgl. Lenau, Nikolaus: *Gedichte*, *Erster Band*, Stuttgart und Augsburg 1857, S. 25. Die Titel der Original-Gedichte, die in Ritters op. 4 nicht wiedergegeben werden, sind sie im Folgenden in eckige Klammern gesetzt. Gedichtanfänge stehen in Anführungszeichen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

III) [Vergessen][21] (Stern)

Die Weltflucht, das Abschotten vor einem „*draußen*“, ist auch das Thema dieses Gedichts. Die Flucht führt ins Unbewusste, wo alles Störende „*vergessen*“ ist. Auch im *Tristan*-Text ist vom „*Vergessen*“ die Rede das dort direkt mit der Liebes-Nacht und der Loslösung von der Welt verknüpft ist:

„O sink' hernieder, Nacht der Liebe, gieb Vergessen, daß ich lebe;
nimm mich auf in deinen Schooß, löse von der Welt mich los!“[22]

Sterns Vorlage weicht in einem Detail von dieser Disposition ab und zwingt Ritter zu einer kleinen Textänderung. In der ersten Strophe heißt es im Original: „*Ich hab' die Nacht, die draußen liegt, vergessen!*“. Stern benutzt die Metapher „Nacht“ als negativen Gegensatz zu „Licht“, steht damit also diametral zum Konzept der *Liebesnächte*. Deswegen ersetzt Ritter das Wort „*Nacht*“ durch „*Welt*“ und macht daraus analog zur dritten Strophe: „*Ich habe die Welt, die draußen liegt…*“. Das jeweils am Strophenende wiederkehrende Schlüsselwort „*vergessen*“, das bei Stern nur einmal steht, wird von Ritter zur Verstärkung jeweils wiederholt.

IV) [Frage nicht][23] (Lenau)

Zweifelsohne ist dieser Lenau-Text ein Liebesgedicht. Doch kommt es eher leidend, introvertiert und konventionelle Zurückhaltung übend daher. Allein die Frage „*Wie sehr ich Dein soll ich Dir sagen?*“ scheint nicht recht zu passen, nachdem sich die Liebenden doch bereits in aller Offenheit und Unbedingtheit zueinander bekannt und Unmissverständliches „gesagt“ haben. In der Tat steht dieser Text dem *Tristan*-Stil und damit dem Konzept der *Liebesnächte* am fernsten. Der bloße Gedanke vom möglichen „*Tode deiner Liebe*“ nivelliert geradezu die Idee der unsterblichen Liebe im *Tristan*. Auch der Verweis auf „*Gott*“, der weder ausgesprochen (das Wort „Gott“ kommt nur in einer einzigen Wagner-Oper überhaupt nicht vor: dem *Tristan*!) noch unausgesprochen im *Tristan* eine Rolle spielt, scheint unpassend – wenngleich dieser Unterschied zum „buddhistisch“ geprägten *Tristan* vielleicht auf eine bewusst andere Konzeption Ritters in den *Liebesnächten* zurückzuführen sein könnte, die die Möglichkeit einer christlich gefärbten Erlösung zulässt (s. u.).

Rösch und Hausegger weisen beide darauf hin, dass Ritter dieses Gedicht bereits früher als Solo-Lied vertont und dann später in die *Liebesnächte* aufgenommen habe.[24] Inhaltlich und stilistisch spräche einiges dafür, findet sich hier doch keines der konstituierenden *Tristan*-Motive. Den Text eines bereits fertig komponierten und musikalisch für gut befundenen Liedes konnte Ritter freilich nicht nachträglich in der bewährten Manier anpassen.

21 Vgl. Stern, Adolf: *Ausgewählte Werke*, Bd. I, Dresden und Leipzig [1908], S. 16.
22 Vgl. Wagner, *Schriften Bd. 7*, S. 44.
23 Vgl. Lenau, Nikolaus: *Gedichte*, *Zweiter Band*, Stuttgart und Augsburg 1858, S. 97.
24 Laut Rösch entstand die Vertonung im September 1854 als Ritters erstes Lied überhaupt (vgl. Rösch, Mahnruf, S. 159). Hausegger gibt einen Entstehungszeitraum von 1860–63 an (vgl. Hausegger, *Bild*, S. 37).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Seine sinnvolle Funktion findet der Text dann letztlich doch noch in einem allgemeinen Retardieren und Innehalten, das der Dramaturgie einer Großform durchaus nottut.

V) [Stumme Liebe][25] (Lenau)

Mit den Stichworten „*verglühen*" und „*vergehen*" fällt in diesem Text erneut die Zurückhaltung, und die Sinnlichkeit steht wieder im Vordergrund. Ritter verwendet nur die erste Strophe des ohnehin kurzen Gedichts. Ganz bewusst lässt er Lenaus zweite Strophe weg, deren Wendung ins allzu Fromme ihm an dieser Stelle nicht ins Konzept zu passen scheint:

„Wie das fromme Lampenlicht
Sterbend glüht in stummer Wonne
Vor dem schönen Angesicht
Dieser himmlischen Madonne!"

Lieber wiederholt er die Formulierungen der ersten Strophe mehrfach – allerding löst er die Reihenfolge der Zeilen so weit auf, dass kein einziges Mal Lenaus originale Reimfolge erscheint. Und er fügt eine weitere Zeile hinzu: „*mich in Deinem Sehnekuss*". Diese Ergänzung beruht auf einer Formulierung von F. Rückert („*Euch berührt im Sehnekuß*"), die sich in dem Gedicht findet, das Nr. X der *Liebesnächte* zugrunde liegt. Eine Methode, mit der Ritter auf eine Vereinheitlichung der Texte – insbesondere auf ihre *Tristan*-Ähnlichkeit – zielt und Beziehungen zwischen ihnen schafft. Dass es sich bei Lenau um eine „*stumme Wonne*" handelt und mehr um einen Wunsch („*Ließe doch*") als um Erfüllung, scheint von Ritter zugunsten seiner Gesamtkonzeption ignoriert zu werden.

VI) „Als wir uns noch nicht verstanden"[26] (Leutrum)

Der Text zu Nr. VI beruht nur teilweise auf einem Gedicht Adolf von Leutrums. Ritter selbst macht am Ende der Nummer die Angabe „*Nach A. von Leutrum*". Das im Original nur fünf Zeilen lange Gedicht[27] wird auf über die doppelte Länge erweitert, und als Autor dieser Fortdichtung kommt nur Alexander Ritter selbst in Betracht. Die Abgrenzung des „wir" von den „andren" bestimmt den Original-Teil. In Ritters *Tristan*-affiner Ergänzung tritt dann „*Frau Minne*" auf (wie in Nr. VIII), der Gegensatz Licht/Nacht wird erneut herangezogen, und die Formulierung „*nächtlich süße Räthselwonne*" evoziert Unbewusstheit und Sinnlichkeit gleichermaßen.

VII) [Mondnacht][28] (Eichendorff)

Wie ein Schritt zurück oder beiseite wirkt zunächst die Verwendung des eher kühlen, klaren Gedichts *Mondnacht* von Eichendorff. Es handelt sich eindeutig um ein Nacht-Gedicht, aber seine Naturbilder, die mehr ein Außen, einen offenen Blick ins Freie, als eine introvertiert-abgekapselte Intimität suggerieren, heben in ihrer Metaphorik die Liebe auf eine abs-

25 Vgl. Lenau, Nikolaus: *Gedichte, Erster Band*, Stuttgart und Augsburg 1857, S. 38.
26 Vgl. Leutrum-Ertingen, Adolf von: *Gedichte*, Hannover 1850, S. 190.
27 Das Gedicht entspricht den ersten fünf Zeilen der Version Ritters.
28 Vgl. Eichendorff, Joseph von: *Werke*, Bd. 1, München 1970, S. 285 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

traktere Ebene. Auch spricht hier wieder nur ein singuläres selbstreflektierendes lyrisches Ich („*meine*"), das eher eine Situation des Alleinseins beschreibt – in der Umsetzung als Duett wird sie von Ritter zu einer Zweisamkeit gewendet. Mit dem Begriff „*Seele*" kommt erstmals ein mehr ins Geistige zielendes Element ins Spiel, das gleichzeitig doch auch mit dem *Tristan* in Verbindung gebracht werden kann. Die „*Wonne der Seele*" gilt Wagner als Synonym für „*kühnste*" und „*seligste Lust*".[29]

Ritter scheut sich indes nicht, auch in diesen berühmten Text einzugreifen und ihn einer Subtilitätsschicht zu berauben, indem er das Tempus ändert. Im Präsens wirkt das Gedicht bei ihm direkter und passt sich ein bisschen gefügiger in die Situations-Abfolge der *Liebesnächte* ein („*Es ist als hätte* [sic] *der Himmel*"). Die Bilder und Gesten des weiten Öffnens mag Ritter immerhin mit dem tristanschen „*endlos ewig*" oder den „*ungemess'nen Räume*[n]" assoziiert haben.[30]

VIII) „Nun hält Frau Minne Liebeswacht" (A. Ritter)

Diesem Gedicht kommt eine zentrale Bedeutung für den Zyklus zu, es handelt sich nicht nur um den längsten, sondern auch um den einzigen vollständig von Alexander Ritter selbst verfassten Text. Sein Aufbau und Reimschema seien deswegen an dieser Stelle einmal explizit vorgestellt. Das Gedicht besteht aus drei gleichgebauten Teilen: Zwei vierzeiligen Strophen folgt jeweils ein dreizeiliger Refrain, wobei die erste Strophe Kreuzreim mit abwechselnd männlicher und weiblicher Endung aufweist, die zweite Strophe Paarreim mit zwei weiblichen und zwei männlichen Endungen und der Refrain drei gereimte weibliche Endungen.

Die Referenz an „*Frau Minne*" zieht eine Verbindungslinie bis in die mittelalterliche Kunst der Minnesänger, meint aber selbstverständlich vor allem deren Rezeption durch Wagners *Tristan*. Wie in einer Zusammenfassung bündelt Ritter alle Motive der *Liebesnächte*, die alle auch ihre Entsprechung bei Wagner haben: Nacht, Traum, Vergessen, Unbewusstheit, Abwendung von der Welt und rauschhafte Sinnlichkeit. Außerdem beherrschen viele Naturbilder („*Nachtigall*", „*Fliederbäume*", „*Blume*") die Szenerie. Genauer: Es wechseln sich Strophen, in denen Naturbild und konkrete Situation vorherrschen, mit Strophen ab, in denen eher abstrakt philosophische Vorgänge behandelt werden. Die in der 1. und 3. Strophe geschilderten Naturbilder und Sinnesvorgänge werden in der 2. und 4. Strophe in abstraktere, gedankliche Vorgänge übersetzt. In 5. und 6. Strophe ist es umgekehrt, dort geht es von den zentralen philosophischen Termini „*Werden*" und „*Sein*" (s. u.) zurück zur Metaphorik von „*Blume*" und „*Nacht*". Dazwischen, im Refrain platziert, verweist Ritter mit der Formulierung „*Nacht der Liebe*" dreimal explizit auf den Titel des Liederzyklus, der natürlich ebenfalls ein *Tristan*-Zitat ist.

Das lyrische „ich" spricht in diesem Solo-Lied direkt ein „du" an und auch vom „wir" ist wieder die Rede. Insgesamt handelt es sich um einen Ruhepol, um ein kontemplatives, handlungsarmes Gedicht.

29 Vgl. Wagner, *Schriften Bd. 7*, S. 36.
30 Vgl. Wagner, *Schriften Bd. 7*, S. 50+51.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nun hält Frau Minne Liebeswacht
im Duft von Fliederbäumen,
da sinken wir in dunkle Nacht
und weltvergess'nes Träumen!

Dem öden Tag entronnen
Erblühen nächt'ge Wonnen,
entschwindet Tag und Schein
im zeitenlosen Sein!

Ach! wenn es doch immer so bliebe
und nimmer kein Tag sie vertriebe
die dunkle Nacht der Liebe!

Und hörst du auch die Nachtigall?
Der fernen Wogen Rauschen,
und Wonneseufzer überall
o hehres heil'ges Lauschen!

Vor den entzückten Sinnen
Muss Wissensdrang verrinnen,
Vergessens ew'ge Lust
Erfüllt allein die Brust!

Ach! wenn es doch immer so bliebe
und nimmer kein Tag sie vertriebe
die dunkle Nacht der Liebe!

So schwindet hin des Werdens Noth!
Dass ich die Lust des Seins nun ahne
gab mir der Minne Heilgebot,
erlösend mich vom Wahne!

Nun flüstert es in Düften,
nun klingt es in den Lüften,
nun hauchet jede Blume
der dunklen Nacht zum Ruhme:

Ach! wenn es doch immer so bliebe
und nimmer kein Tag sie vertriebe
die dunkle Nacht der Liebe!

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

IX) „Zünde nur die Opferflamme“[31] (Rückert)

Dieses Rückert-Gedicht ist der zweitlängste Text des Zyklus, die Nummern VIII, IX und Folgende haben in der dramaturgisch-steigernden Anlage das größte Gewicht. Ritter verzichtet erneut auf eine komplette Strophe des Originalgedichts, die ihm inhaltlich überflüssig schien. Mit den zahlreichen Imperativen („*zünde*“, „*löse*“, „*hebe*“ etc.) und den lebhaften Bildern in diesem Gedicht nimmt auch die Gesamtdramaturgie wieder Fahrt auf, und eine wieder ekstatischere, berauschte Sprache erzeugt einen Drang hin zur Peripetie des Zyklus. Gleichzeitig wird eine Wendung oder Öffnung der Thematik vollzogen. Das Gedicht arbeitet mit zahlreichen Lichtmetaphern („*Blitz*“, „*Strahl*“, „*Glanz*“), doch handelt es sich hier nicht um das Tageslicht von draußen, also um eine Bedrohung der Liebesnacht, sondern um ein „*Himmelslicht*“ von oben, das für eine positive, höhere Welt steht. Das Liebessehnen bekommt eine Drift ins Sublime, Geistige. Von keuscher „*Engelsreinheit*“ ist die Rede und die Sinnlichkeit scheint nur „*Sinnumdüstrung*“, „*Wahnumflüstrung*“ zu sein, die einer Klarheit und Reinheit weichen soll.

Durch die eindeutig männliche Perspektive (Solo-Lied des Baritons) spielt hier der altmodische Topos der Verherrlichung der Frau als reines, asexuelles Wesen – was gleichzeitig eine Verniedlichung ist – mit hinein. Das große Thema bleibt jedoch das der Ekstase und der Ichaufgabe in einer höheren Seinsstufe, die als Vergeistigung gedacht wird.

X) „Nicht[,] mit Armen Dich umschlingen“ (Rückert)

Rückerts Sprache ist auch in diesem Gedicht ekstatisch und plastisch-bewegt. Inhaltlich werden Körperlichkeit und Sinnlichkeit jetzt nur noch als Beschränkung empfunden – die körperliche Vereinigung bekommt eine transitorische Funktion die zur geistigen Vereinigung führt („*mich Geist mit Geist mit dir durchdringen*“). Gleichwohl betont die sinnliche Sprache des Gedichts geradezu das Körperliche. Ritter selbst betrachtete diese Stelle als den Kulminationspunkt des Zyklus, den Höhepunkt der Leidenschaften, auf dem es „*förmlich zum Actus zwischen den Liebenden kommt*“.[32] Der Moment der Entgrenzung ist erreicht, die Liebenden werden eins: „*aufgehoben Du und ich*“. Diese Auflösung von „du“ und „ich“ ist bekanntlich auch im *Tristan* zentral:

Isolde:	*Du Isolde,* *Tristan ich,* *nicht mehr Isolde!*	*Tristan:*	*Tristan du,* *ich Isolde,* *nicht mehr Tristan!*[33]

Den Feuer-Metaphern („*Lohe*“, „*Flammen*“, „*Funken*“) verdankt der Rückert-Text seine Dramatik und erotische Suggestivität.

31 Vgl. Rückert, Friedrich: *Werke*, Band 1, Leipzig und Wien [1897], S. 145–146.

32 Alexander Ritter an Felix Mottl, 10.3.1892 (BSB, Ana 452).

33 Vgl. Wagner, *Schriften Bd. 7*, S. 50. Bzw. für die hier zitierte Fassung der Vertonung vgl. Wagner, *Tristan KA*, S. 205 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

XI) „Wohl bin ich nur ein Ton“[34] (Lenau)

Dieser Textausschnitt entstammt keinem gewöhnlichen Gedicht Lenaus, sondern einer reimlosen, in Dialogform gehaltenen Dichtung aus der Sammlung „*Gestalten*“. An deren Ende sinnieren zwei Freunde, Robert und Heinrich – angeregt durch eine Tanzkapelle – in musikalischen Metaphern über den Tod und das Danach. Heinrich fragt:

Meinst du, der alte Geiger,
Dem die Gestirne tanzen
Zur starken Weltenfiedel,
Wird unser Erdenleben,
Wenns einmal abgespielt ist,
Noch einmal runterspielen,
Nur höher, in der Quinte?

Roberts Antwort: „*Wohl bin ich nur ein Ton…*“ bildet das Ende von Lenaus Text und entspricht dem von Ritter buchstabengetreu vertonten Abschnitt.

Worte wie „Tod“ oder „sterben“ kommen in den Texten, die Ritter für sein op. 4 gewählt hat, interessanterweise nicht vor. Ganz im Gegensatz zum Referenztext Wagners, wo Tristan explizit formuliert: „*lass mich sterben!*“[35], und die Liebenden sich der letzten Konsequenz ihres Sehnens bewusst werden – die „*Liebes-Nacht*“ muss unaufhaltsam in den „*Liebes-Tod*“ münden, der von beiden „*verlangt*“ wird:

O süße Nacht!	Wen du umfangen,	Nun banne das Bangen,
Ew'ge Nacht!	wem du gelacht,	holder Tod,
Hehr erhab'ne,	wie – wär' ohne Bangen	sehnend verlangter
Liebes-Nacht!	aus dir er je erwacht?	Liebes-Tod!

Zwar kann der Tod auch als eine erotische Metapher für die sexuelle Vereinigung verstanden werden, doch ist er bei Wagner vor allem der logische Zielpunkt allen Liebessehnens, in dem die zentralen Motive „Vergessen“, „Nacht“, „Zeitenlosigkeit“ etc. erst ihre Erfüllung und einzig gültige Verwirklichung finden. Und er wird auch als solcher benannt. Bei Ritter hingegen tritt der Tod so explizit nicht in Erscheinung, dies ist die vielleicht größte Abweichung in seiner Konzeption. Dennoch ist klar, dass ein Auflösen der „*Körperschranken*“ (X), ein „*Schwinden des Ichs*“ (IX) auch in den *Liebesnächten* diese letzte Konsequenz impliziert.

Der ultimative Höhepunkt, der konkrete Moment der Erfüllung, der gleichbedeutend wäre mit dem Moment des Todes, findet indes nicht statt. Auch bei Wagner gibt es durch den dramatischen Wendepunkt der Entdeckung im II. Aufzug ja keinen gemeinsamen Liebestod – Tristan und Isolde sterben im III. Aufzug lange nach der entscheidenden Liebesnacht nacheinander und für sich. Müßig die Frage, wie ein gemeinsamer Selbstmord (?) ausgesehen hätte, wenn die beiden in ihrer Liebesekstase ungestört geblieben wären. Ver-

34 Schluss der Dichtung „*Der Steyrertanz*“. In: *Gedichte, Zweiter Band*, Stuttgart und Augsburg 1858, S. 54.
35 Vgl. Wagner, *Schriften Bd. 7*, S. 46.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ständlicherweise war für Wagner eine solche Lösung weder auf der Bühne darstellbar noch dramatisch eigentlich interessant. Umso weniger musste sich Ritter in einem Liederzyklus um realistische Fragen des Ob und Wie eines Liebestodes kümmern.[36]

Jedenfalls werden in der Schlussnummer des Zyklus indirekt der Tod und das „Danach" doch noch ins Zentrum der Betrachtung gerückt. Ein neuer Seinszustand ist dort erreicht oder wird zumindest antizipierend imaginiert. Nach der steten Steigerung, der Unruhe und des Drängens hin zur Vereinigung, die die vorausgehenden Nummern geprägt hatte, wirkt Lenaus Text nun abgeklärt und aufgeräumt. Es tritt in ihm eine heitere Gewissheit zutage, es herrscht ein Zustand des Friedens, und alle Sehnsüchte scheinen gestillt.

Die Besonderheit des Schlusstextes ist, dass er ein ganz neues Thema aufbringt und damit auch über die Analogien zu Wagners *Tristan* hinausgeht. Nichts Geringeres als die Musik selbst ist es, die Ritter durch Lenaus Worte am Ende noch in das Konzept seiner *Liebesnächte* integriert. Zunächst bieten die musikalischen Bilder von Ton und Akkord, von Verklingen und Zusammenklingen schöne Metaphern für das immaterialisierte, entkörperlichte Sein nach dem Aufgehen in einer höheren Seinsstufe. Musikalisch-reale Erscheinungen wie Verströmen und Auflösung entsprechen hier den metaphysischen Vorgängen nach der Selbstaufgabe des Ichs, auf die der Zyklus von Anfang an zustrebt. Doch für den Musiker Ritter ist das Rekurrieren auf die Musik weit mehr als die Verwendung zusätzlichen metaphorischen Vokabulars, das wie Natur- und Blumenbilder auf etwas Anderes, Eigentliches verweisen soll. Die „heilige Musik" gilt ihm als untrennbar verwoben mit den Seinsfragen und so nutzt er Lenaus Gedicht für eine Apotheose der Musik, die als Pendant zum Liebestod bei Wagner Verklärung und Erlösung bietet.

Ritter fügt mit dieser Schlussnummer seinen *Liebesnächten* jedenfalls eine neue, zusätzliche Bedeutungsebene hinzu. Durch die Evokation der Musik als sinnlich erfahrbares Sich-Verströmen werden sie an dieser Stelle auch zu einem selbstreferenziellen Kunstwerk, handelt es sich doch um Musik über Musik, ja: um die Darstellung des „*ew'gen Liedes*" mit den begrenzten Mitteln des Lieds. Auch das spielt schon im *Tristan* eine, wenn auch mehr versteckte, implizite Rolle: In ihrem großen Schlussgesang, ihren Liebestod sterbend, singt Isolde von der „*Weise*", die „*Alles sagend*" aus dem toten Tristan in sie „*dringt*" und die nur sie allein „*hören*" könne.[37] Indem sie diese Worte singt, ertönt auch gleichzeitig eben diese

36 Bei Wagner bleibt der „Höhepunkt" der Liebesnacht unerreicht, eine Erfüllung der Sehnsucht würde das – auch theaterpraktisch – nicht mehr darstellbare Ziel der Auflösung bedeuten. Im Gegensatz dazu ist im *Rosenkavalier* von Strauss und Hofmannsthal die Liebesnacht zwischen Marschallin und Octavian zu Beginn der Oper bereits vollzogen und wird sozusagen nur noch als Reflexion post coitum (Vorspiel!) verbalisiert. Die Schicklichkeit verlangt auch hier noch ihre Verbannung aus dem Sichtfeld der Bühne, aber die Vereinigung ist schon nicht mehr mit der metaphysischen Bedeutung eines non plus ultra befrachtet. Die *Tristan*-Anspielungen der 1. Szene aus dem unbedarften Munde des siebzehnjährigen Octavian sind hier einerseits situativ-ironisch gemeint und entlarven das romantisch-Wagnerische Schwärmen als unreif oder bestenfalls juvenil-idealistisch, andererseits sind sie in die übergeordnete tiefgründigere Thematik von Vergänglichkeit, Desillusionierung und Autoreflexion einer hypertrophen sich zu Ende neigenden kulturellen Epoche eingebettet: „*Du, du – was heißt das »Du«? Was »du und ich«?*"; „*…ein Sehnen und Drängen, ein Schmachten und Brennen*" etc.; „*Warum ist Tag? Ich will nicht den Tag!*" (vgl. *Der Rosenkavalier*. Komödie für Musik in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. Textbuch, Berlin 1911, S. 2). Der „böse Tag" lässt sich nicht vermeiden, nicht mehr wie im *Tristan* aussperren – er bricht (wie die Moderne) mit aller Profanität herein, und der Zauber der Liebesnacht muss in dieser post-tristanschen „*Komödie für Musik*" verfliegen, ehe die Oper recht begonnen hat.

37 Vgl. Wagner, *Schriften Bd. 7*, S. 80.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

„Weise", bei der es sich musikalisch um eine Reprise von Material aus dem Duett des II. Aufzugs – der Liebesnacht – handelt. Damit ist es auch bei Wagner die Musik selbst[38], die wie in Lenaus Bildern das irdische „Zusammenklingen" zweier Menschen in der Liebesnacht bis in die „*Accorde*" des „*ew'gen Liedes*" im Liebestod umspannt, überbrückt und ewig aufrechterhält. Hinzukommt, dass Ritter durch den konkreten Verweis auf die Musik und ihre metaphysische Relevanz an die Schopenhauer'sche Grundstimmung des *Tristan* (s. u.) anknüpfen kann. „*Wagners Satz, das Reich der Musik sei das Reich des in Worten nicht mehr Sagbaren*" bewähre sich in Dorschels Worten „*nirgends eindringlicher als im Tristan*", denn „*das erlebte Einswerden des Unterschiedenen*" finde „*erst in der Musik zu angemessenem Ausdruck*".[39] Auch bei Wagner vollzieht sich also die Einswerdung de facto in der Musik (des kommentierenden Orchesters) – doch Alexander Ritter ist es, der diesen Vorgang in den *Liebesnächten* (durch die Worte Lenaus) explizit thematisiert.

Angemerkt sei hier noch kurz, dass das letzte von Ritter komponierte Lied *Todesmusik* (op. 21/5) im Text große thematische Ähnlichkeit mit op. 4/11 aufweist. Das ursprüngliche Gedicht von Franz v. Schober hat der Komponist erneut selbst bearbeitet und fortgesetzt, und es ist auch dort die Musik, die im Mittelpunkt steht – als Erlösung und ein Versprechen höheren Seins im und nach dem Tode. Dieses vermächtnisartige Lied, das tatsächlich wenige Monate vor Ritters Tod entstanden ist, steht ebenfalls in Des-Dur und spricht von den „*reinen Tönen*", von „*Sang*" und von „*Liedern*". Seine letzten Zeilen lauten:

> Also in der Töne Fluthen
> Lass mein Leben sich verbluten!

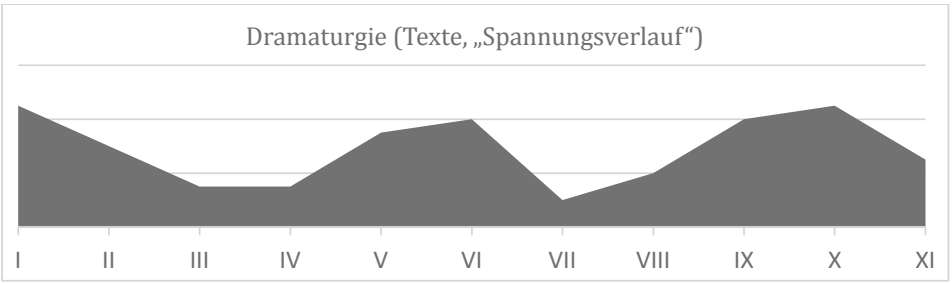
Zusammenfassung: Dramaturgie des Text-Verlaufs

Nach einem stürmischen Beginn in dramatisierender Form (I) gibt es eine erste Phase der Ruhe und Introversion. Die Liebenden schotten sich von außen ab, wenden sich einander zu und jeder bekennt dem anderen seine Liebe (II–IV). Danach erwacht erneut die Sinnlichkeit, Wonne und Rausch bestimmen das Bild (V–VI). In der folgenden Retardation rückt erstmals die Seele ins Blickfeld, und kontemplative Naturbetrachtung (VII, VIII) geht einher mit dem Zusammentreffen aller Motive im Zentrum der *Liebesnächte* (VIII). Es folgt die Steigerung ins Ekstatische, das vollkommene Einswerden und die körperliche Vereinigung werden angestrebt, aber gleichzeitig ergibt sich eine Überhöhung ins Geistige (IX–X). Mit der Auflösung des Ichs, dem Vergehen in der Unendlichkeit, vollzieht sich die Verklärung und Erlösung des Menschendaseins gleichsam durch Musik (XI). Tabelle 1 gibt in abstrahierender Darstellung den beschriebenen Verlauf als Welle mit zwei Tälern dramaturgischer Retardation und den entsprechenden Wellenbergen wieder.

38 Bei Wagner ist das Hören gleichsam synästhetisch in eine allumfassende (Nahtod?-) Erfahrung eingebunden. Sehen, Hören, Riechen und Fühlen – alle Sinne Isoldes werden von „*des Welt-Athems wehendem All*" überwältigt. Repräsentiert wird dieser allerdings wiederum in der „allessagenden" Musik.

39 Dorschel, *Idee der „Einswerdung"*, S. 38.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Tab. 1

In den Texten der *Liebesnächte* gibt es kein einheitliches Subjekt, keine durchgängige Erzählperspektive. Zwar scheint zu Beginn klar, dass es um ein „Wir“ geht und dass hier „Er“ und „Sie“, Mann (Bariton) und Frau (Sopran) zueinander sprechen, es also eine Rollenverteilung gibt – zwei Personen, ganz wie im Drama. Dann gibt es aber Duette, in dem nur ein lyrisches Ich spricht (Nr. II, VII, XI), aber zwei Personen singen. Vor allem am Ende, in Nr. XI, ist inhaltlich bereits die Vereinigung zweier Subjekte erfolgt, doch ist dort wieder nur vom „ich“ die Rede. Darüber hinaus gibt es den Fall eines Solo-Liedes, in dem nur die Perspektive des „wir“ eingenommen wird (VIII). Diese Perspektivenwechsel sind einerseits unberechenbar, wirken scheinbar beliebig, sind andererseits aber Ausdruck dessen, was im Wagner'sch-Schopenhauer'schen Sinn im *Tristan* gefordert wird: Die Grenzen zwischen Du und Ich verschwimmen, die Individuation wird im Überpersönlichen aufgehoben.

Man mag als Mangel beklagen, dass die Qualität der von Ritter ausgewählten Texte so weit auseinanderklafft. Auch wird man fragen müssen, ob die Vertonung gerade ihren besten Texten gerecht wird. Ob Ritters Version der „*Mondnacht*“ etwa auch nur annähernd so subtil den Text auslotet, wie es der berühmten Schumann'schen gelang. Die Duett-Situation scheint bei manchen Texten unpassend und so manche sprachliche Subtilität wurde in Ritters Fassung geopfert. Doch muss man hier den Blick aufs Ganze lenken – Ritters Herangehensweise dient nicht immer dem (Einzel-)Text, schert sich mitunter nicht um das in der Lied-Analyse so gern befragte „Sich-Einlassen der Musik auf das Gedicht“ (Eggebrecht)[40], vielmehr dient der Text hier dem größeren Ganzen und ist ein Mittel zum Zweck im besten Sinne. Dabei werden literarische Höhe- und Tiefpunkte innerhalb der Textauswahl zugunsten jenes Ganzen gleichsam nivelliert.

Der Versuch, jede Formulierung aus jedem der elf Gedichte in Einklang mit Wagners *Tristan* zu bringen und jede etwaige kleine Abweichung als bewusste Abkehr oder Interpretation Ritters zu deuten, kann nicht völlig befriedigen. Wichtig bleibt die Feststellung, dass sich Ritter bemüht, ein möglichst einheitliches Kunstwerk zu schaffen, dessen Idee und Konzept sich zweifellos am *Tristan* orientieren – dennoch können die *Liebesnächte* ihren Kompilationscharakter an manchen Stellen nicht verbergen. Den einen oder anderen Widerspruch, den sie dadurch in sich tragen mögen, können sie gleichwohl verkraften.

40 Vgl. Eggebrecht, Hans Heinrich: *Vertontes Gedicht. Über das Verstehen von Kunst durch Kunst*. In: ders.: *Sinn und Gehalt*. Aufsätze zur musikalischen Analyse, Wilhelmshaven 1979, S. 213–263.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Randbemerkung zur Metrik der Gedichte

Ein kleines technisches Detail, das möglicherweise ebenfalls für die „*planvolle Wahl u. Aufeinanderfolge*" der Texte spricht, ist die Abfolge von jambischen und trochäischen Gedichten. Die beiden Versfüße Jambus (**J**) und Trochäus (**T**) treten in den elf Gedichten nach einer nahezu perfekt symmetrischen Anordnung auf:

J – T – J – J – T – T – J – J – T – T – J

Karl Ritter und Wagners *Tristan:* Eine Spekulation

Der Autor des Textes von Duett Nr. I wird von Alexander Ritter nur durch die Initialen „C. R." angegeben. Analog dazu findet sich am Ende von Nr. VIII die Angabe „A. R.". Unschwer lässt sich dort Alexander Ritter selbst als Autor dechiffrieren und so liegt es nahe, dass es sich daneben um Karl (Carl) Ritter, Alexanders Bruder, handelt. Da die Herkunft dieses Textes unbekannt ist, lässt sich über eine evtl. durch Alexander veränderte Originalfassung keine Aussage treffen. Sollten ihm Eingriffe nötig erschienen sein, um die geschilderte Passgenauigkeit zu erreichen, wird er sie wohl vorgenommen haben.

Als erster Text des Zyklus ist „*Sind endlich wir allein*" auch gleich der *Tristan*-affinste. Woher kommt eigentlich dieser Text? Wann ist er entstanden? Er wirkt wie ein Szenenausschnitt aus einem Drama, und die Ähnlichkeiten mit der 2. Szene des II. Aufzugs in Wagners *Tristan* sind frappierend. Schon das ungläubige Fragen zu Beginn, mit der sich die Liebenden ihrer selbst und des rechten Augenblicks vergewissern, ist analog: „*Bist Du mein? Hab ich Dich wieder? …*" (Wagner) – „*Sind endlich wir allein? Ist endlich wieder rein…?*" (Ritter). Auch bei Wagner findet sich an gleicher Stelle übrigens die Wiederholung: „*Endlich! Endlich!*".[41] Formulierungen wie „*Mund an Munde*" und „*Wonnemeer*", bis hin zum Reim „(er)*trinken–versinken*" sind weitere direkte Entsprechungen. Aber auch Ausdrücke Ritters wie „*Erdenwahn entronnen*" und „*Liebeshauche*" sind nur leichte Abwandlungen und könnten ohne weiteres so im *Tristan* vorkommen – beiden Texten ist ein fast verwechselbar gemeinsamer Ton zu eigen.

41 Beide Stellen vgl. Wagner, *Schriften Bd. 7*, S. 36.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Karl Ritter (Nr. I)	⟷	Wagner: *Tristan*, II. Aufzug, 2. Szene und Schluss III. Aufzug, „Liebestod“
Sind **endlich** wir allein**?** Ist **endlich wieder** rein Die Freud an deiner Nähe, die **Lust** dass ich dich sehe**?**		Bist du mein**?** Hab’ ich dich **wieder?** Darf ich dich fassen**?** Kann ich mir trauen**?** **Endlich**! **Endlich**! …
O **wonnereiche** Stunde! O sel’ge **Liebeslust**! Es hänget **Mund an Munde**, Es bebet **Brust an Brust**!		Herz an Herz dir, **Mund an Mund**, Eines Athems einiger Bund; – …
Auf Einen lass’ mich lenken, auf Einen all mein Denken nur Einen lass’ mich fühlen in dem Einen kühlen den ach! so **heißen Brand** wie ihn kein Herz empfand:		wonn’-erblindet, erbleicht die Welt mit ihrem Blenden: die mir der Tag trügend erhellt, zu täuschendem **Wahn** …
Wir sind allein! **Endlich** allein **endlich** wieder ist rein Die Freud an deiner Nähe, die **Lust**, dass ich dich sehe!		endlos ewig ein-bewußt: **heiß** erglühter **Brust** höchste **Liebes-Lust**!
Nun sei es Nacht umher! im dunkeln **Wonnemeer** lass selig uns **versinken**, **Liebeshauche trinken,** **Erdenwahn entronnen,** *Himmels***lust** gewonnen.		[…] In des **Wonnemeeres** wogendem Schwall, in der Duft-Wellen tönendem Schall, in des Welt-Athems wehendem All – **ertrinken** – **versinken** – unbewußt – höchste **Lust**!

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Es liegen keine weiteren Informationen darüber vor, was es mit diesem Text Karl Ritters auf sich hat. Er entstammt zumindest keinem seiner gedruckten Dramen.[42] Andere Texte von Karl Ritter sind ohnehin nicht überliefert und müssen als verschollen gelten. Die Frage nach diesem kleinen, scheinbar unbedeutenden Text gewinnt womöglich an Relevanz, wenn man sich daran erinnert, dass die wechselvolle Beziehung zwischen Karl Ritter und Richard Wagner sich just zur Zeit und vor dem Hintergrund der Entstehung von *Tristan und Isolde* abgespielt hat. Karl Ritter hegte 1854 Pläne, ein Tristan-Drama zu verfassen und gab Wagner damit den Anstoß, sich seinerseits auf dieses Thema zu verlegen. Die Kenntnis dieser Anregung verdankt sich Wagner selbst:

> „*Auf den Gegenstand* [Tristan und Isolde] … *war ich in letzter Zeit durch die Mitteilung eines Planes Karl Ritters zur Ausführung desselben in dramatischer Form von neuem aufmerksam gemacht worden. Über das Fehlerhafte seines Entwurfes hatte ich mich damals gegen den jungen Freund ausgelassen. Er hatte sich an die übermütigen Situationen des Romanes gehalten, während mich die tiefe Tragik desselben sogleich anzog und ich alles hiervon abliegende Beiwerk von dieser Haupttendenz ferngehalten mir dachte*".[43]

Wagner schrieb seinen Prosaentwurf von *Tristan und Isolde* dann bekanntlich im August 1857 nieder und vollendete am 18. September auch die Erstschrift des Textbuchs. Über Karl Ritters „Entwurf" ist dagegen nichts weiter bekannt, er ist – wie Ritters gesamter Nachlass – verschollen und findet auch andernorts keinerlei Erwähnung. Es stellt sich die Frage, wie weit Ritters „Plan" eines Tristan-Dramas damals betrieben worden sein könnte? Hat er ihn doch bis zu einer konkreten Dramatisierung ausgeführt, evtl. einzelne Szenen angedeutet? Unter der Voraussetzung, dass der in den *Liebesnächten* vorhandene Text tatsächlich von Karl Ritter ist, lassen sich folgende Erklärungsmöglichkeiten für dessen Präsenz in den *Liebesnächten* des Bruders Alexander diskutieren:

1) Alexander könnte Karl zeitnah Anfang der 1870er um einen Text für sein Liebesnächte-Projekt gebeten haben, der Kontakt der beiden war schließlich nie komplett abgebrochen, auch wenn Karl sich in Italien sehr zurückgezogen hatte. Mit Wagner allerdings hatte Karl seit der Trennung 1859, direkt nach dem Venedig-Aufenthalt und der Fertigstellung des II. Aufzugs des *Tristan*, jeden Umgang eingestellt. Immerhin hatte er dann 1869 die ihm geschenkte Originalpartitur (!) des I. Aufzugs an Wagner zurückgegeben, als ihn dieser (über Jessie Laussot) dazu aufgefordert hatte – was Wagner vergeblich auf eine Annäherung hoffen ließ.[44] Diese Umstände machen das Dichten eines Texts in *Tristan*-Manier zu diesem Zeitpunkt wenig plausibel. Die Trauerspiele, die Karl Ritter ab Ende der 1870er Jahre in Druck brachte, sind von einer tristanschen Sprachbehandlung und Thematik im Übrigen weit entfernt. Es handelt sich ausnahmslos um historisch-politische Stoffe. Mit ihnen

42 *Der milde Welf* (1877), *König Roderich* (1878), *Virginia* (1878), *Bondelmonte* (1881), *Der Raub der Sabinerinnen* (1886), *Longinius* (1892) – sämtlich als „*Trauerspiele*" betitelt. Die Jahreszahlen bezeichnen den Druck, entstanden sind die Stücke oft Jahre früher.

43 Vgl. Wagner, *Leben*, S. 524.

44 Vgl. Richard Wagner an Jessie Hillebrand, 24.1.1869. In: Wagner, *Briefe XXI*, S. 47 ff. und 5.8.1869. In: Ebda., S. 219. Es handelt sich um die geborene Jessie Taylor, die ihren ersten Mann Eugène Laussot 1853 verlassen hatte und alsbald mit ihrem zweiten Mann Karl Hillebrand in Florenz lebte. Ihr Kontakt zu den Jugendfreunden Bülow und den Ritters blieb auch nach der Affäre mit Richard Wagner (vgl. Exkurs) aufrechterhalten.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wollte sich Ritter als eigenständiger Dramatiker etablieren und seine früheren Ansätze (und damit auch sein Musiker-Dasein) hinter sich lassen.

2) Alexander nutzte einen bereits vorliegenden Text seines Bruders, den Karl erst nach der Kenntnisnahme von Wagners *Tristan* verfasst hatte. Dann stellt sich die Frage, welchen Zweck dieser Text hätte erfüllen können. Es finden sich Hinweise darauf, dass Karl für seinen Bruder in den 1860er Jahren an einem Operntext gearbeitet hat.[45] Könnte es sich um einen Ausschnitt daraus handeln? Doch warum diese fast plagiierende Nachahmung des *Tristan*-Stils? War der Text als Hommage an den Meister gedacht, in einer Phase, in der sich Karls wechselhafte Stimmung doch wieder zu dessen Gunsten geändert hatte? Oder entsprang er der Hybris, es genauso gut oder besser zu können als Wagner? Fühlte er sich in dem Stil, den er bei Wagner aufgesogen hatte, so heimisch, dass er ihn ohne Hintergedanken reproduzierte? Als eigenständigen Text konnte er ihn kaum verstanden haben, vielleicht ist er daher eher als internes Dokument im Wagner-Ritter-Kreis zu verstehen.

3) Karl Ritter könnte seinen Text jedoch auch etwa gleichzeitig zur *Tristan*-Entstehung und damit quasi als Werkstattangehöriger Wagners verfasst haben. In engem Austausch mit dem befreundeten Meister hätte er sich demnach so in die Welt des *Tristan* eingesponnen, dass daraus sozusagen ein gemeinsamer Stil der parallel Arbeitenden resultierte. Dies wäre z. B. 1858/59 in Venedig denkbar, als Karl jeden Tag Wagners Fortschritte an der Musik des II. Aufzugs aus erster Hand erlebte. Ein Plagiats- oder Epigonen-Bewusstsein wäre Ritter zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht gekommen.

4) Spekulativer wäre die Annahme, Karl Ritters Text sei noch früher entstanden. Während seiner Aufenthalte bei Wagner in Zürich (Karl wohnte ab Oktober 1855 wieder dort[46] und stand bis zum großen Krach im Oktober 1856 (vgl. Exkurs) in gutem Kontakt zu Wagner) wäre dann eine Werkstattsituation denkbar, in der nicht nur Wagner Karl, sondern auch umgekehrt Karl Wagner inspiriert haben könnte. Sollte Karl aber ausgehend von seinem „Plan" von 1854 bereits zeitnah zu einem weiter ausformulierten Text gekommen sein, von dem der spätere *Liebesnächte*-Text einen Ausschnitt darstellt, so hätte dieser sogar als direkte Anregung für Wagners *Tristan*-Fassung dienen können. Allerdings findet sich kein einziger Hinweis eines Plagiatsvorwurfs gegen Wagner in den – zugegeben sehr wenigen – erhaltenen Briefen Karls z. B. an Bülow, auch nicht an den Stellen, wo er negativ über ihn urteilt.[47] Über Wagners Kunst, Strömungen der Zeit, Anregungen aus der Literatur und aus seiner Umgebung, seiner direkten zumal, aufzunehmen und genial zu transformieren, braucht man kein Wort zu verlieren. Seine Charakterschwäche, nur an sich zu denken und andere, auch Freunde, für seine Zwecke zu gebrauchen, ist ebenfalls sattsam bekannt und auch schon in dieser Arbeit zur Sprache gekommen. Dafür, dass Wagner und sein *Tristan* Karl Ritter etwas Substanzielles zu verdanken hätten, gibt es dennoch keine konkreten Hinweise. Am Ende bleibt immer die Frage, warum Karl sich so ultimativ mit Wagner überwarf und sich komplett zurückzog. Irgendeine Art Kränkung kann hier stattgefunden haben,

45 Vgl. z. B. Hans von Bülow an Alexander Ritter, 1.12.1862. In: Bülow, *Briefe IV-3*, S. 497.

46 Vgl. Richard Wagner an Franz Liszt, 3.10.1855. In: Wagner, *Briefe VII*, S. 283.

47 Von Plagiat spricht später vielmehr Wagner bei der Lektüre der *Vorrede* zu Karl Ritters *Der milde Welf*, in dem dieser seine Verstheorie erläutert. Cosima notiert: „*Es will sehr scheinen, daß alles, was er darin vorbringt, aus den Gesprächen mit R.* [Richard] *und dessen Schriften entnommen ist, doch nennt er ihn nicht ein Mal. R. wird durch die Lektüre sehr verstimmt*". Vgl. Wagner, Cosima, *Tagebücher I*, S. 1042. Eintrag vom 6.4.1877.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

doch ist fraglich, ob eine Schuld explizit bei Wagner zu suchen sei. Ritters Rückzug war vollständig und betraf auch seine Familie und engste Freunde wie Hans von Bülow.

Im Zusammenhang mit den *Liebesnächten* bleibt jedenfalls festzuhalten, dass Alexander Ritter ganz bewusst diesen Text integriert hat, gerade weil er so deutlich auf den *Tristan* verweist. Ihn trotz eines Zerwürfnisses zwischen Wagner und Karl aufgenommen zu haben, bei gleichzeitiger Widmung an Wagner, mutet kurios an. Offenbar betrachtete Alexander Ritter das Abwenden seines Bruders von Wagner nach über zehn Jahren als verjährt oder als nicht so gravierend, als dass es diesen zu einer persona non grata gemacht hätte. Allenfalls eine Art Rehabilitation des Bruders, der in der Autobiographie Wagners *Mein Leben* nicht immer vorteilhaft gezeichnet wird,[48] eine Erinnerung daran, wie nahe sich die beiden eigentlich einmal gestanden hatten, könnte hier intendiert gewesen sein. Dass Ritter aber gleichzeitig einen heimlichen Plagiatsvorwurf an Wagner, den „*innig geliebten Meister*" (Widmung) in die *Liebesnächte* eingeflochten haben sollte, ist natürlich eine zu gewagte Vorstellung.

Wagners *Wesendonck-Lieder*

Es darf hier nicht der kurze Hinweis auf ein anderes literarisches Produkt fehlen, das dem direkten Umfeld Wagners entsprungen ist und bis in sprachliche Details hinein eine hohe Affinität zu dessen *Tristan* aufweist. Gemeint sind die Gedichte Mathilde Wesendoncks, die Richard Wagner 1857/58 in fünf Klavierliedern vertont hat. Schon im Sommer 1854 war Wagner soweit für die Gattin seines Gönners entflammt, dass er ihr die eben entstehende Musik zum I. Akt von *Die Walküre* widmete. Just um diese Zeit herum war er aber auch von Karl Ritter auf den Tristan-Stoff aufmerksam gemacht worden. Möglicherweise fand er sein Befinden und seine Liebe zu Mathilde in dieser Sage weit besser ausgedrückt als im Mythos des *Ring des Nibelungen*, dessen Vollendung er dann – sicher auch aus anderen, weit praktischeren Gründen – drei Jahre später auch unterbrach. Der Tristan-Stoff war ihm im Gedächtnis geblieben (oder durch Ritter mehrmals in Erinnerung gerufen?) und wurde zu Wagners neuem Projekt, das er mit Vehemenz anging.

Anders als bei Karl Ritter, sind die biographischen Wechselwirkungen im Fall der Wesendonck-Gedichte eindeutiger: Wagners Schwärmen für Mathilde katalysierte den Schaffensdrang beim Komponieren des I. Aufzugs des *Tristan* und er beschenkte sie dafür mit seiner genialen Musik. Mathildes Schwärmen für Wagner wiederum ergoss sich – dessen Kunst spiegelnd – in mediokre Verse, die sie ihm darbrachte. Zwei der *Wesendonck-Lieder* hat Wagner explizit als „*Studie zu Tristan und Isolde*" bezeichnet. Ebenso gut könnte man Wesendoncks Gedichte auch Versuche über das *Tristan*-Textbuch nennen.

Kein Wunder also, dass sich auch die *Tristan*-Trabanten untereinander gleichen. Die Texte der Brüder Ritter aus den *Liebesnächten* ähneln in ihrem ambitiösen *Tristan*-Ton mitunter mehr den Wesendonck-Nachdichtungen als dem anvisierten originalen Vorbild. In Mathildes Gedicht „*Stehe still!*" heißt es: „*Genug des Werdens, laß mich sein!*", eine Wendung, die sich nahezu identisch in Alexander Ritters Text zur Nr. VIII wiederfindet: „*So schwindet hin des Werdens Noth! Dass ich die Lust des Seins nun ahne*". Auch der Reim „*trinken – versinken*", der im *Tristan* an sehr prominenter Stelle steht und auch in Karl Ritters

48 Wagners *Mein Leben* erschien erstmals 1870 im Druck.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Text erscheint (s. o.), findet sich in diesem Lied: „*Wenn Aug' in Auge wonnig trinken, Seele ganz in Seele versinken*". Schließlich gibt es im Lied „*Träume*" die „Wagner einfallsreich nachempfundene Zeile" (Gregor-Dellin)[49] „*Allvergessen, Eingedenken!*" und die Formulierung „*Sanft an deiner Brust verglühen*". Die Ähnlichkeit des *Tristan*-Nachempfindens von Mathilde und den Ritters steht hier deutlich vor Augen.

Die *Wesendonck-Lieder* wurden bereits am 30. Juli 1862 uraufgeführt und im selben Jahr im Schott-Verlag veröffentlicht. Es ist also anzunehmen, dass Alexander Ritter diese Lieder kannte. Ihr *Tristan*-Ton könnte mithin ein Vorbild für seine *Liebesnächte* gewesen sein, zumal für das von ihm selbst verfasste Gedicht zu Nr. VIII. Dabei stellt sich die interessante Frage, ob er die Texte der Wesendonck-Lieder, die in der Erstausgabe ohne Nennung des Namens der Autorin (aber auch ohne den von Wagner gewünschten Hinweis, es handele sich um „*Dilettanten-Gedichte*"[50]) abgedruckt wurden, evtl. für Wagner'sche Originale hielt, wie viele seiner Zeitgenossen.[51]

Schopenhauer und Buddhismus – Philosophie bei Wagner und Ritter

Es besteht wohl wenig Zweifel daran, dass Richard Wagner, der 1854 unmittelbar vor dem Tristan-Stoff die Philosophie Arthur Schopenhauers für sich entdeckt hatte, beide Inspirationen zusammendenken wollte, und sich demnach in *Tristan und Isolde* einige der Schopenhauer'schen Ideen aus „*Die Welt als Wille und Vorstellung*" manifestieren. Noch früher, bereits in Dresden, hatte sich Wagner auch mit Buddhismus und dessen Lehren vom Nirwana auseinandergesetzt, einer Quelle, aus der auch Schopenhauer schöpft.[52]

Als ein Grundübel des Daseins benennt Schopenhauer das *principium individuationis*, also das Getrenntsein der einzelnen Erscheinungen voneinander, im Gegensatz zu einem ursprünglichen Vereintsein Aller in Einem. Wie der „Schleier der Maya" verdecke die Individuation die Einheit alles Seienden. Wenn im *Tristan* von Wahn, Schein und Trug die Rede ist, aus deren Fängen sich die Liebenden befreien wollen, dann meint Wagner damit eben dieses *principium individuationis*, das den Blick auf das Eigentliche verstelle: „*Die Spaltung jenes Einen, Ewigen ist eben nach Wagners vom Buddhismus inspirierter Auffassung bloßes Blendwerk, trügerischer Schein*" (Dorschel).[53]

49 Vgl. Gregor-Dellin, *Wagner*, S. 430.

50 laut einem undatierten Titelblattentwurf Wagners. Vgl. RWG, Bd. 17, *Klavierlieder*, hrsg. von Egon Voss, S. XVI.

51 Vgl. Ludwig Schnorr von Carolsfeld an Joachim Raff, 21.11.1862: „*Von den Leuten wird Wagner auch als der Autor der Gedichte angenommen, woran wohl der Titel schuld ist*". In: Ebda, S. XVII. Auch Wendelin Weißheimer konstatiert noch 1898, dass „*allgemein geglaubt wird*", Wagner sei der Textdichter. Vgl. Weißheimer, *Erlebnisse*, S. 129 f. Es hieße allerdings, Alexander Ritter „*den Leuten*" zuzuschlagen, nähme man an, er habe Anfang der 1870er Jahre nicht über entsprechendes Insiderwissen verfügt.

52 Zur Bedeutung Schopenhauers für Wagner allgemein, vgl. Osthövener, Claus-Dieter: *Wagner und die Philosophie seiner Zeit*. In: Lütteken, *Wagner Handbuch*, S. 183 f. Zu den philosophischen Hintergründen im *Tristan*, insbesondere den Einflüssen Schopenhauers vgl. außerdem: Dorschel Andreas: *Die Idee der „Einswerdung" in Wagners* Tristan. In: *Musik-Konzepte* 57/58, *Richard Wagner. Tristan und Isolde,* hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, S. 3–45, München 1987, sowie das Kapitel zu „*Wagners Schopenhauer-Rezeption*" in: Heldt, Brigitte: *Richard Wagner, Tristan und Isolde. Das Werk und seine Inszenierung*, Laaber 1994, S. 11–25.

53 Dorschel, *Idee der „Einswerdung"*, S. 15.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Trotz aller Nähe zu Schopenhauer, stellt *Tristan und Isolde* natürlich keine Umsetzung seiner Philosophie eins zu eins dar. Ob bewusst oder teilweise unbewusst: „*Wagner folgt Schopenhauer nur in der negativen Wertung der Individuation – nicht aber in der negativen Wertung des Ur-Einen*". „*Darin ist Wagners Metaphysik der Schopenhauers insgeheim entgegengesetzt: die Sehnsucht nach Rückkehr ins Ur-Eine, nicht dessen Verneinung ist das Thema von Tristan und Isolde*", so Dorschel.[54] Will sagen: Schopenhauer erkennt klug den Willen auch noch im Willen zur letzten Verneinung und widersteht einer Vorstellung des Nirwanas als eines Nichts, das dennoch Alles verspricht – anders als Wagner: „*Sein* [Wagners] *Musikdrama aber gibt das Versprechen des Nichts unleugbar als eines von Etwas*".[55] Weniger „insgeheim" widerspricht Wagner Schopenhauers Konzept von strenger Askese als einzigem Weg der Willensverneinung. Die sinnliche „*Geschlechtsliebe*" schien ihm zu diesem Zwecke viel geeigneter und er hätte dem Philosophen diese „*Erweiterung*" und „*Berichtigung seines Systems*" am liebsten in einem Brief mitgeteilt.[56] Im *Tristan* wird die sinnliche, erotische Liebe denn auch zu einem zentralen Thema.

Tristan und Isolde ist eine Oper ohne Gott in christlichem Verständnis – hierin folgt Wagner durchaus konsequent den Implikationen seiner philosophischen Ideen. „*Die Ewigkeit, die beide* [Protagonisten] *beschwören*", so legt es Dorschel dar, „*ist in der Tat eine (erotisiert) buddhistische, wesentlich unchristliche Ewigkeit*".[57] Die vollkommene Auflösung der Individuation widerspricht letztlich einer abendländisch-christlichen Vorstellung von Jenseits. „*Das Ziel, die mystische unio, ist aber nur dadurch zu erreichen, daß Individualität und Bewußtsein suspendiert werden. Insofern sie die Ich-Identität radikal preisgibt, schlägt solche Vereinigung, genaugenommen, allem christlichen »Leben nach dem Tode« ins Gesicht*".[58] Die Spannung zwischen atheistischem bzw. buddhistischem Nichts und dem Bedürfnis nach einer Erlösungsutopie löst sich bei Wagner letztlich in der Musik. Durch Wagners Kunst wird zwar einerseits ganz im Sinne der philosophischen Maßgabe „*die im Text beschworene Vision der All-Einheit musikalisiert*"[59], doch ist die Musik selbst es – und das Wesen von Kunst überhaupt –, die sich letztendlich dem dahinter stehenden Konzept vollständiger Willensverneinung doch widersetzt. „*Vielleicht ist die Musik, als Kunst, in Isoldes Liebestod den Moment höchster Seligkeit beschwörend, gezwungen, dort Ja zu sagen, wo sie um der philosophischen Konsequenz willen am emphatischsten Nein sagen müsste*", formuliert Dorschel pointiert.[60]

Wagner ließ sein Umfeld an seiner Begeisterung für Schopenhauer regen Anteil nehmen. Emilie und Julie Ritter empfahl er den Philosophen ausdrücklich[61], Karl Ritter und dessen Freund Robert Hornstein waren alsbald so begeistert, dass sie Kontakt zu Schopenhauer in Frankfurt aufnahmen[62], und auch mit Mathilde Wesendonck teilte Wagner sein

54 Ebda., S. 31 f.
55 Ebda., S. 35.
56 Vgl. Wagners sog. Venezianisches Tagebuch. Eintrag vom 1.12.1858. In: Golther, Walter (Hrsg.): *Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871*, Berlin 1904, S. 79 f. Vgl. dazu auch Dorschel, *Idee der „Einswerdung"*, S. 26 f.
57 Dorschel, *Idee der „Einswerdung"*, S. 18.
58 Ebda., S. 17.
59 Ebda., S. 42.
60 Ebda., S. 36.
61 Richard Wagner an Emilie Ritter, Zürich, 29.12.1854. In: Wagner, *Briefe VI*, S. 308 ff.
62 Vgl. Hornstein, *Memoiren*, S. 106: „*Es war im Jahre 1855, als ich Richard Wagner auf Seelisberg besuchte. Die wenigen Wochen, die ich mit ihm dort verbrachte, machten mich zu einem schopenhauerfesten Manne*".

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Interesse. In seinen Briefen an Mathilde ist explizit von den Querverbindungen, die Wagner zwischen Schopenhauer, dem Buddhismus und dem *Tristan* zog, die Rede:

> „*Sehnsüchtig blicke ich oft nach dem Land Nirwana. Doch Nirwana wird mir schnell wieder Tristan; Sie kennen die Buddhistische Weltentstehungstheorie*".[63]

Kein Wunder, dass auch zentrale Formulierungen aus den Texten Alexander Ritters und Mathilde Wesendoncks unschwer erkennbar dieser buddhistisch-schopenhauerschen Ideenwelt entstammen: „*Es schwindet Trug und Schein im zeitenlosen Sein*" und „*So schwindet hin des Werdens Noth! / Dass ich die Lust des Seins nun ahne*" heißt es in Ritters Gedicht zur Nr. VIII der *Liebesnächte* – eine philosophische Wortwahl, die im Wesendonck-Gedicht „*Stehe still!*", wie bereits erwähnt, fast gleich lautet: „*Genug des Werdens, laß mich sein!*".

Auch andere Motive aus den *Liebesnächten* verdanken sich diesem philosophischen Hintergrund. Zum Beispiel wird im Buddhismus höchste Erkenntnis letztlich gleichbedeutend mit einem Nicht-Wissen, also dem „*Vergessen*", wie es im *Tristan* und den *Liebesnächten* heißt. Im Bild der „*Frau Minne*", „*des Welten-Werdens Walterin*", das im *Tristan* und dann umso mehr in den *Liebesnächten* zentral ist, drückt sich gleichsam Schopenhauers Weltwillen aus. In der Szene mit Brangäne am Beginn des II. Aufzugs wird klar, dass „*die kosmische Ordnung der »Frau Minne« als Ursache der Liebe zwischen Tristan und Isolde*" zu gelten hat: „*Die erste und stärkste Macht, welche zur Aufhebung von Individation treibt, ist ihm* [Wagner] *»Frau Minne«*"(Dorschel).[64]

Alexander Ritters lebenslange Anhängerschaft gegenüber Wagner (und Liszt) lässt sich vielleicht nur mit seiner unerschütterlichen Treue zu Schopenhauer vergleichen. Ob er sich gleich 1854, als Wagner seinem Bruder Karl und seiner Schwester Emilie erstmals den von ihm „entdeckten" Philosophen empfohlen hatte, in dessen Schriften vertiefte, ob der Impuls also indirekt auch von Wagner kam, ist nicht belegt, aber sehr wahrscheinlich. In Ritters Verständnis war Schopenhauers Philosophie durchaus vereinbar mit dem Christentum, ja sie galt ihm als dessen Rechtfertigung:

> „*Ich kann eben, seit Schopenhauer, eine Philosophie*[,] *die nicht auf die Grundprinzipien der christlichen Ethik herauskommt, absolut nicht mehr vertragen*".[65]

Zur Zeit der *Tristan*-Rezeption Ritters, die sich 1874 in der Komposition der *Liebesnächte* manifestierte, hatte Wagner bereits einen Entwurf seines *Parsifal* niedergeschrieben. Dessen endgültige Ausarbeitung und Vertonung verfolgte Ritter später, als sein Kontakt zu Wagner Mitte der Siebziger Jahre intensiver wurde, mit großem Interesse. Ganz anders als im *Tristan*, ist das Christentum im *Parsifal* allgegenwärtig – Schopenhauers Lehre vom „*Mitleid*" macht es möglich. Die Wendung vom latenten Atheismus des *Tristan* zum rituellen Christentum des *Parsifal*, vom Erotisch-Verlöschenden zum Asketisch-Erlösenden bei Wagner vollzieht sich gleichsam innerhalb des gedehnten Rahmens des Schopenhauer'schen Systems.

63 Richard Wagner an Mathilde Wesendonck, 3.3.1860. In: Wagner, *Briefe XII*, S. 85.

64 Dorschel, *Idee der „Einswerdung"*, S. 21 f.

65 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 27.4.1881 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 9). Unveröffentlicht. Ritter spricht sich in dem Brief vehement gegen Nietzsche, den er als Antipoden Schopenhauers betrachtet, aus.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ritters Abweichen von der Idee des *Tristan*, d. h. das Abschwächen der in ihm enthaltenen buddhistischen Implikationen und sein Festhalten an einem christlich deutbaren Jenseits am Ende der *Liebesnächte*, könnten demnach bereits von Wagners neuesten Ideen geleitet worden sein. Wahrscheinlicher ist aber, dass Ritter von einer christlich geprägten Vorstellungswelt[66] nie abkam und in seiner *Tristan*-Hommage schlicht keinen Widerspruch zwischen (frühwagnerischem) Erlösungsbedürfnis und (von ihm vielleicht unterschätzter) latent unchristlicher Seinsaufgabe sah. Es war ihm offenbar ein Bedürfnis, dem buchstäblichen Nichts als Resultat vollkommener Selbstaufgabe etwas entgegenzusetzen, und so bringt er am Ende neben der Wendung ins Religiöse nicht zufällig auch noch den selbstreferenziellen Verweis auf die Musik ins Spiel. Es war nicht zuletzt Schopenhauers Wertschätzung der Musik, die philosophische Adelung die er ihr in „*Die Welt als Wille und Vorstellung*" zuteil hat werden lassen, die den Philosophen für Wagner, Ritter und viele Musiker der Zeit so interessant machte. Für Schopenhauer ist es die Musik, die „*den innersten aller Gestaltung vorhergängigen Kern, oder das Herz der Dinge giebt*".[67] Insofern sah sich Ritter wohl auch mit dem Schluss der *Liebesnächte* nach wie vor im Einklang mit Schopenhauer.

Wagner wandte die philosophische Idee der Auflösung der Individuation gleichsam auf die Axiome seiner musikalischen Sprache an und fand für sie in Phänomenen wie der „unendlichen Melodie", dem Verzicht auf eindeutige Perioden und Kadenzen etc. adäquate Entsprechungen, die wie nebenbei auch die tonalitätsgebundene Harmonik in „Auflösung" brachten und das Tor zur Moderne aufstießen. Ritter hingegen scheint mit seinem Rückgriff auf die strenge kontrapunktische Form des Kanons am Ende seiner *Liebesnächte* sich eher der Unversehrtheit musikalischer Sprache vergewissern zu wollen, innerhalb derer er gleichwohl wie Wagner nach einem Ausdruck für die Schopenhauer'sche Auflösung der Individuation sucht. Der Kanon am Ende der *Liebesnächte* mag in diesem Sinne als Metapher der Individuation bzw. deren Überwindung verstanden werden: Die beiden Sänger und damit die Liebenden haben einen gleichlautenden Text, der auch mit der gleichen Melodie versehen ist – die Singstimmen sind also substanziell identisch. Sie verlaufen allerdings asynchron und auf verschiedenen Tonhöhen – sie sind, wie die Liebenden, quasi in Zeit und Raum getrennt. Entweder man betrachtet diese Asynchronität des Identischen, das somit nie zur Deckung kommen kann, als Bild des getrennten Daseins auf Erden, des *principium individuationis*, das sich dann erst mit dem Ende des Kanons, im homophonen Zusammenklingen ohne kontrapunktische Fesseln wie in Vereinigung auflöst, oder man mag die Fähigkeit der Musik, trotz des Nacheinanders der Singstimmen, trotz unterschiedlicher absoluter Tonhöhen, ein Zusammenklingen in einer Harmonie, in einer sich komplementär ergänzenden Struktur zu erzeugen – und damit den Kanon selbst –, schon als Verwirklichung einer „Einheit des Unterschiedenen", einer Synchronität im Ungleichzeitigen, letztlich als eine Metapher für Überwindung von Zeit und Raum verstehen.

66 Ritters Christentum bzw. Protestantismus schien freilich durchaus freigeistig zu sein. Bemerkenswert ist aber, dass gerade in den Würzburger Jahren – neben den *Liebesnächten* – auch die wenigen kleinen geistlichen Werke Ritters entstanden sind. Vgl. Werk II-c.

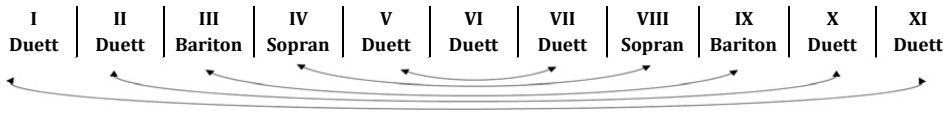
67 Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Erster Band, Stuttgart 1987, § 52 des dritten Buchs, S. 378.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

g. Musikalischer Aufbau

Besetzungsplan – Tempi

Ein Detail im „*planvollen*“ Aufbau der *Liebesnächte* ist sicher die strenge Ökonomie und Symmetrie, mit der Ritter die Sänger-Besetzung der einzelnen Nummern angeordnet hat. Sowohl der Sopranistin als auch dem Bariton stehen je zwei Sololieder zu, die sich symmetrisch zwischen die Duette gruppieren, womit Nr. VI zumindest in diesem Sinne zum Zentrum des architektonischen Aufbaus wird:



Diese Disposition von Duetten und Solo-Liedern steht in engem Verhältnis zu der Dramaturgie der Textfolge. Die Solo-Lieder bedeuten meist eine Retardation und liegen in den „Wellentälern“, womit sich vorausgehende Darstellung in etwa mit Tab. 1 deckt. Es überrascht nicht, dass auch die Tempoangaben mit diesem Verlauf korrelieren: Die Nummern II–IV und VII–VIII sind langsame Stücke und bilden quasi zwei zusammenhängende Ruhezonen.

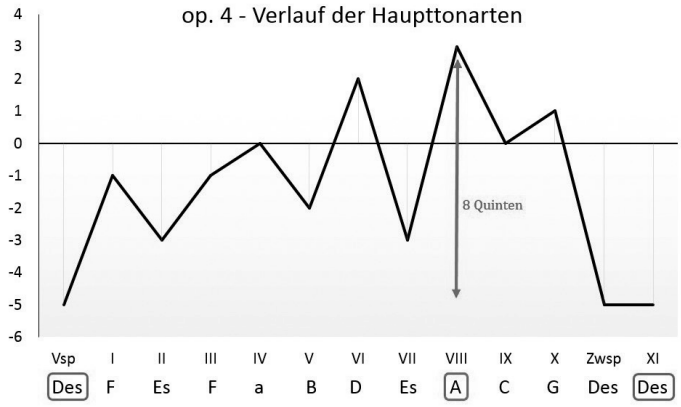
Tonartendisposition und -charakteristik – Die Haupttonarten

Die Disposition der Tonarten ist formal weniger schematisch, folgt aber einer nicht minder planvollen Anlage. Haupt- und Rahmentonart der *Liebesnächte* ist Des-Dur. In dieser Tonart steht das Vorspiel und dorthin wird nach zehn Liedern Absenz auch zurückgekehrt, um den Zyklus zu beschließen. Der Weg, den der Tonartenverlauf dazwischen nimmt (vgl. Tab. 2), vermeidet bemerkenswerterweise die nächstverwandten Tonarten (wie z. B. As-Dur, Ges-Dur, b-moll), verbleibt aber über zwei Drittel des Zyklus im Bereich der relativ nahen b-Tonarten. Im letzten Drittel wird die mit um acht Quinten am weitesten entfernte Tonart erreicht: Lied VIII steht in A-Dur und bildet damit den Scheitelpunkt im Verlauf. Nach kurzem Verbleib in den Kreuz-Tonarten erfolgt die Rückkehr in die Haupttonart vom vorletzten zum letzten Lied relativ unvermittelt.

Quintan- oder abstieg ist in der Tonartenfolge die Ausnahme (zwischen Nr. IX und Nr. X steht der plagale Hauptschritt C-G), eher schon spielt Terzverwandtschaft eine gewisse Rolle im Tonartenverlauf: die Nummern I und II, III und IV, sowie V und VI stehen in jeweils großterzverwandten Tonarten, die Tonarten der Nummern VIII und IX sind Kleinterz-Varianten (jeweils aufwärts). Daneben gibt es zwei Rückungen um eine große Sekund und zwei um eine kleine Sekund zwischen Nr. I und II (F-Es), II und III (Es-F) bzw. IV und V (a-B) sowie VI und VII (D-Es). Auch der denkbar weiteste Schritt zwischen zwei Tonarten, der Tritonusabstand, kommt zweimal vor: von Nr. VII zu VIII (Es-A) und Nr. X zu XI bzw. zum Zwischenspiel (G-Des). Insgesamt kann man von einem Dominieren der Tonarten aus

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dem Großterzzirkel Des-F-a/A sprechen, die sieben der insgesamt dreizehn Nummern prägen.



Tab. 2: Verlauf der Haupttonarten

Bedeutung und Dramaturgie der Tonarten

Mit der Haupttonart Des-Dur hat Alexander Ritter eine besonders „dunkle" Tonart am unteren „Ende" der Quintensäule gewählt. Zweifellos diente sie ihm als eine Versinnbildlichung der Nacht. Von ihr aus lässt sich sinnvollerweise eigentlich nur „aufwärts" voranschreiten – und so ist das Emporschrauben von der „tiefen" Haupttonart in weit entfernte „Höhen", von den dunklen B-Tonarten hin zu den lichten Kreuz-Tonarten und wieder zurück das auffallendste Merkmal der Tonartendisposition.

Ritters bewusste Auseinandersetzung mit dem *Tristan* lässt sich auch anhand der Tonarten nachvollziehen. Sein Des-Dur entspricht sozusagen Wagners dunklem As-Dur als Tonart der Liebesnacht, die große Teile des II. Aufzugs prägt.[68] Interessant ist, dass Des-Dur selbst im *Tristan* aber so gut wie keine Rolle spielt[69], Ritter somit in diesem Punkt einer direkten Konnotation ausweicht, gleichzeitig aber Wagners As-Dur – das wiederum in den *Liebesnächten* keine Rolle spielt – quasi noch „unterbietet" in seiner Tiefgründigkeit. Des-Dur ist in Ritters Liedschaffen übrigens keine ganz seltene Tonart. Schon in den *Schlichten Weisen*

68 Die wichtigste As-Dur-Stelle ist sicher „*O sink' hernieder, Nacht der Liebe*". Vgl. Wagner, *Tristan KA*, S. 173 ff. Vgl. hierzu Alfred Stenger: „*Vielleicht gibt es keine andere Musik, die das Dunkle der Tonart* [As-Dur] *so eindeutig und unmittelbar überträgt wie dieses Duett*". In: Stenger, *Ästhetik der Tonarten*, S. 254. Zu As-Dur als Tonart der „*Liebeswonne*" im *Tristan* vgl. auch Lorenz, *Tristan*, S. 178.

69 Vgl. Beckh, *Sprache der Tonart*, S. 231: „*In Tristan und Isolde spielt Des-Dur bemerkenswerterweise als »Tonart der sinnlichen Liebe« (um die es sich letzten Endes dort auch nicht handelt) einfach gar keine Rolle*". Bemerkenswert ist hier die Charakterisierung Des-Durs als sinnliche Tonart, deren Fehlen im *Tristan* Beckh fast entschuldigen bzw. sich zurechtbiegen zu müssen scheint. Ganz ähnlich konstatiert Stenger: „*Die fast konsequente Aussparung der Tonart in Wagners* Tristan *ist nur schwer zu deuten, denn der »Illusionscharakter« von Des-Dur wäre als Teil der harmonischen Prozesse, als Erhellung der Psychologie Tristans gut vorstellbar*" (in: Stenger, *Ästhetik der Tonarten*, S. 215). Dem Urteil dieser beiden Tonarten-Deuter zufolge, läge Ritter mit seiner Grundtonart für die *Liebesnächte* also „richtiger" als Wagner selbst.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

op. 2 steht die Nr. 4 in dieser wenig „schlichten" Tonart. Für fünf seiner achtundfünfzig Lieder wählt der Komponist Des-Dur, darunter mindestens zweimal mit ähnlichem Bedacht auf dessen besonderen Charakter wie in op. 4. Das erste der beiden Zwillingslieder op. 19 mit der für Ritter so bedeutsamen Glaubens-Metapher der *Primula veris*[70] und das Lied „*Todesmusik*" op. 21/5, die letzte, höchstwahrscheinlich auch als Abschied empfundene Komposition Ritters, stehen nicht zufällig in Des-Dur. Letzteres weist auch inhaltlich Bezüge zum Schlusslied der *Liebesnächte* auf (s. o.) und ist womöglich als Reminiszenz an das Grundthema – und gewissermaßen die Grundtonart – von Ritters Leben zu verstehen.

Bei Wagner dienen als kontrastierende Kreuz-Tonarten E-Dur, das finale Liebestod-H-Dur, aber auch A-Dur im II. Aufzug. In Ritters Anlage ist es ebenfalls jenes A-Dur, das den Gegenpart zu der dunklen Grundtonart übernimmt. „Jenes" A-Dur durchaus im wörtlichen Sinne, denn die Wahl dieser Tonart für „*Nun hält Frau Minne Liebeswacht*" (Lied Nr. VIII) scheint eine bewusste Allusion auf die A-Dur-Stelle im II. Aufzug des *Tristan* zu sein, in der ebenfalls von „Frau Minne" die Rede ist. Lorenz will in seiner *Tristan*-Analyse eine ganze A-Dur-„Periode" ausmachen, die er mit „*Frau Minne*" betitelt[71], und auch Berger hebt „*Isoldes Loblied auf Frau Minne*" im II. Aufzug als eine der wenigen „*geschlossenen Nummern*" der Partitur hervor.[72] Zweifellos handelt es sich um eine charakteristische Stelle, auf die sich erkennbar anspielen lässt. A-Dur ist im *Tristan* auch noch in anderer Funktion bedeutsam. Es macht als ein quasi transformiertes, hochgerücktes As-Dur auch den Haupteffekt im „Todesmotiv" (Wolzogen)[73] aus, das erstmals in der 2. Szene des I. Aufzugs vorkommt und das harmonisch lediglich aus eben dieser Akkordfolge As-A besteht.[74] Außerdem ist A-Dur immer wieder in das große As-Dur-Duett des II. Aufzugs verwoben, sodass „*der Klangfarbenwechsel zwischen As-Dur und A-Dur* […] *stellvertretend für die gesamte Harmonik des Duetts*" steht (Stenger).[75] Wie bereits erwähnt, werden Ritters *Liebesnächte* von den Tonarten des Großterzzirkels Des–F–A bestimmt. Beckh weist auf eine innere Bedeutung dieses „*Tonartendreiecks*" auch im *Tristan* hin.[76]

Eine weitere Beobachtung zu A-Dur in Ritters op. 4: Im Sinne des Quintenzirkels und der für die Musik des 19. Jahrhunderts schon anwendbaren Gleichsetzung enharmonischer Tonarten ist A-Dur identisch mit Heses-Dur – einer sehr ungewöhnlichen Tonart, die auffällt, wenn sie tatsächlich einmal benutzt wird. Im *Vorspiel* der *Liebesnächte* ist dies der Fall, wo ein Heses-Dur-Akkord als dritter erklingender Akkord des Zyklus überhaupt erscheint (vgl. Bsp. 4). Der Spannungsbogen von Des- nach A-Dur und wieder zurück im Gesamtplan des Zyklus findet sich in nuce somit bereits in den allerersten Takten des Zyklus (den

70 Vgl. Werk VI-r.

71 Lorenz, *Tristan*, S. 82–84 und S. 178 (Schema). Er meint damit die Takte 342–429 (Wagner, *Tristan*, Part., S. 34–47; KA, S. 121–127). Tatsächlich vorgezeichnet ist das A-Dur bei Wagner nur elf Takte lang (KA, S. 126/127).

72 Berger, Karol: *Tristan und Isolde*. In: Lütteken, *Wagner-Handbuch*, S. 372. Eine genaue Eingrenzung der Stelle nimmt Berger nicht vor.

73 Vgl. Wolzogen, *Leitfaden Tristan und Isolde*, S. 21. Die Sinnhaftigkeit einer Anwendung der Leitmotivanalyse und der „Leitfaden"-Popularisierung auf den *Tristan* sei hier nur nebenbei in Frage gestellt. Die Motivnamen Wolzogens werden der Einfachheit halber benutzt.

74 „*Todgeweihtes Herz!*" vgl. Wagner, *Tristan KA*, S. 18.

75 Vgl. Stenger, *Ästhetik der Tonarten*, S. 253.

76 Beckh, *Sprache der Tonart*, S. 231. Es handelt sich um eine der Interpretationen Beckhs, der man noch ohne weiteres folgen kann, da sie ohne den oftmals zu gut gemeint anthroposophischen Einschlag auskommt.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Quintenzirkel sozusagen in Gegenrichtung abschreitend) angelegt. Je nach Funktion und Position wählt Ritter die entsprechende Orthographie, also einerseits das „korrekte" Heses-Dur im Vorspiel innerhalb einer chromatischen Abwärtsbewegung im Des-Dur/b-moll-Umfeld – das aber gleichzeitig als irritierendes visuelles Signal des Außergewöhnlichen gleich zu Beginn des Zyklus platziert ist – und andererseits das als Liedtonart praktikable A-Dur in Nr. VIII als weit „oberhalb" des Des-Dur „gipfelnde" – visuell durch die Kreuzvorzeichnung geprägte Tonart – die selbstverständlich auch einen völlig anderen Tonartencharakter impliziert. Durch das immanent musikalische Phänomen der Enharmonik eröffnet sich somit die Möglichkeit einer paradoxen Gleichzeitigkeit und Identität einer „aufhellenden" Rückung, einer „Erhebung" der Grundstufe von As nach A und einer „Eintrübung" der quasi neapolitanisch-„erniedrigten" II. Stufe von b nach Heses.

Ganz am Ende von Wagners *Tristan* steht die Liebestod-Verklärung Isoldes in aussagekräftigem H-Dur. Sowohl von der C-Dur-Realität (Ende I. Aufzug) als auch von der As-Dur-Liebesnacht (Mitte II. Aufzug) weit entfernt, ist diese gleißende Kreuztonart klangliche Umsetzung einer Entrückung. Auch Ritters Liederzyklus endet mit einer Apotheose, vollzieht inhaltlich gewissermaßen eine Bewegung von unten nach oben und hin zu einer Entkörperlichung. Als Komponist wählt Ritter für den Tonartenverlauf allerdings einen anderen Weg als Wagner und kehrt am Ende der *Liebesnächte* von den Kreuztonarten wieder zum Ausgangspunkt zurück. Des-Dur wird somit zur Klammer und unterstreicht den zyklischen, abgerundeten Charakter der Liederfolge – und damit Ritters Willen, diese zu einer Einheit zu formen.

Übergänge zwischen den Haupttonarten und deren Präsenz in den Liedern

Wenn oben von unvermittelten Übergangen (z. B. zur Haupttonart des Schlussduetts) und von Rückungen bei den Grundtonfortschreitungen die Rede war, bezieht sich das tatsächlich nur abstrakt auf die Grundtonarten der einzelnen Nummern – auch die Grafik (Tab. 2) stellt in diesem Sinne eine Vergröberung dar. Auf den zweiten Blick findet Vermittlung zwischen den Tonarten sehr wohl auf nächsthöherer Ebene statt, denn Ritter verwendet zwischen den Einzelnummern verschiedene Formen von musikalischen Überleitungen als ein weiteres Mittel zur Herstellung eines zyklischen Zusammenhangs. Dass ein Lied in seiner Grundtonart endet und dann das nächste direkt in der seinen, evtl. davon weit entfernten, beginnt, ist in op. 4 nicht der Normalfall, sondern die Ausnahme. Vor allem Nr. VIII steht solchermaßen isoliert und ist von den angrenzenden Nummern klar abgesetzt. Dem verklingenden Es-Dur von Nr. VII folgt direkt die im Tritonusabstand stehende A-Dur-Klangwelt und auch zum C-Dur des nächsten Liedes wird keine direkte Brücke gebaut. In den meisten anderen Nummern jedoch finden sich entweder zu Beginn oder am Schluss Modulationen, Kadenzen oder Tonwiederholungen, die ein Verbindungsglied zwischen zwei abgeschlossenen Nummern bilden und mitunter sogar einen attacca-Anschluss zum nächsten Lied erlauben bzw. erzwingen. Auf diese Weise werden die Einzelnummern so stark in den zyklischen Zusammenhang eingebettet, dass es bei einigen unmöglich wäre, sie herauszulösen und separat aufzuführen. Auch die beiden Klavier-Soloteile, explizit *Vorspiel* und *Zwischenspiel* betitelt, haben eine solche transitorische Funktion: sie sind es, die die Affirmation der Haupttonart Des-Dur zu Beginn und am Ende des Zyklus, sowie die jeweilige Modulation weg von ihr und wieder zurück zu ihr übernehmen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bevor von den einzelnen Liedern und Duetten und von relevanten Phänomenen der Motivik, Harmonik und der Form die Rede sein wird, sollen daher zunächst einige jener Überleitungen und Nahtstellen zwischen den Liedern und Duetten in op. 4, sowie manche Besonderheiten im Tonartenverlauf innerhalb der Nummern zusammenfassend besprochen werden.

Vorspiel und Nr. I

Dass bereits das Duett Nr. I in einer anderen Tonart steht als der Haupttonart Des-Dur, ist bemerkenswert. Im *Vorspiel* wird dieses Des-Dur, kaum dass es mit einer plagalen Kadenz (s. u.) und einem sieben Takte langen Orgelpunkt etabliert ist, abrupt mit einem harten Schnitt verlassen: subito rauschen wilde Sechzehntel-Sextolen auf und ab, eine einzige große Figuration eines e^{O}-Akkordes über zwei Takte hinweg. Nur durch eine Achtelpausen-Zäsur abgesetzt, drängen sie sogleich attacca in die erste Nummer.

Das Duett Nr. I „beginnt" dann aber gar nicht in T. 1, denn es bedarf noch zweier weiterer Überleitungstakte, um das e^{O}, das jetzt enharmonisch zu cis^{O} verwechselt auftritt, in einer teils chromatischen Gegenbewegung (die dem Beginn des Vorspiels gleicht, dem diese Einleitungstakte thematisch also noch zuzuschlagen sind) und durch rastlose Harmonien hindurch zu einem abgerissenen Verminderten Akkord über *gis* zu führen. Verstärkt durch eine Generalpause steht dieser wie ein Doppelpunkt, nach welchem die Singstimmen endlich gemeinsam einsetzen können. Der indifferente Verminderte Akkord entpuppt sich als quasi doppeldominantisch und das Duett beginnt in Takt 4 nicht etwa auf der Tonika, sondern auf der Dominante der neuen Haupttonart: einem Dominantseptakkord (C^{7}), angereichert noch durch einen Sextvorhalt *a*, der chromatisch über das *gis* erreicht wurde. Die Tonika (F-Dur) wird in T. 6 nur als instabiler Quartsextakkord gestreift – bis sie erstmals eindeutig als Kadenz-Ziel erklingt, dauert es bis Takt 15 und auch dort wirkt sie nur wie ein kurzer Zwischenstopp. Der Hörer muss sich noch gedulden und ausgedehnte Felder in H-Dur oder d-moll durchschreiten, ehe in T. 58 mit Beginn des Schlussteils die ersten grundständigen, affirmativ als Tonika gesetzten F-Dur-Akkorde – hier umso ausladender – erklingen. Und wie zum Ausgleich für den späten Eintritt der Tonika schließt Nr. I mit einem zwölf Takte langen Abschnitt, in dem nur noch Tonika und Dominante in weiten Akkorden miteinander abwechseln (T. 76 ff.).

Nr. II–V

Nach dem wuchtigen F-Dur-Schluss von Nr. I beginnt Ritter das Duett Nr. II nicht gleich mit der neuen Es-Dur-Tonika. Vielmehr vermeidet er diese Rückung, indem er nahtlos-quintfällig mit der Dominante B-Dur (als Dominantseptnonakkord) anschließt, von der aus erst nach acht Takten und dem Streifen der Subdominantregion As-Dur/f-moll die Tonika Es-Dur erreicht wird. In Es-Dur endet das Lied schließlich auch, und der Beginn von Nr. III folgt danach ohne direkten tonartlichen Zusammenhang: ein dreitaktiges Motto setzt mit dem einzelnen Ton *a* ein (Tritonusabstand zu *es*) und etabliert die Tonika F-Dur durch einen Halbschluss C^{7}, der den Beginn der eigentlichen Strophe und des Gesangseinsatzes vorbereitet. Auch die beiden folgenden Lieder Nr. IV und V beginnen mit einer unbegleiteten auftaktigen Figur, deren erster Ton jeweils ein *a* ist. Auf diese Weise verbinden sich die Grundtonarten F-a-F der Lieder III-IV-V, in denen *a* einmal Terz, einmal Grundton ist.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nr. IV ist ein weiteres Beispiel für ein langes Herauszögern der Grundtonart am Beginn eines Liedes. Harmonisch sehr ausschweifend und vage führen die sieben Einleitungstakte erst einmal zur trugschlüssigen VI. Stufe F-Dur und zur Subdominantregion (d^7) vor dem Doppelstrich. Der Gesangseinsatz erfolgt dann ebenfalls in der Tonikaparallele F-Dur. Vier Takte später befindet man sich bereits in Ges-Dur (!) und die Haupttonart des Liedes a-moll wird erst T. 18/19 mit einem knappen authentischen Pendel etabliert.

Im folgenden Duett Nr. V ist es dann wieder eine kurze, klare Einleitungskadenz, die die neue Grundtonart B-Dur festlegt. Interessanterweise setzt Ritter erneut einen Doppelstrich und lässt das eigentliche Lied mit seiner B-Dur-Vorzeichnung erst in T. 4 beginnen, weist die Einleitung also klar als einen Zwischenraum aus, der die Brücke zum vorausgegangenen Lied bildet. Der erste Akkord, ein mit Vorhalten umspieltes C-Dur, ist tatsächlich noch in der Vorgänger-Tonart a-moll beheimatet und leitereigen, im kommenden B-Dur bildet er dagegen die verdurte II. Stufe. Als solche verstanden fungiert er als Verbindungsglied, dem die Tonika B-Dur und die Dominante F^7 als Halbschluss ohne weitere Umwege folgen. Der anschließende Tonartenverlauf ab T. 4 ist zunächst auf die nächstverwandten Tonarten beschränkt, bis dann die 2. Strophe (T. 12–19) abrupt nach A-Dur rückt. Von der Dominante F-Dur nach A-Dur, weiter nach Fis-Dur und wieder zurück nach B-Dur (3. Strophe, ab T. 20) – so springt Ritter in jeweils terzverwandte bzw. variante Tonarten. Anschließend bleibt die 3. Strophe wieder im engeren Umfeld von B-Dur.

Nr. VI–VIII

Eine besonders lange Überleitung und Modulation findet sich zu Beginn des Duetts Nr. VI. Es handelt sich um ein 24 Takte langes Klavier-Vorspiel, das wie ein kleines scherzohaftes Zwischenspiel für Auflockerung sorgt und auch direkt die Motivik des Liedes einführt. Die modulatorische Funktion erfüllt es gleichsam en passant. Beginnend in B-Dur, der Tonart, in der das vorhergehende Stück schloss, führt es über dessen alterierte Dominante F^{5+}, die gewissermaßen mit der neuen Dominante A^7 verschmilzt, zur neuen Haupt-Tonika D-Dur. Die Fermate auf dem Halbschluss in T. 24 bereitet den Gesangseinsatz und eigentlichen Beginn vor, der die im Vorspiel etablierte Motivik in der Grundtonart weiterführt. Der zweite Teil des Duetts changiert – wieder nutzt Ritter mediantische Beziehungen – zwischen Fis-Dur und A-Dur und kehrt zuletzt zur Tonika D-Dur zurück.

Wie aus dem D-Dur-Schlussakkord mit seinen obersten Tönen *fis'* und *d'* herausgerückt, beginnt das nächste Duett Nr. VII mit der um einen Halbton höheren Terz *g'-es'*. Diese Andeutung der Haupttonart Es-Dur wird mit Eintritt der linken Hand zunächst in ein c-moll gewendet, aus dem die sechs Takte lange Einleitung dann über die Subdominante As-Dur zum Halbschluss auf der Dominante B^7 findet, nach deren Doppelpunkt-Charakter der Gesangseinsatz und erneute „Beginn" im Klavier folgt (T. 7). Die Grundtonart Es-Dur bleibt in Nr. VII sehr stabil, nahverwandte Tonarten herrschen vor und am Ende steht ein plagales Schlusspendel Es-As-Es.

Als einziges Lied beginnt Nr. VIII vollkommen unvermittelt und direkt mit der Tonika, seiner Haupttonart. Das reine A-Dur wird durch die wogenden Durchgänge nicht gestört, es liegt und ruht drei Takte lang in sich, ehe ein harmonischer Wechsel stattfindet. In dem langen Lied bleibt A-Dur stets Bezugspunkt, auch wenn entferntere Tonarten – vorzugsweise wieder terzverwandte, wie C-Dur, Fis-Dur – anklingen. Nach 139 Takten schließt die Nummer, die wie eine in heller Kreuztonart schillernde Insel wirkt, mit einem plagalen Pendel.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nr. IX–XI und Zwischenspiel

Nach dem wogend-verträumten A-Dur von Nr. VIII erfolgt ein Schnitt und Szenenwechsel. Lied Nr. IX steht in C-Dur, also einer Mediante zu A-Dur. Ein einzelner Tremolo-Takt der rechten Hand im Klavier bildet diesmal die „Einleitung". Der tremolierte Ton *g* steht dabei stellvertretend für eine Dominante (G-Dur) und bereitet den wuchtigen Einsatz der Tonika in der linken Hand, der gleichzeitig mit dem Gesangseinsatz erfolgt, kurz vor. Im Verlauf des Liedes werden durchaus entferntere Tonarten gestreift, doch ist vor allem sein Ende von Interesse, wo in grandioser Geste die Tonika C-Dur wieder angesteuert und affirmiert wird, nur um bei letzter Gelegenheit doch noch in einer plagalen Wendung verhindert zu werden. Einem Orgelpunkt und dem Dominantseptakkord (G^7) samt Non- und Quartvorhalt folgt nicht die C-Dur Tonika, sondern ein subdominantisches F-Dur, das acht Takte lang als Schlussakkord zementiert wird. Doch einen echten Schluss gibt es nicht, der letzte Akkord des Liedes vollzieht noch einmal eine abrupte Volte: ein kurzer Dominantseptakkord (D^7) treibt „attacca subito" voran zur nächsten Nummer.

Die Dominante mit ihrer „Doppelpunkt-Funktion" wurde demnach an den Schluss des vorausgehenden Liedes gelegt, und das Duett Nr. X beginnt nur scheinbar direkt mit seiner Tonika G-Dur. Es verbleibt im Verlauf meist in nahverwandten Tonarten und bringt zuletzt (T. 84) eine große Reprise in dieser Haupttonart. Doch wie im vorausgegangenen Lied wird ganz am Ende die anvisierte finale Tonika nicht eingelöst. Anstatt nach G-Dur kadenziert Ritter in T. 113–115 nach g-moll und schließt das Lied in T. 119 auch scheinbar in dieser gleichnamigen Molltonart ab. Doch dem vermeintlichen Schlussakkord folgen noch sieben weitere Takte, in denen eine einzige Rückung von *g* nach *ges* das Lied wieder öffnet und deren letzter, langausgehaltener übermäßiger Akkord auf *ges* das Bindeglied zur nächsten Nummer bildet.

Es folgt ein 58 Takte langes *Zwischenspiel* des Klaviers, dessen Aufgabe u. a. ist, die seit dem *Vorspiel* nicht mehr präsente Haupttonart des gesamten Zyklus, Des-Dur, wieder anzusteuern und zu festigen. Aus der vorhergehenden Nummer entwickelte sich in tiefen staccato-Basstönen eine chromatische Linie *g-ges-f*, die auf der ersten Zählzeit des Zwischenspiels endet. Dann (das *f* kann wieder dominantisch gedacht werden) erklingt als erste Tonart B-Dur, von der aus in kurzen Sequenzen und in verminderten Septakkorden aber gleich weiter moduliert wird, bis in T. 12 der Dominantseptakkord As^7 erklingt, also die Dominante der Haupttonart Des-Dur bereits erreicht ist. Ab hier handelt es sich im weiteren Verlauf nur noch um eine große kontrapunktisch geprägte Affirmation von Des-Dur, das ab T. 16 (Doppelstrich) auch als Grundtonart vorgezeichnet ist. Das Ende des Zwischenspiels mit seinen schwebenden Terzenketten (ab T. 47) nimmt noch einmal in einem großen Quintfall Anlauf und erreicht über B^7 und Es^7 die Dominante As^7, von der aus dann nahtlos die letzte Nummer der *Liebesnächte* anschließen kann.

Nr. XI beginnt also auf der Dominante As^7, die Grundtonart Des-Dur scheint eindeutig und stets präsent. Doch bei genauer Betrachtung fällt auf, dass Ritter den harmonischen Fluss – das Fließen eines breiten Stroms, der nur noch ganztaktig und im Bett nächstverwandter Tonarten zu verlaufen scheint – dadurch aufrecht erhält, dass er die Tonika nie grundständig erklingen lässt, sondern meist in der instabilen Quartsext-Position. Und so wird denn auch in dieser tonartlich eigentlich so klaren Schlussnummer das affirmative Erklingen der Haupttonart bis ganz zuletzt hinausgezögert. Nach einem langen Orgelpunkt löst sich die Binnenspannung des Duetts (wie die Tonartenplanung des Zyklus insgesamt)

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

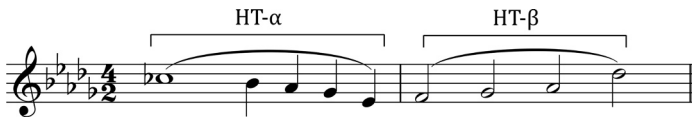
erst im allerletzten Takt in einem grundständigen Des-Dur-Akkord auf. Mit einer Fermate versehen bildet er den verhältnismäßig unspektakulär kurzen End- und Zielpunkt der *Liebesnächte*.

Fazit

Die Haupttonarten der einzelnen Nummern werden häufig durch Überleitungen vermittelt und oftmals treten sie selbst erst zu einem relativ späten Zeitpunkt in Erscheinung. Dabei wendet Ritter mehrfach das Modell einer wenige Takte langen Einleitung an, die zum dominantischen Halbschluss führt, ehe die Tonika erklingt (Nr. III, V, VI, VII und X). Der direkte und unvermittelte Start auf der Tonika ist die bemerkenswerte Ausnahme (Nr. VIII) – die Regel beim Beginn ohne Einleitung ist der Start auf der Dominante (Nr. I, II, IX und XI). Ganz aus der Reihe fällt Nr. IV: das einzige Moll-Lied weicht gleich in die Tonikaparallele aus und bleibt tonartlich lange sehr vage.[77]

Das Hauptthema

Seinem Anspruch, mit seinen Liebesnächten einen Zyklus von möglichst großer Geschlossenheit vorzulegen, kommt Alexander Ritter auch dadurch nach, dass er motivische Zusammenhänge zwischen einzelnen Liedern schafft. Am prägnantesten wirkt dabei die Verwendung eines Themas, das quasi unverändert an verschiedenen zentralen Stellen des Zyklus auftaucht. Es soll hier deswegen als Hauptthema bezeichnet werden.

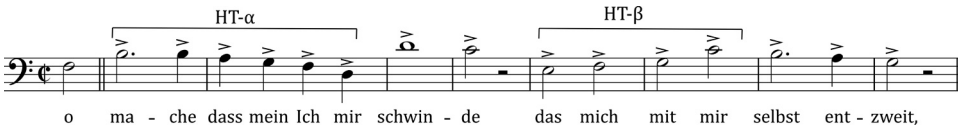
Dieses Hauptthema (HT) wird gleich zu Beginn der *Liebesnächte* im *Vorspiel* des Klaviers präsentiert. Eigentlich handelt es sich eher um zwei Hauptmotive, zwei gleichlange Themen-Teile, die zwar im Kontext immer gemeinsam auftreten, dies aber nicht nur unmittelbar aufeinanderfolgend – also als zusammenhängende Tonfolge und wirkliches Thema (vgl. Bsp. 3 und 5) – sondern auch durch variierende Einschübe auseinandergezogen (vgl. Bsp. 4 und 6). Gleich im Vorspiel wird das Bausteinhafte der beiden Motive und ihre besondere Eignung zu imitatorischer Verwendung ersichtlich. Über dem langen Orgelpunkt auf *des* ab T. 3 wird erst der eine (HT-α) dann der andere (HT-β) Thementeil zweimal sequenzierend wiederholt. An der Schnittstelle T. 5/6 ergibt sich daraus erstmals die Gestalt als zusammenhängendes (hier) zweitaktiges Thema (Bsp. 1).

Bsp. 1: Hauptthema, Vorspiel, T. 5+6 (Klav., r. H.)

77 Präzisierend sei hinzugefügt: Bei Nr. X, die auf der Tonika beginnt, wird die Überleitung zur Dominante, die am Ende der vorausgehenden Nr. IX sattfindet, berücksichtigt. Die Einleitungstakte von Nr. I werden hier dem Vorspiel zugerechnet, und das Tremolo auf dem Dominantton zu Beginn von Nr. IX wird als Beginn auf der Dominante gedeutet.

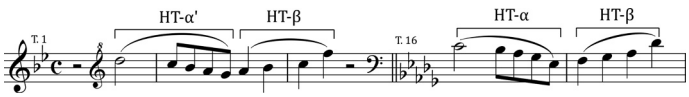
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bei HT-α handelt es sich um eine abwärts gerichtete fünftönige Tonfolge, die von einer Ganzen Note in Vierteln zunächst stufenweise absteigt und zuletzt in einer Terz abfällt. Dagegen ist HT-β aufwärts gerichtet, besteht aus vier Tönen und steigt in Halben Noten zunächst stufenweise auf und springt zuletzt in einer Quart nach oben ab. Damit ist nicht nur die Gesamtbewegungsrichtung gespiegelt, man könnte bei HT-β und den letzten vier Noten von HT-α sogar von einer Umkehrung sprechen (das letzte Intervall ist zwar quantitativ unterschiedlich, aber qualitativ als Absprung nach stufenweiser Fortschreitung gleichwertig). Je nach Taktart treten die Notenwerte später auch halbiert auf.

Dem Hauptthema ergeht es ähnlich wie der Haupttonart der Liebesnächte (Des-Dur) – es erscheint als solches nach seiner Einführung im *Vorspiel* lange Zeit nicht wieder und spielt erst an den dramaturgischen Höhepunkten weiter eine Rolle. Im hymnisch-gesteigerten Schlussteil von Nummer IX treten die Thementeile erstmals wieder in Erscheinung und zwar aufgeteilt und um je einen Abschluss erweitert, sodass sie je den Beginn eines Vorder- bzw. Nachsatzes bilden und das (hier) viertaktige Hauptthema zu einem achttaktigen Thema erweitert wird (Bsp. 2).



Bsp. 2: Nr. IX, T. 44–52 (Bar.)

Später greift das *Zwischenspiel* zwischen den Nummern X und XI ausführlich auf das Hauptthema zurück. Es tritt hier wieder in der geschlossenen Form als Einheit auf (Bsp. 5) und wird in der langsamen Einleitung zunächst leicht abgeändert, indem die Terz in **α** durch einen weiteren Sekundschritt ersetzt wird (**α'**) und indem es auch um einen halben Takt verschoben auftritt (T. 1). Ab T. 16 wird es dann in seiner ursprünglichen Form in einem veritablen dreißig Takte langen Fugato verarbeitet.

Bsp. 3: Zwischenspiel, T. 1–3 und T. 16+17 (Klav.)

Schließlich baut auch die Schussnummer der Liebesnächte (Nr. XI) ganz auf dem Hauptthema auf. Wie in Nr. IX handelt die Textstelle, an der das Thema auftritt, von der Auflösung des Ichs. Wurde dort noch als Wunsch formuliert: „mache[,] dass mein Ich mir schwinde", so ist hier das Aufgehen im Höheren, das Verklingen wie ein „Ton im schönen Liede Gottes", bereits Gewissheit. Die Thementeile treten hier wieder erweitert auf und bilden ein viertaktiges Thema (Bsp. 6) aus dem sich der strenge Dezim-Kanon der Singstimmen entwickelt (vgl. Bsp. 9). Ganz am Ende der Nummer und damit des Zyklus überhaupt ist es Motiv HT-α, das im Klavier auch die affirmative Schlusswirkung erzeugt (T. 21, 22 und 28).

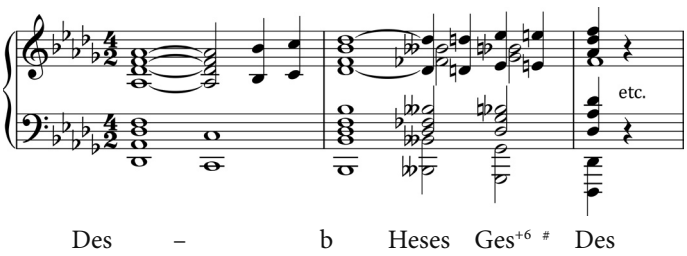
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Musikalische Gestaltung der einzelnen Nummern

Über die nummernübergreifenden, den Zyklus konstituierenden Merkmale hinaus haben die einzelnen elf Nummern durchaus eine eigene, jeweils charakteristische Gestaltung. Ein kleiner Abriss soll hier jedes Lied und seine musikalische Eigenart zumindest kurz vorstellen, an der ein oder anderen Stelle ergibt sich auch die Gelegenheit zu ausführlicherer Analyse.

Vorspiel

Das *Vorspiel* scheint alleine dafür da zu sein, die Haupttonart Des-Dur wenigstens einige Takte lang zu etablieren, ehe sie für lange Zeit keine Rolle mehr spielt. Doch selbst in den 11 Takten[78] des *Vorspiels* ist der Umgang mit der Haupttonart ungewöhnlich: Ritter beginnt mit einem einzigen wuchtigen Des-Dur-Akkord in mittlerer Lage, der alsbald in Gegenbewegung auseinanderdriftet. Über chromatische Durchgänge werden innerhalb von zwei Takten die Parallele b-moll, das extreme Heses-Dur (!) (das als Variante mit Des-Dur und b-moll den gemeinsamen Ton *des* hat) und ein Ges-Dur-Klang gestreift, ehe in Takt 3 erneut Des-Dur, diesmal in weiter Lage, erreicht wird. Eine bemerkenswerte, um nicht zu sagen seltsame plagale Wendung, die hier die Haupttonart festlegt: der vorletzte Akkord klingt wie der übermäßige Quintsextakkord auf *ges* (*ges-b-des-e*), der den Vorhaltsquartsextakkord b-moll erwarten ließe, ist aber als grundständiges Ges-Dur mit sixte ajoutée (*es*) aufzufassen, das dann hochalteriert wird und chromatisch zur Terz des Des-Dur-Zielakkordes leitet (*e–f*); das Ganze bildet also eine plagale Kadenz: I – VI – IV – I.



Bsp. 4: Vorspiel, T. 1–3

Von der Funktion des Heses-Dur als enharmonisch verwechseltes A-Dur war bereits die Rede. Ganz bewusst setzt Ritter diese Tonart auch als „Eye- und Earcather" an den Beginn seines Zyklus und unterstreicht damit die Exzeptionalität des Werkes. Gewiss, in den 1870er Jahren kann diese Wendung nicht mehr den Anspruch einer harmonischen Neufindung erheben, plagale Kadenz-Wendungen sind gerade als mottoartige Einleitungen im 19. Jahrhundert beliebt.[79] Dennoch will Ritter sich hier zweifellos ambitioniert zeigen, erhebt eine solche Initiale doch den Anspruch einer gewissen Größe, den alles Nachfolgende erst noch

78 Die Zahl 11 hat in op. 4 möglicherweise eine höhere Bedeutung: auch die Anzahl der Nummern insgesamt beträgt elf.

79 Vgl. z. B. das berühmte Beispiel der Einleitungstakte zu Felix Mendelssohn-Bartholdys *Sommernachtstraum*-Ouvertüre.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

erfüllen muss. Im Übrigen ist Ritters Beginn des *Vorspiels* dem Wesen der *Tristan*-Einleitung gänzlich entgegengesetzt, die Wucht und das Pathos, mit dem es daherkommt, erinnern vielmehr an die ersten Takte des *Meistersinger*-Vorspiels, die eine ähnliche klangöffnende Gegenbewegung aufweisen.

Nr. I

Diese Nummer ist die einzige, die drei motivisch unabhängige Teile in durchkomponierter Form aneinander reiht (A-B-C). Die drängend-synkopische Klavierbegleitung und die breite tonartliche Palette prägen den ersten Teil (T. 3–41). In großartiger Steigerung durch orchestralen Klaviersatz und zupackende Vokalbehandlung – der virtuos-„*jauchzende*", kadenzartige Takt 57 ist in einem Lied-Duett-Kontext sicher einmalig – verläuft der zweite Teil (T. 41–57) bis zum Fortissimo-Höhepunkt, von dem aus der dritte Teil (T. 58–87) dann langsam ausklingt. Am Ende des Duetts ist das drängende Verlangen des Beginns vorerst befriedet, einfache Harmonien und lange Akkorde herrschen vor, denn mit dem Verweis auf die „*Himmelslust*" deutet sich eine Sublimierung und Erlösung an. Damit trägt das relativ lange Eingangsduett in nuce bereits den Gesamtverlauf des Zyklus in textlicher (s. o.) wie musikalischer Sicht in sich.

Nr. II

Mit Nr. II setzt Ritter einen ersten Ruhepunkt – „*Sehr langsam und getragen*" und *pp* sind die Angaben zu Beginn. Mit einer sanften Triolenbewegung im Klavier wird eine dichte Atmosphäre geschaffen, wobei die Gruppierung von je zwei Achteln innerhalb der Triolen für ein Verschmelzen zu einer leicht bewegten Akkordfläche sorgt, das an die 1. Szene des II. Aufzugs im *Tristan* erinnert, wo nach dem Verklingen des „*Hörnerschalls*" „*des Quelles sanft rieselnde Welle*" im Orchester (Klarinetten) mit einem ähnlichen Weben dargestellt ist.[80] Nachdem der Bariton die erste Textstrophe zunächst allein vorgebracht hat (T. 4–14), wird sie anschließend von beiden Sängern wiederholt (T. 16–30). Interessant daran ist, dass sich auch die Harmonie- und Melodiefolge grundsätzlich wiederholt, dabei aber zugunsten der Imitation der Singstimmen augmentiert wird. Die erste Strophe endet auf dem doppeldominantischen Halbschluss F^7 (T. 14), der nahtlos zum B^9 des Beginns zurückführen würde, doch Ritter schiebt erst noch drei Takte D^7 als Mediante dazwischen, über der der Sopran die Reprise sequenzartig auf *e* beginnt, ehe mit Einsatz des Baritons wieder in den B^9 des Anfangs zurückgekehrt wird. Der Sopran bringt im Folgenden abschnittsweise die Reprise, der Bariton singt sie nach. Die Takte 23–26 sind auf diese Weise „verdoppelt", bis ab T. 27 die Stimmen homophon weitergeführt werden und sie die erste Strophe gemeinsam beenden.

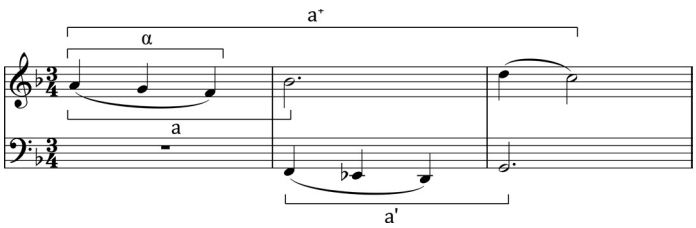
Nr. III

Anhand dieser Nummer lässt sich gut Ritters Methode nachvollziehen, einige seiner Lieder (auch außerhalb von op. 4) vollständig auf einem einzigen wenige Takte langen Motiv aufzubauen, das wiederholt und verarbeitet wird. Das nur 56 Takte lange Lied ist regelrecht

80 Wagner, *Tristan KA*, S. 111, bzw. *Tristan Part.*, S. 16.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

durchzogen von einem Motiv **a** (das aus drei ganztonweise abwärts steigenden Vierteln und anschließendem Quartsprung aufwärts zu einer punktierten Halben besteht) und den daraus abgeleiteten Erscheinungsformen **a'**, **a**$^{+}$, **α** und **α**^{u}. Häufig begegnet die imitatorische Überlappung und sozusagen Engführung von zwei Motiven, bei der die Antwort tonal abgeändert ist und einen Halbton enthält (**a'**). Es fällt auf, dass die absoluten Tonhöhen fast immer gleich bleiben: **a** beginnt in den Außenteilen auf *a*, im Mittelteil auch auf *fis* und *e*. Die **a'**-Form beginnt die Imitation immer auf *f* und übernimmt damit den Ton, der zuvor in Motiv **a** erscheint.



Bsp. 5: op. 4, Nr. III, T. 1–3 (Klav.)

Eine Fortführung und Erweiterung von Motiv **a** um einen Takt ist die Variante **a+**, die gleich zu Beginn des Liedes erscheint. In der Singstimme entwickelt **a** bzw. **a+** sich dann auch noch weiter fort zu einer fünftaktigen Phrase, die am Beginn von allen drei Strophen erscheint (T. 5–9, 20–24, 34–38). Tabelle 3 vermittelt einen Eindruck davon, wie flächendeckend Motiv **a** und seine verschiedenen Erscheinungsformen das dreiteilige Lied prägen.

Takt	1	2	3	5	6	7	8	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
Sst.	–	–	–	**a**$^{+}$			**...**	**a**		**a**		–	–	–	**a**$^{+}$			**...**	**...**	**α**^{u}
Klav. r.H.	**a**$^{+}$			–	–	–	**α**	**a**		**a**		–	**a'**		–	–	–	–	–	**α**^{u}
Klav. l.H.	–	**a'**		–	–	–	**α**^{u}	–	**a'**		**a'**		–	–	**a**$^{+}$			**a**		–

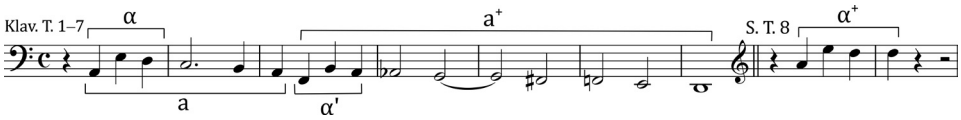
Takt	26	27	28	29	30	31	34	35	36	37	41	42	43	44	51	52	53	54	55
Sst.	–	**a**		**a**		–	**a**$^{+}$			**...**	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Klav. r.H.	**α**^{u}	**α**^{u}	**α**^{u}	**α**^{u}	**α**^{u}	–	–	–	–	**α**	**a**		**a**		**a**		**a**		–
Klav. l.H.	**a**		**a**		**α**	–	–	–	–	**α**^{u}	–	–	–	–	–	**a'**		**a'**	

Tab. 3: Motiv-Gebrauch in op. 4 Nr. III

Nr. IV

Diesem Lied sei aufgrund seiner etwaigen „Außenseiterrolle" eine etwas ausführlichere Betrachtung gewidmet. Wie das vorausgegangene ist es geprägt von einem einzigen Grundmotiv **a** (Bsp. 6), aus dem sich das gesamte Lied speist. Dieses Motiv spannt mit dem ersten Intervall den Raum einer Quinte nach oben auf und führt dann schrittweise wieder zurück in den Anfangston. Sein charakteristischer Kopfteil **α** besteht aus drei auftaktigen Vierteln. Schon bei seinem ersten Auftreten in T. 1 ff. erwächst aus dem Motiv **a** unmittelbar eine variierte Wiederholung **a**$^{+}$, die die ursprüngliche Form **a** nach unten sequenziert,

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

durch chromatische Durchgangstöne erweitert und rhythmisch augmentiert. Aus der Quinte zu Beginn wird ein Tritonus (**α'**), der zusammen mit den fünf aufeinanderfolgenden chromatischen Schritten und der rhythmischen Verbreiterung den prägnanten, fast archaischen Charakter des nur leitereigene Töne abschreitenden Motivs **a** regelrecht deformiert und auflöst. In dieser unmittelbaren Aufeinanderfolge bilden **a** und **a**$^{+}$ ein Thema von reizvoller Asymmetrie. In einer später separiert auftretenden abgewandelten Form des Kopfes **α**$^{+}$ (z. B. T. 8) folgt den drei Vierteln ein gleichbleibender Ton.

Bsp. 6: Motivstruktur

Das Vorspiel T. 1–7 stellt die thematische Koppelung von a und a+ in seiner ganzen gedrungenen Düsterheit vor. Im tiefen Bassregister und in Oktavverdoppelung gesetzt, wird es mit wenigen Akkorden taktweise harmonisiert, wobei in T. 2 als erster Akkord des Liedes ein übermäßiger Dreiklang wie eine rätselhafte Chiffre steht. In der Grundtonart a-moll könnte man von einem Vorhalt *c-h* im Bass sprechen, sodass als „gemeinter" Akkord in T. 2 ein Sextakkord der VII. Stufe zu identifizieren wäre. Dieser löst sich in T. 3 dann trugschlüssig in einen Sextakkord F-Dur auf, womit der Übermäßige auf c, der in seiner Betontheit durchaus Eigenständigkeit zu beanspruchen scheint, auch als eine alterierte Dominante aufzufassen wäre. Dass der Hörer im Folgenden noch bis T. 19 warten muss, ehe die a-moll-Tonika erstmals erklingt, wurde an anderer Stelle bereits erwähnt. Die Einleitungstakte enden auf einem Mollseptakkord (d^{7}) und bilden einen klaren Formabschnitt A (a-a^{+}).

Mit Gesangseinsatz und Beginn der ersten Textstrophe beschränkt sich das Motivmaterial auf das Motivpartikel α^{+}, das sich imitatorisch und komplementärrhythmisch in Singstimme und Klavier abwechselt. Im Klavierpart entstehen auf diese Weise kleinere Einheiten, die durch Pausen getrennt werden. Der Akkord, mit dem die Strophe in T. 8 beginnt, ist ein halbverminderter Septakkord (fis^{ø}), der klanglich in seiner Anordnung und Lage mit dem berühmt-berüchtigten Tristanakkord identisch ist. Er steht allerdings einen Halbton höher und ist in anderer Weise notiert als bei Wagner. Dennoch wirkt er an dieser Stelle des Liedes wie ein Signal. Die Weiterführung hat mit dem *Tristan* weiter nichts zu tun, es entsteht die kleine Folge von fis^{ø}-C^{9}-F, die anschließend um einen Halbton nach oben transponiert wiederholt wird: g^{ø}-Des^{9}-Ges. Es folgen zwei weitere Halbverminderte as^{ø} und h^{ø} (klingend weiterhin „Tristanakkorde"), die zu einer eigentümlich strengen und im Kontext altertümlichen Wendung mit dem Vorhalts-Quartsextakkord der Grundtonart a-moll führen. Ist diese damit endlich erreicht, beginnt auch ein neuer Abschnitt, dessen Charakter sich vollkommen vom Vorhergehenden unterscheidet (T. 19). Das Klavier begibt sich in eine eindeutige Begleitrolle und repetiert in Achteln Akkorde, wodurch nach der stauend-langsamen Einleitung und dem abwechselnd von Pausen durchzogenen Teil danach erstmals ein Fließen und eine Bewegtheit entstehen. Ehe die Sst. erneut einsetzt, gemahnt die zweimalige aufsteigende Quinte *a-e* in der rechten Hand an den Beginn von **a** bzw. **α**, und auch im Sopran liegt den folgenden Takten (T. 22–27) dieser Quintschritt und Varianten von **a** bzw. **α**$^{+}$ zugrunde. Es zeigt sich, dass die T. 21–26 mit den T. 8–14 korrespondie-

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ren. Der harmonische Fortgang ist identisch (enharmonisch verwechselt lautet die zweite Hälfte hier $g^{\varnothing}$-Cis^{9}-Fis) und die Melodie der Sst. fügt nun lediglich zusammen, was vorher durch Pausen getrennt war. Zum Ende der ersten Textstrophe (T. 27/28) wird ein Septnonakkord auf d in Terzquartstellung erreicht, der unaufgelöst bleibt und eine Oktav höher fragend wiederholt wird.

Nach abruptem Lagenwechsel beginnt dann in T. 29 die Reprise der Klaviereinleitung mit den Motiven **a** und $\mathbf{a}^{+}$. Diesmal bleibt das Klavier aber nicht allein – über dem drückend tiefen und „kriechenden" Thema rezitiert der Sopran „*mit halber Stimme*" den Text der zweiten Strophe. Tonrepetitionen ohne motivischen Bezug unterscheiden die Stimmbehandlung hier deutlich von der ersten Strophe. Die Reprise des Beginns im Klavier wird nach sechs Takten abgewandelt und springt direkt in die „altertümliche" a-moll-Kadenz, die in T. 18 ihre Parallelstelle hat, und die hier nach dem Quartsext-Vorhalt noch um einen Quartvorhalt (T. 36) erweitert wird, der choralartig auf dem Halbschluss E^{7} endet. Vom dann bereits erreichten a-moll aus erklingt als nächster Akkord in T. 39 aber auch noch der d^{7}-Klang, der schon die Einleitung in T. 7 beschlossen hatte und der jetzt als rauschendes 32tel-Arpeggio den Höhepunkt des Liedes markiert, auf dem der Sopran sich noch einmal in die Höhe schwingt. Auch diesmal folgen dem emphatischen Aufschwung der unvermittelte Lagenwechsel und eine weitere Reprise des enigmatischen Anfangsmotivs im Klavier. Dieses abschließende acht Takte lange Nachspiel wiederholt noch zweimal Motiv **a** und die charakteristischen übermäßigen Akkorde.

Setzt man den beschriebenen Verlauf von Lied Nr. IV in Bezug zum zugrundeliegenden Gedicht Lenaus, erkennt man klare Motivationen für die geschilderten Details. Zunächst fällt auf, dass der Gesangspart sich in drei ungefähr gleich große Teile gliedert, obwohl das Gedicht nur zwei Strophen hat. Dies erreicht Ritter dadurch, dass er die erste Gedichtzeile „*Wie sehr ich dein soll ich dir sagen*?" wiederholt. Zusammen mit der zweiten Zeile bildet sie die Grundlage für den ersten Abschnitt, in dem der Text von „fragen", Nicht-Wissen und Nicht-Wollen handelt. Ritter deutet dieses Zögern sehr wörtlich, lässt den Sopran stocken und oft pausieren. Die Verweigerung des lyrischen Ichs zu „*sagen*" und zu „*fragen*", findet seine Entsprechung in der verweigerten Tonika, die lange überhaupt nicht in Sicht ist und zuletzt bewusst unterbleibt: Der Dominantseptakkord in T. 18 geht ins Leere (T. 19: Pause im Klavier), der erste Abschnitt bleibt ohne Schlussakkord. Mit der Tonika nach der Pause beginnt bereits der zweite Abschnitt.

Der Stimmungswechsel, der hier erfolgt, ist bei Lenau nicht wirklich angelegt, es ist lediglich von „*Herz*" die Rede – was Ritter aber Grund genug ist, seiner Musik einen leidenschaftlicheren Zug, eine Emphase zu geben, die zum ersten Höhepunkt führt. Der insgesamt sehr tiefgelegene Klaviersatz erreicht auf offenem Septnonakkord plötzlich das hohe Register – ein vergebliches Sich-Aufrichten. Als dritter Abschnitt wird die zweite Lenau'sche Strophe vertont, in der das lyrische Ich vor sich selbst erschrickt. Hier verbindet sich das düstere Thema der Klaviereinleitung mit Gesang und Text, scheint also für die geschilderte Selbstschau zu stehen, die bei Ritter einem Blick in den Abgrund gleichkommt. Das erschrockene „*O still*" setzt Ritter „*mit halber Stimme*" deklamatorisch um. Für die auffällige a-moll-Kadenz, den feierlich-choralartigen Rückgriff auf den stile antico, findet sich alsbald im Wort „*Gott*" eine textliche Begründung. Das nächste Wort, das einen Umschwung des musikalischen Charakters hervorruft, folgt auf dem Fuß: beim Stichwort „*Liebe*" entfaltet sich binnen eines Taktes ein emphatischer Aufschwung, wobei das Klavier-Arpeggio des d^{7}-Akkords für eine kurze Achtel auf dem Ton a'' landet und dabei mit dem Spitzenton g'' des

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Soprans („*Lie-*“) zusammentrifft. Dieser kollisionäre Quartvorhalt über dem Mollseptakkord (der hier allerdings schon wieder verstummt) ist expressiver Höhepunkt, der aber in die Leere der Generalpause (T. 40, Zzt. 1) hinein sofort wieder abbricht. Der d^7-Akkord fungiert an zwei ganz unterschiedlichen Stellen des Lieds als abschließender und gleichzeitig öffnender Klang (T. 7+39) – und man kann im gleichnamigen D^9-Akkord in T. 27/28 ein verdurtes Pendant mit gleicher Funktion erkennen. Unverändert schwer und geheimnisvoll beschließt das Thema der Einleitung (hier 2 x **a**) das Lied, und die Chiffre des übermäßigen Akkordes ersetzt noch zuletzt die reguläre Dominante vor dem a-moll-Schussakkord – eine Lösung, eine Erlösung in der Liebe gar, sähe gewiss anders aus.

Takt	**1–7**	**8–18**	**19–28**	**29–39**			**40–47**
Sst.	–	Unterbrochene Melodie (**α**)	Verbundene Melodie (**α**) Höhepunkt *gis“*	*„halbe Stimme“*, Deklamation	tiefster+ längster Ton *e‘*	Höhepunkt, großer Aufschwung	–
Klav.	Einleitung **a-a⁺** Überm. offenes d^7	Imitation, Tristanakkorde, a-moll-Kadenz	8tel-Akkorde, Cresc.-Steigerung, Tristanakkorde, offenes D^9	Reprise **a-a⁺** Überm.	a-moll-Kadenz, 4-Vorh.	offenes d^7	nochmals Reprise, **a-a** Überm.
Text	–	Fragen, Unsicherheit, Verweigerung	*„Herz“*, *„Dein“* – Emphase	*„erschrecken“*	*„Gott“*	*„Liebe“*	–
Str.	–	1. Str.		2. Str.			–
Form	A (**a-a⁺**)	B (**α**)	B‘ (**α**)	A’ (**a-a⁺**)			A’’ (**a-a**)

Tab. 4

An dieser Stelle muss noch kurz auf die werkchronologischen Hinweise Röschs und Hausegggers eingegangen werden, die beide – wenn auch in der konkreten Datierung nicht übereinstimmend – von einer sehr frühen Entstehung dieses Liedes, ganz unabhängig von den *Liebesnächten* ausgehen.81 In der Tat deutet schon der Text, der über eine allgemeine Liebes-Thematik hinaus keine direkten Verbindungen zu Wagners *Tristan* aufweist, auf eine solche Sonderstellung hin (s. o.). Aus vorausstehender musikalischer Analyse lässt sich zumindest kein Argument ableiten, das dagegen spräche. Die eigenwillige Verwendung des Übermäßigen Akkords und der Mollseptakkorde lässt durchaus auf ein ambitiöses Jugendwerk schließen, zumindest aber unterscheidet sich der Ton deutlich von den anderen Nummern aus op. 4.

Damit wird allerdings die Identifizierung der halbverminderten Septakkorde als „Tristanakkorde“ obsolet. Ritter notierte sie weit vor der Entstehung des *Tristan* und erst im Nachhinein werden sie die Assoziation hervorgerufen haben, die dann der eigentliche Grund für ihn gewesen sein mögen, das Lied in seine *Liebesnächte* aufzunehmen. Interessanterweise wird gerade der Tristanakkord als populärer „Inbegriff“ und Symbol des Tristan und damit prädestiniertes Assoziationsmittel von Ritter in den anderen Nummern der *Liebesnächte* nie explizit verwendet. Ob die Tonart a-moll, die mit der Tonart des *Tristan*-Vorspiels assoziierbar wäre, eine spätere Transposition aus diesem Grunde ist, oder original, lässt sich nicht sagen.

81 Nach Rösch (S. 159) wäre „*Wie sehr ich dein*“ Ritters erste Komposition überhaupt und hätte bereits Anfang September 1854 vorgelegen. Hausegger (S. 37) datiert das Lied in die Schweriner Zeit um 1860–1863.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Rösch widmet diesem Lied, das er für Ritters „*erste Composition*" hält, eine ganze Spalte in seinem Artikel. Unumwunden erklärt er, es sei „*in jeder Hinsicht ein Meisterwerk*". Mit musikalischer Analyse hält er sich nicht auf, allein die Wahl der Tonart a-moll zeigt ihm anscheinend, wie sehr Ritter „*den Intentionen des dichterischen Ausdrucks gerecht*" wird. Rösch sieht in der Komposition „*nur ein einfaches, keusches, deutsches Lied, durch den Adel tiefinnerlichen sittlichen Ernstes in ideale Höhen gehoben*". Zuletzt hebt er die *Tristan*-Ähnlichkeit hervor, die aber lange vor dem Tristan entstanden sei und nennt sie – in Anführungszeichen – eine „»*Anticipation* « *Wagner's*".[82]

Nr. V

Das relativ kurze Duett arbeitet mit einem kleinen Motiv, das die Klavierbegleitung von Beginn an (T. 4) prägt und vielfach wiederholt wird. Es handelt sich um drei staccato gespielte Achtelnoten nach einer Achtelpause, die erst eine Terz abwärts, dann eine Sekund aufwärts geführt werden. Als Begleitung in der linken Hand alternieren meist tiefe Bassnoten und Akkorde viertelweise. Das dreiteilige Lied kann man als variiert strophisch bezeichnen, wobei schon der Text selbst – es gibt im Original nur eine Strophe – von Ritter wiederholt und variiert wird. Die erste, verkürzte Strophe (T. 6–10) intoniert der Sopran in der Haupttonart B-Dur, die zweite (T. 12–18), die die Musik des Beginns zunächst wiederholt – allerdings einen Halbton tiefer (A-Dur!) – gehört dem Bariton, und die dritte und längste (T. 19–34) – die wieder in B-Dur steht und auch als exakte Reprise beginnt (dann aber weiterentwickelt wird) – wird von beiden Sängern bestritten. Charakteristisch sind die zwei identischen Takte des Klaviers jeweils zu Beginn: „Vorspiel": T. 4+5, 1. Str.: T. 6+7, 2. Str.: T. 12+13 und 3. Str.: T. 20+21.

Nr. VI

Dieses Duett besteht aus zwei großen Teilen, einem scherzohaft-leichten, rhythmisch prägnanten ersten Teil (T. 1–65) und einem breit-akkordischen, hymnischen zweiten Teil (T. 66–87). Zu Beginn vergewissern sich die Liebenden „*flüsternd*" ihres Einverständnisses, gleichsam als fühlten sie sich von den verständnislosen „*And'ren*" belauscht. Der transparente zweistimmige und komplementärrhythmische Klaviersatz setzt dies prägnant um. Dann folgt – und nicht zufällig mit der Beschwörung von „*Frau Minne*" – der langsame Teil als glühend-emphatische Teilhabe an „*nächtlich süsser Räthselwonne*".

Nr. VII

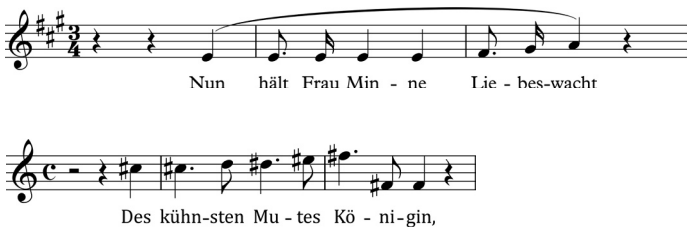
Ritters Musik zu Eichendorffs berühmter „Mondnacht" wirkt im Vergleich zu anderen Nummern aus op. 4 eher zurückgenommen. Die Singstimmen sind geprägt durch streng imitatorisches Einsetzen der einzelnen Phrasen nacheinander, was sich T. 16 ff. fast zu einem Kanon auswächst, einer Form, die in der Schlussnummer zu vollem Recht kommen wird. Der Klavierpart übernimmt grundsätzlich akkordisch-begleitende Funktion, bis auf wenige Momente, in denen er mit sprechenden Gesten hervortritt. So ist ihm z. B. eine Einleitung vorbehalten, an deren Ende (T. 5/6) die rechte Hand in Terzen abwärts steigt, zuletzt chro-

82 Rösch, *Mahnruf*, S. 159. Sperrung wie im Original.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

matisch, was auf das Ende des ZWISCHENSPIELS zu verweisen scheint. In T. 14–16 entfaltet sich als Überleitung zwischen zweiter und dritter Textstrophe (mit dem Wort „*träumen*“ eintretend) eine aus relativ hoher Lage abwärts gleitende Achtelbewegung, die der berühmten Einleitungsgeste der Schumann'schen „*Mondnacht*“-Vertonung im *Liederkreis* op. 39 nicht ganz unähnlich ist und sich möglicherweise auf diese bezieht.

NR. VIII

Die besondere Stellung dieses Solo-Liedes für Sopran innerhalb des Zyklus wurde bereits angedeutet: es ist das längste Lied in op. 4, seine Grundtonart A-Dur bildet den Extrempunkt im Gesamtplan der Tonarten und hebt sich durch die „helle“ Klanglichkeit der Kreuztonart vom Rest der Lieder und Duette ab. Den Text hat Alexander Ritter selbst verfasst, und offensichtlich handelt es sich um eine Reverenz an Isoldes Loblied auf Frau Minne im II. Aufzug von Wagners *Tristan*, das in derselben Tonart steht. Wollte man direkte musikalische Allusionen Ritters auf die besagte Stelle suchen, so ließe sich möglicherweise in der Motivik der aufsteigenden Quart in punktiertem Rhythmus eine Anlehnung Ritters an Wagner entdecken.

Bsp. 7: Nr. VIII, T. 11 und Wagner, Tristan, II. Aufzug, 1. Szene, KA S. 123 f.

Die auf- und abwogenden Achteltriolen im Vorspiel des Klaviers, die das Lied im weiteren Verlauf gliedern und in jeder Strophe wiederkehren (T. 1, T. 38, T. 134), verbreiten Ruhe und Abgeklärtheit. Die Form des Liedes ist mit ihren drei Blöcken von je zwei vierzeiligen Strophen plus Refrain gut überschaubar, es handelt sich um eine Art variiertes Strophenlied. Die meist dreihebigen Verszeilen werden von Ritter gern in zweitaktige Phrasen gebracht, sodass eine Strophe ganz konventionell insgesamt acht Takte aufweist. Es gibt keine feste Melodie oder Begleitung, die sich in den Strophen wiederholen würden, die Musik zeigt sich stark von den jeweiligen Textworten angeregt. So enthält das Lied viele kleine Details, in denen Ritter sehr konkret den Text umsetzt, wie das „*Sinken…in weltvergess'nes Träumen*“ (Abwärtsbewegung im Klavier T. 19/20), das „*zeitenlose Sein*“ (langen Sopran-Note T. 28/29), das „*Wogen-Rauschen*“ (T. 45/46) und die „*Wonneseufzer*“ (T. 47–50). In T. 51–55 scheint für eine kurze, irreguläre Phrase zum Text „*o hehres heil'ges Lauschen*“ im Klavier ein Pianissimo-Weben in „duolischen“ Triolen als völlig neue Atmosphäre (gleichzeitig ein Verweis auf Lied II und das „Quellenmurmeln“ in der 1. Szene des II. Aufzugs im *Tristan*?), während die nächsten Textzeilen bereits wieder einen „*belebteren*“ Zugriff mit neuem Begleitmodell im Klavier hervorrufen. Besonders auffällig ist die Stelle T. 87–105, wo zu den zentralen philosophischen Begriffen „*Werden*“ und „*Sein*“, „*erlösen*“ und „*Wahn*“ Ritter die bis dahin durchgehend durchlaufende rhythmische Bewegtheit anhält und in „*sehr ruhigem*“ Tempo Silbe für Silbe mit homophonen, choralartigen und gewichtigen Akkorden unter-

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

legt. Harmonisch lehnt Ritter sich hier mit verstärkter Chromatik und „vagierenden" Akkorden direkt an den *Tristan* an. Sofort und übergangslos gewinnt er aber eine verblüffende Leichtigkeit zurück, wenn wieder Naturbilder folgen und das Klavier die „*Lüfte*" in hoher Lage und in Arpeggien „*klingen*" lässt (T. 107 ff.).

Als einziges Lied (und zwar in Ritters gesamten Schaffen) hat Nr. VIII einen wirklich gleichbleibenden Refrain – er beruht auf drei Verszeilen mit gleichem Reim. Ritter verwendet dafür auch Musik, die erkennbar wiederkehrt, dabei aber doch auch jedes Mal variiert wird. Tatsächlich behält der Sopran seine Melodie immer bei, und auch die Harmonisierung bleibt grundsätzlich gleich. Die Umsetzung des Klavierparts unterscheidet sich hingegen wesentlich. Bei der zweiten Wiederholung (T. 118 ff.) kommt hinzu, dass der charakteristische Wechsel in den 6/8-Takt, der den Refrain vorher so herausgehoben hatte, unterbleibt, und der Refrain dadurch im 3/4-Takt und in doppelten Notenwerten (bei schnellerem Grundtempo) abläuft. Dies gibt Gelegenheit für aufwändige Begleitfiguren im Klavier und eine große Steigerung, die mit einem Quartvorhalt und dem lange ausgehaltenen Wort „*Liebe*" endet, ehe die Reprise der Einleitungstakte einsetzt, die in auskomponierter Verlangsamung durch Augmentation das Lied in großer Ruhe beendet.

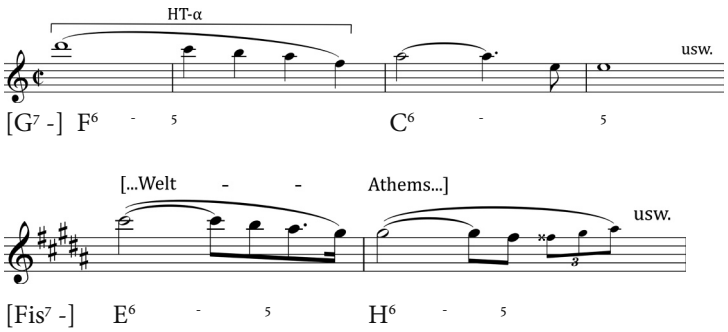
Richard Strauss fertigte von diesem Lied 1898, also nach dem Tode Ritters, für dessen Töchter eine Orchestrierung an. Da der Text zu diesem Lied von Ritter selbst stammte, es sich um ein relativ langes Lied handelt und es sich als einziges gut aus dem Zusammenhang der *Liebesnächte* lösen lässt, bot es sich dafür wohl an. Ob Strauss damit auch eine spezielle Wertschätzung für die Komposition zum Ausdruck brachte, ist nicht bekannt.[83]

Nr. IX

Das leidenschaftliche Solo-Lied des Baritons wird von einer bewegt-virtuosen Klavierbegleitung getragen. Die sechs Textstrophen setzt Ritter in einem als A^1-B-C-A^2-$A^{1'}$-A^3 darstellbaren musikalischen Ablauf um. Mit der 4. Strophe erfolgt eine Art Reprise, die mit einer Reihe von Septnonakkorden harmonisiert ist, die eine emphatische Anlehnung an die harmonische Sprache Wagners darstellen. In der sechsten Strophe, auf dem Höhepunkt der Nummer, stellt sich dann eine Konstellation ein, die direkt auf einen der Höhepunkte in *Tristan und Isolde* verweist. In T. 47–50, zu den Worten „*mache dass mein Ich mir schwindet*", verbindet sich der α-Teil des Hauptthemas (s. Bsp. 1) mit einer Harmoniefolge von zwei aufeinanderfolgenden Sextvorhalten (Bsp. 8), die nahezu identisch ist mit der berühmten Stelle „*in des Welt-Athems wehendem All*" im Liebestod Isoldes.[84] Hier wie dort wird über eine plagale Sekundfortschreitung abwärts (Stufenfolge $II^{\sharp}$-I) aus einem Septakkord heraus der erste Akkord mit Sextvorhalt erreicht, der nach seiner Auflösung unmittelbar in den zweiten Akkord mit Sextvorhalt (auf der Oberquinte) weiterführt. Ritters Hauptthema, das mit seinem Terzschritt eigentlich nicht unmittelbar auf die Tonfolge Wagners (eine Form des sogenannten „*Seligkeitsmotivs*"[85]) zu beziehen ist, eignet sich gleichwohl für eine erkennbare Reminiszenz an eben jene Stelle, die im *Tristan* Liebesnacht und Liebestod verbindet[86] – in musikalischer wie philosophischer Hinsicht.

83 Vgl. **ARWV III.1.2.**, Anm.
84 Wagner, *Tristan KA*, S. 320.
85 Vgl. Wolzogen, *Thematischer Leitfaden Tristan*, S. 33 und 47.
86 Die Parallelstelle im II. Aufzug „*endlos ewig einbewußt*", Wagner, *Tristan KA*, S. 206.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Bsp. 8: Liebesnächte Nr. IX, T. 47–50 (Klav. r.H.) und Tristan und Isolde, III. Aufzug, 3. Szene KA, S. 320

Nr. X

In diesem schnellen, „*sehr leidenschaftlich*" vorzutragenden Duett gelangt der Zyklus schließlich zu seinem Kulminationspunkt. Die lodernden Flammen der Leidenschaft sollen „*in eins zusammenschlagen*" und die „*Welt verbrennen*". Ritter selbst spricht davon, dass er „*den Ausdruck dieser Empfindungen so sehr gesteigert habe, daß es Seite 39 förmlich zum Actus zwischen den Liebenden kommt*".[87] Ein kleines Motiv von vier Viertelnoten (Terz-Sekund-Terz, T. 2–3) und ein gegenläufiges von vier chromatisch aufsteigenden Basstönen (T. 8–9) kehren öfters wieder. Als rhythmisches Begleitmodell treiben motorische Achtel-Triolen, die mit einer Pause beginnen, das Stück voran, dem Höhepunkt im dreifachen Forte (T. 107 ff.) entgegen. Ritter wiederholt die erste und zweite Textstrophe ehe er die dritte vertont, danach schiebt er erneut die erste Strophe ein, bevor die vierte folgt. Im Klavier-Nachspiel klingt dann erneut reprisenartig der Beginn der ersten Strophe an. Im Ganzen lässt sich der formale Aufbau des relativ langen Duetts und seiner Strophen wie folgt darstellen: AB-A'B'-C-A'-D-(A').

Zwischenspiel

Mit dem *Zwischenspiel* wird von Ritter an sensibelster Stelle des Liederzyklus, nach erreichter Peripetie, ein rein instrumentales Stück eingeschaltet. Kann man annehmen, dass der neudeutsche Programmmusik-Verfechter hier Wesentliches, die Darstellung nämlich des Transformationsprozesses und des Übergangs von der irdischen Existenz zur höheren Seinsform in die ungewöhnlich lange, wortlose „Zwischen"-Musik gelegt hat? Zumindest wird die Brückenfunktion zwischen den Punkten höchster Lust und individuationsüberwindender Selbstaufgabe auf der einen und erfolgter erlösender Hingabe in den Strom der Ewigkeit auf der anderen Seite mehr als nur die musikalisch notwendige Modulation und die Rückbesinnung auf das Hauptthema „beinhalten". Im ersten Teil (T. 1–15), der an das Nachspiel von Nr. X unmittelbar anschließt, das bereits eine Beruhigung nach der großen Ekstase eingeleitet hat, scheint das Hauptthema – unterbrochen von den an Pauken oder Pizzicati gemahnenden tiefen Basstönen – seinen Platz erst finden zu müssen: nach zwei Anläufen, die in verminderten Septakkorden enden, erreicht es schließlich den Dominant-

87 Alexander Ritter an Felix Mottl, München, 10.3.1892 (BSB, Ana 452).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

septakkord As^{7}. Im zweiten Teil (T. 16–46) wird es in einem veritablen Fugato über 31 Takte hinweg in der Haupttonart Des-Dur durchgeführt. Nach diesem eher konventionell-kontrapunktischen Teil folgt ein äußerst expressiver dritter Abschnitt (T. 47–58), der homophoner aufgebaut ist. Lange Ketten von Terzen ohne Begleitung oder Bass erinnern an das – naturgemäß auch rein instrumental sprechende – Vorspiel zum III. Aufzug des *Tristan*. Dort gibt es dreimal eine Terzenfolge in den Violinen, die aufwärts gerichtet ist und jedes Mal höher endet. Bei Ritter sind es ebenfalls drei Terzenketten, die auch immer höher beginnen, die aber insgesamt in Abwärtsrichtung verlaufen. So wie es bei Wagner zuletzt – in den sechs Überleitungstakten zur 1. Szene, vor Beginn der „Traurigen Weise", wo die Violinen ebenfalls unbegleitet überbleiben – auch der Fall ist.[88]

Nr. XI

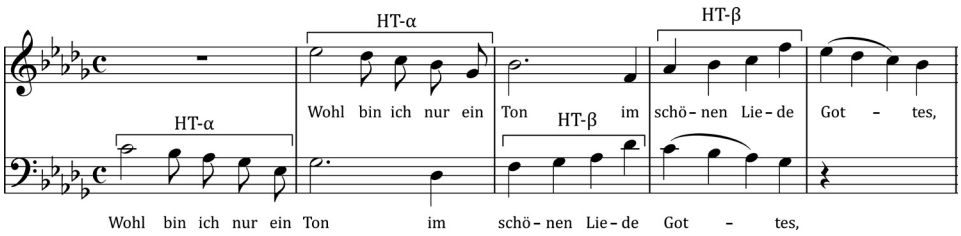
Der „*Schlussgesang*" – so ist Nr. XI betitelt – ist von Ritter als strenger Kanon gesetzt. Imitation im weiteren Sinne bietet sich im Vokal-Duett für ein Abbilden von Frage und Antwort, von Vorangehen und Nachfolgen oder ganz allgemein als Mittel der Bezugnahme ohnehin an, und Ritter macht davon in den meisten Duett-Nummern mehr oder weniger Gebrauch. Die strenge Form des Kanons aber, durchgehalten über ein ganzes Duett hinweg, ist doch bemerkenswert. Zwei Beispiele solcher Duett-Kanons, die als mögliche Vorbilder besonders interessant sind, lassen sich allerdings in Ritters direktem Umfeld, bei seinen neudeutschen Komponistenkollegen Eduard Lassen und Peter Cornelius finden. Die Schlussnummer der Duette op. 6 von Peter Cornelius ist so ein strenger Kanon. Die Vertonung des Gedichts „*Ein Wort der Liebe*" von Abt Wernher v. Tegernsee (op. 6/3, entstanden 1861/62) beginnt zunächst einstimmig, indem der Bariton den 15 Takte kurzen Ablauf allein zur Klavierbegleitung intoniert. Bei der Wiederholung des Ganzen mit nur leicht verändertem Klaviersatz setzt dazu dann der Sopran (um eine Viertel versetzt) im Oktav-Kanon ein. „*Ich bin dein, du bist mein…*" lautet der Text, und diese direkte Ansprache der geliebten Person, diese Versicherung der Liebe, die sich in der Zweistimmigkeit dann zu einer gegenseitigen erweitert, drückt sich in der asynchronen und doch identischen Wiedergabe der Worte im Kanon aufs Beste aus. Das Nachsprechen der Liebesbeteuerung gleichsam als Beschwörung bietet gewissermaßen die Legitimation für diese strenge musikalische Form.

Peter Cornelius' Gedichte waren unter den Neudeutschen sehr beliebt und wurden mehrfach vertont. Eduard Lassen benutzt für seine Vertonung des Cornelius-Gedichts „*Lieblingslied*" (das Alexander Ritter übrigens als op. 5/1 auch vertont hat) ebenfalls einen strengen Oktavkanon. Das Werk findet sich im zweiten Heft der 1860 erschienenen *Lieder*, ist also noch vor Cornelius' Kanon entstanden. Beide Duette stehen bemerkenswerterweise in E-Dur und in einem Dreier-Takt. Sie sind strophisch angelegt, und die Singstimmen bleiben dabei unverändert (bei Lassen ändert sich immerhin das Begleitmodell im Klavierpart in jeder der drei Strophen). „*Einfach, mit Anmuth*" lautet Lassens Anweisung zu Beginn, und es ist dies das Paradoxe an der Technik des Kanons: so kunstvoll sie ist, so enge Fesseln sie dem Verlauf auch auferlegt – es entsteht doch ein Eindruck von Einfachheit und Verständlichkeit durch die Dehnung des harmonischen Rhythmus und die Wiederholungen in der nachfolgenden Stimme.

88 Vgl. Wagner, *Tristan KA*, S. 229 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Alexander Ritter wird diese Duett-Kanons, zumal den von Cornelius, wohl gekannt haben. Man könnte somit fast von einer kleinen Tradition sprechen, diese Form als Schlussstück einer Sammlung zu verwenden.[89] Ritter komponiert für die Schlussnummer der *Liebesnächte* „*Wohl bin ich nur ein Ton*" – zu dem Text, der explizit die Musik thematisiert – einen Kanon in der Dezim, also eine noch kunstvollere Form des Kontrapunkts. Der Bariton beginnt in Takt 2 auf Zzt. 1 mit dem Hauptthema, der Sopran folgt ihm genau einen Takt später und setzt eine Dezim höher ein (vgl. Bsp. 9). Die Lage der Halbtonschritte wird im Verlauf des Kanons ab und an tonal angepasst, doch insgesamt handelt es sich um eine strenge Imitation, die über 20 Takte durchgehalten wird. Es gibt – auch im Text – keine Strophen und keine musikalischen Wiederholungen, die nur 29 Takte lange Nummer ist durchkomponiert. Erst als im Text vom „Zusammenklingen" die Rede ist, löst sich der Kanon auf, und die beiden Singstimmen vereinigen sich für die letzten acht Takte zu einer synchron-homorhythmischen Schlusssteigerung in Terzen und Sexten (T. 21–28). Interessanterweise verwendet Ritter am Ende des Kanons nicht das naheliegendste musikalische Mittel zur Verdeutlichung des erreichten finalen Einsseins, das Unisono.



Bsp. 9: Nr. XI, T. 2–6 (S+Bar.)

Offenbar wird das kontrapunktische Mittel des Kanons von Ritter als Sinnbild einer höheren Ordnung, des sinnvollen Zusammenklingens – und nicht als Fessel oder Zwang einer akademischen Technik betrachtet. Im Kontext des *Tristan* wirkt ein Höhepunkt als Kanon auf den ersten Blick vielleicht überraschend – man könnte sich eher an die kontrapunktischen Anwandlungen der *Meistersinger* erinnert fühlen –, als Metapher einer „Einheit des Unterschiedenen" verstanden (s. o.), passt er jedoch bestens in Ritters *Liebesnächte*-Konzept.

89 Die natürlich wiederum in der jahrhundertealten Tradition einer Schlusssteigerung im Kontrapunktischen, z. B. einer Fuge, besonders in der Vokalmusik, wurzelt. Ritter verwendete den Kanon zur Schlusssteigerung später noch in einer anderen Gattung. In der letzten Szene seiner Oper *Der faule Hans* (KA, S. 128 ff.) setzt er das Liebes-Duett von Hans und Königin ebenfalls als Kanon (vgl. Werk IV-k.).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Liedformen

Die Liebesnächte sind als Liederfolge auch eine Zusammenstellung unterschiedlicher Liedformen. Für jede Nummer findet Ritter eine eigene Lösung der Formfrage, es finden sich sowohl Bogen- als auch Barformen, sowie durchkomponierte Formen (vgl. Übersicht Tab. 5). Generell ist Ritter in seinen Formen sehr frei: Text- und Musikstrophen sind nach wie vor erkennbar, Reprisen finden statt, doch immer wird variiert, verändert, verschoben, überlappt, sodass ein starres Schema, ein veritables Strophenlied gar, nirgends zu finden ist.

Bogenformen	A1-A2-A1' A-(B-B')-(A'-A'')?	III, V IV
Barformen	A-A'-B Vsp-A^1-Zsp-A^2-B Vsp(a)-A^1(a)-A^2(a)-B	II VI VII
Durchkomponiert	A-B-C A-B	I XI
Strophisch mit Refrain	AB-CB-DB	VIII
Andere	A^1-B-C-A^2-A1'-A^3 AB-A'B'-C-A'-D-A'	IX X

Tab. 5

Die Rolle des Klaviers

Die Faktur des Klaviersatzes wirkt über weite Strecken, als handele es sich um einen Klavierauszug. Wie orchestral Ritter sich die „Begleitung" der Singstimmen im Grunde denkt, zeigt sich in der häufigen Verwendung von Tremoli, vielstimmigen Akkorden, einstimmigen melodiösen Linien, oder perkussiven Effekten. Der Satz ist oft weitgriffig und technisch durchaus anspruchsvoll. Daneben gibt es freilich auch Passagen mit pianistisch-idiomatischen Begleitfiguren – an Stellen, die dann insgesamt liedhafter sind. Bemerkenswert sind die Vor- und Nachspiele der Gesangsnummern, die meist modulatorische Funktion haben und teilweise lang und gewichtig ausfallen (IV, VI). Häufig ist das Klavier Träger des motivischen Grundmaterials, Ort des musikalisch substanziellen Geschehens, während im Gesang Deklamation vorherrscht. Außerdem sind das *Vorspiel* und das *Zwischenspiel* – zwei abgeschlossene Stücke für Klavier solo – absolut beachtenswert. Sie dienen nicht nur als Überleitungen, sondern müssen wohl als programmatisch und inhaltlich wesentlich betrachtet werden. Allein die ausdrückliche Bezeichnung „*Vorspiel*"[90] ist in einem Liederzyklus wohl einmalig.

90 Wagners Wortwahl im Autograph des *Tristan* lautet im Übrigen „*Einleitung*", vgl. Wagner, Richard: *Tristan und Isolde. Autograph Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth*, hrsg. und kommentiert von Ulrich Konrad, Kassel 2012, S. 1. Allerdings ist in Wagners Briefen oder Cosimas Tagebüchern stets vom „Vorspiel" die Rede, sodass die Wortwahl „Einleitung" keine Ausschließlichkeit beanspruchen kann.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Gesangspartien

Die beiden Stimmfächer, die Ritter für seine *Liebesnächte* wählt, sind Sopran und Bariton. Hierin folgt er also nicht dem Vorbild des *Tristan*, in dem bekanntlich ein Tenor die Titelpartie singt. Ritter konnte fernab der Bühnenkonvention, die dem Bariton die Funktion des störenden Dritten im Dreieck der Beziehungen zuteilt, ganz nach seinen klanglichen oder satztechnischen Bedürfnissen besetzen. Möglicherweise hatte er auch einfach nur die ihm bekannten Stimmen des Ehepaares Rosa und Feodor von Milde im Ohr, die ihm in seiner Weimarer Zeit als Idealpaar auf der Bühne und im Privatleben galten. Rosa von Milde waren bereits die *Schlichten Weisen* op. 2 gewidmet und sie soll in ihrer Begeisterung für Ritters Lieder diesem „*dringend nahegelegt*" haben, auch die *Liebesnächte* „*in Angriff zu nehmen*".[91] Technisch sind beide Gesangspartien jedenfalls sehr anspruchsvoll, und so reicht z. B. der Ambitus des Soprans bis b^2 und der des Baritons bis f^1. Damit sind die *Liebesnächte* weit davon entfernt, auch von Laien aufgeführt werden zu können und spotten des ihnen gattungsgeschichtlich eigentlich angestammten Platzes im bürgerlichen Salon. Auch wenn das Kunstlied in der Mitte des 19. Jahrhunderts längst immer höhere technische Anforderungen gestellt hatte, die weit über das häusliche Musizieren hinauswiesen, ist Ritters op. 4 mit seinen Grenzüberschreitungen hin zur Oper doch eine Rarität.

91 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 56 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

h. Vorbild *Tristan* – Rezeption – ein Nachspiel

Ritters Umgang mit dem *Tristan*-Vorbild

Selbstverständlich waren Alexander Ritter und seine Frau 1865 der Einladung gefolgt, bei der Uraufführung von *Tristan und Isolde* am 10. Juni im Hoftheater in München dabei zu sein und waren aus Würzburg angereist (vgl. Leben IV-9.3.). Endlich konnte Ritter das Werk, das er gewiss schon aus der 1860 erschienenen Partitur und dem Klavierauszug Bülows gekannt haben wird[92], in einer Aufführung hören. Doch sein Verhältnis dem *Tristan* gegenüber war nicht gleich von Anfang an positiv. Zwei Monate nach der Uraufführung war Peter Cornelius bei ihm in Würzburg zu Besuch (vgl. Leben IV-9.4.) und man tauschte sich bei dieser Gelegenheit auch über Wagners Werk aus, das Cornelius wegen einer eigenen Premiere nicht hatte hören können. Wie Cornelius danach an seine Braut berichtete, war er sich mit Ritter absolut einig. Er zitiert seinen Freund mit folgenden Worten: „*im Tristan ist ein fortwährendes Wirtschaften mit kurzen Motiven*" und pflichtet ihm dann bei: „*Wie richtig ist das!* […] *Du merkst wie Tristan für all diese jüngeren Geister das: »Bis hierher und nicht weiter« wird*".[93] Cornelius' persönliches Verhältnis zu Wagner war gerade in seiner Münchner Zeit nicht ohne Spannung. Auch Ritters persönlicher Umgang mit Wagner war, wenn man überhaupt von einem solchen sprechen kann, zu diesem Zeitpunkt nicht eben herzlich. Doch darf man die starken Zweifel der Musiker am *Tristan* sicher nicht ausschließlich auf persönliche Enttäuschungen zurückführen. Auch Karl Tausig äußerte sich gegenüber Cornelius in dieselbe Richtung über den *Tristan*: dass „*nämlich kaum ein, zwei Melodien recht entwickelt sind; ich meine in die Breite und nicht im Detail und zwar von vorneherein*".[94] Die Verehrer des *Tannhäuser* und des *Lohengrin* sahen sich mit einem ganz neuen Wagner konfrontiert, der einen kompositorischen Weg eingeschlagen hatte, der den jüngeren Komponisten ungeheuerlich erschien.

> „*Das ist so etwas Wunderbares, daß es keine Worte dafür gibt, man kann sich nicht denken, daß es ein Mensch gemacht, es kommt wie von Götterhänden*".[95]

Wie dieser Ausspruch gegenüber seiner Mutter zeigt, blieb Alexander Ritter allerdings nicht lange bei seiner ablehnenden Haltung; er nahm die Herausforderung, die der *Tristan* für seine Generation darstellte, an und setzte sich mit dem Werk auseinander. Direkte Äußerungen über *Tristan und Isolde* finden sich nur ganz vereinzelt. Ein derart enthusiastisches Zeugnis wie es zu Wagners *Meistersingern* in einem Brief an Franziska enthalten ist („*unser Gott lebt!*") hat sich zum *Tristan* leider nicht überliefert – aber wenn er in eben diesem Brief auch den *Meistersingern* den Vorzug vor dem *Tristan* gibt, rückt er ihn doch immerhin gewissermaßen an die zweite Stelle: „*So viel ist bestimmt: von allen seinen Werken (Tristan*

92 Ein Freiexemplar des Klavierauszuges wurde auf Wagners Veranlassung direkt nach Erscheinen vom Verlag an Julie Ritter geschickt. Vgl. Richard Wagner an Breitkopf & Härtel, 6.6.1860. In: Wagner, *Briefe XII*, S. 179.

93 Peter Cornelius an Bertha Jung, 10.8.1865. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 216.

94 Carl Tausig an Peter Cornelius, 24.8.1865. In: Ebd., S. 236.

95 Alexander Ritter an seine Mutter Julie Ritter. Zitiert nach Hausegger, *Bild*, S. 38. Hausegger gibt kein Datum an, der Brief ist heute verschollen, bzw. nicht zugänglich.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nicht ausgenommen) hat er erst in den Meistersingern sein Meisterstück geliefert".[96] Nur einige Jahre später legte Ritter mit seinen *Liebesnächten* op. 4 ein besonderes Dokument seiner *Tristan*-Rezeption vor, das von Kritik oder Distanz nichts mehr spüren ließ.

Zugänge und Strategien

Bei den *Liebesnächten* handelt es sich unzweifelhaft um eine **Hommage** an Richard Wagner und dessen *Tristan*. Angefangen vom Titel, der sich auf die zentrale Szene des II. Aufzugs bezieht, über die Widmung an „*den innig geliebten Meister*", bis zu auffälligen textlichen und musikalischen Referenzen an Wagners Oper. Ritter positioniert sich damit öffentlich und unmissverständlich als Anhänger Wagners. Nach seinen eher unauffälligen Werken opp. 1–3, die noch wenig vom bedingungslosen Anhänger der Neudeutschen Richtung verraten (ein *Streichquartett*, das trotz mancher avancierter Details der Komposition[97] als Beitrag zu der Form absoluter Musik schlechthin wahrgenommen werden kann, die pittoresken *Schlichten Weisen* als nur subkutan fortschrittliche Lieder und die kleinen *Fünf Charakterstücke* als allenfalls religiös-programmatische Instrumentalmusik), legt Alexander Ritter mit den *Liebesnächten* ein klares **Bekenntnis** ab. Dass dies erst bzw. just 1874/75 geschah, mag möglicherweise auch Ausdruck einer privaten Annäherung zwischen den Eheleuten Wagner und Ritter gewesen sein, die 1872/73 stattgefunden hatte. Ritter versprach sich von den *Liebesnächten* als Hommage gewiss auch eine persönliche Anerkennung durch den Adressaten.

Ein Werk, das sich so klar auf ein anders Werk, namentlich das eines anderen Komponisten bezieht, lässt sich immer auch als **Kommentar** zu dieser Vorlage verstehen, und im Falle Ritters mag man fast von einem Parergon sprechen, das dem Hauptwerk *Tristan* noch einige weitere Aspekte im kleinen Rahmen hinzufügt. Es stellt sich heraus, dass Ritters Intentionen, die **Zugänge** und **Strategien**, die er bezüglich des *Tristan* in seinen *Liebesnächten* verfolgt, erstaunlich vielseitig interpretiert werden können. Wie geht er mit dem Vorbild um? Wo sieht er seine eigene Verortung?

Beim ersten Blick auf die *Liebesnächte* mag der Eindruck einer **Nachahmung en miniature** des *Tristan*-Stils entstehen, die man leicht als ein **„**Mitschwimmen auf der Wagner-Welle" abtun könnte. So nah in Wort und Ton sind sich Vorbild und Replik mitunter, dass das Verdikt vom Plagiat angebracht zu sein scheint. Man greift indes zu kurz, wollte man in dem Liederzyklus nicht eine ernsthafte Auseinandersetzung Ritters mit dem Vorbild Wagner erkennen, dem er sich von vielen Seiten her annähert. In erster Linie stellen die *Liebesnächte* wohl einen Akt der **Aneignung** und **Rezeption** seitens des jüngeren Komponisten dar. Ritter verschafft sich genaue Kenntnis von Partitur, Text und philosophischem Hintergrund. Wie bereits erwähnt, war der *Tristan*-Stil ihm und seinen Freunden nicht auf Anhieb geheuer. Im Vergleich zu seiner Musiksprache vor 1870 (soweit überliefert) lässt sich in den *Liebesnächten* dann aber eine Entwicklung erkennen, in der der Komponist Ritter Wagners Weg gleichsam nachvollzieht. In den *Liebesnächten* fühlt er sich so mit Wagners Stil – oder besser: einigen seiner Stilmittel – vertraut, hat die gesamte Ideenwelt des

96 Alexander Ritter an Franziska Ritter, 3.5.1868. Faksimile der ersten drei Seiten des Briefs als Beilage in: Hausegger, *Bild*, Einlage zwischen S. 72 und 73; andere Auszüge aus diesem Brief werden zitiert: Ebda., S. 53 f.

97 Vgl. Werk II-d.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Tristan so in sich aufgesogen, dass das Zitieren und Nachempfinden Wagners mit dem genuinen Stil Ritters verschmilzt.

In gewisser Weise kann man in den *Liebesnächten* eine **Reduzierung** des mehrstündigen *Tristan* auf das Wesentliche sehen. Nur das zentrale Geschehen des II. Aufzugs, der Kern des Werks ist für Ritter relevant. Schon in Wagners Oper, die keine Oper mehr sein will – die er „Handlung" nennt, obgleich sie äußere Handlung geradezu verweigert – geht es um innere Prozesse, um nichts weniger als komponierte Philosophie und Weltanschauung. War Wagners Vorgehen radikal, so war es doch immer eingebunden in eine (wenn auch im Grunde antizipierte, zukünftige) Theaterpraxis und -realität. Noch radikaler kann Ritter sich in seinen *Liebesnächten* auf diese abstrakten Themen konzentrieren. Die von ihm ausgewählten poetischen Texte – die per se einen höheren Abstraktionsgrad als ein dramatischer Text aufweisen – bleiben ohne eine logische Einbindung in eine Bühnenhandlung oder auch nur die angedeutete Handlung eines Liederspiels und bieten eine **Fokussierung** auf kleinstem Raum.

Ritters Umgang mit der *Tristan*'schen Liebesnacht lässt sich auch als eine Art **Analyse** begreifen. Indem er einzelne Motive aus Wagners komplexem Amalgam herauslöst und separiert, erleichtert er den Blick auf die Details. Durch die **Division** der Liebesnacht in elf Einzelteile kann man sich über einige Aspekte des *Tristan* klarer werden – sie „erklärt" gewissermaßen den *Tristan*. Ungewollt stellt sich dabei auch ein Effekt von Analyse ein, den man als **Desillusionierung** bezeichnen könnte. Indem er seine Liebesnacht als Anthologie verschiedener Liebes-*Nächte* präsentiert, „entzaubert" Ritter ein Stückweit die Alleinstellung Wagners. Wenn Thomas Mann 1933 wähnte, als Erster auf die Wurzeln des *Tristan* bei Novalis und Schlegel hinzuweisen und den Topos „Nacht" tief in der Romantik zu verorten, so kann man in der Reihe von Liebesnacht-Vorläufern, die Alexander Ritter für sein op. 4 auffährt (wie Karl Ritter, Rückert u. a.), gleichermaßen eine unvermutete Ahnenreihe des *Tristan* erkennen. Und auf musikalischer Seite stellt sich gerade dort, wo Ritter an Wagner nicht heranreicht, aber dennoch – in ähnlicher Weise separiert – sein Vokabular benutzt, ein realistischer Blick auf Wagners Mittel ein.

Ungeachtet des Grundkonzepts der *Tristan*-Ähnlichkeit, erkennt man in Ritters Werk an einigen Punkten auch immer wieder Tendenzen des **Vermeidens** und **Ausweichens**. Angesichts der Gefahr von banaler Wiederholung und Epigonalität, die im Konzept der Hommage lauert, unterlässt Alexander Ritter allzu naheliegende Anleihen. Bereits der Gattungstransfer vom abendfüllenden Musikdrama hin zum Liederzyklus ist nichts anderes als ein Ausweichen vor der großen Aufgabe, neben Wagner noch Oper zu schreiben. Auch wenn es heute zu absurd scheint: Ritter hätte sich auch an einem „zweiten *Tristan*" versuchen, also seine erste Oper als *Tristan*-Hommage komponieren können.[98] Was die *Tristan*-Ähnlichkeit im Detail angeht, fällt auf, dass Ritter auf den Tristanakkord als populärstes „Markenzeichen" so gut wie verzichtet. Ebenso vermeidet er im gesamten Zyklus das Liebesnacht-As-Dur Wagners. Von direktem Zitieren kann ohnehin nicht oft die Rede sein, vielmehr setzt Ritter geschickte Querverweise und Allusionen. Es scheint fast, als wollte Ritter sich dem *Tristan* mit gebührendem Abstand nähern, gleichsam stets unterhalb einer roten Linie bleiben.

98 Wie die Analyse seines *faulen Hans* zeigt (vgl. Werk IV-k.), hat Ritter wenige Jahre nach den *Liebesnächten* tatsächlich auch in der Gattung Oper zu einem Hommage-Konzept gegriffen. Sein Opernerstling setzt sich intensiv mit Wagners *Siegfried* auseinander.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Auf der anderen Seite lassen sich auch Merkmale einer **Weiterführung** und regelrechten **Überhöhung** *Tristan*'scher Elemente in den *Liebesnächten* ausmachen. Allein der Plural Liebes-*Nächte* suggeriert ein Mehr, ein Darüber-Hinaus. Die elf Nummern des Zyklus lassen sich nicht nur als Division des großen Vorbilds in kleinere Abteilungen verstehen, sie entsprechen umgekehrt auch einer **Multiplikation** des zentralen Moments im *Tristan*. Die Liebesnacht wird vom Höhepunkt Wagners zum Ausgangspunkt Ritters. Auch das zusätzliche Einbeziehen der Musik als selbstreferenzielles Moment, das vom Musikalisch-Technischen (Kanon) bis zur philosophisch motivierten Apotheose der Musik als Erlösungsangebot reicht, geht über Wagners (zumindest explizites) Konzept des *Tristan* hinaus. Die Wahl der Tonart Des-Dur als Haupttonart ist außerdem eine Vermeidung des Wagner'schen As-Dur bei gleichzeitiger Überbietung, führt sie doch noch weiter in die „nächtlich-dunklen" Regionen der B-Tonarten hinein.

1875, im Jahr der Drucklegung der *Liebesnächte*, waren seit der Vollendung und Publikation des *Tristan* bereits um die fünfzehn Jahre, seit seiner Uraufführung immerhin zehn Jahre vergangen. Davon, dass sich Wagners Oper nach seiner schwierigen Uraufführungsgeschichte nun durchgesetzt hätte, konnte aber immer noch nicht die Rede sein. Erst 1874 war das Stück in Weimar überhaupt wieder zur Aufführung gekommen – die Gelegenheiten, den *Tristan* in seiner Originalgestalt zu hören und zu sehen, waren also mehr als rar. Einer *Tristan*-Hommage, wie die *Liebesnächte* es sind, könnte man zu diesem Zeitpunkt demnach auch eine Funktion von **Vermittlung** beimessen. Denn wie die *Meistersinger*-Bearbeitungen, die Ritter zeitgleich für B. Schott's Söhne erstellte (Ritters *Tristan*-Bearbeitungen bei Breitkopf & Härtel erschienen erst ab 1884), könnten die *Liebesnächte* – auch vonseiten des Verlags – als eine Art Propaganda für Richard Wagner und sein Werk intendiert gewesen sein. Stil und Ideenwelt des *Tristan* konnten abseits der Aufführungsschwierigkeiten des Originals im Liederzyklus für den kleinen Rahmen zugänglich gemacht werden. Die – zumindest theoretisch – leichtere Ausführbarkeit und Rezipierbarkeit der „Salongattung Duett" hätte zu einer **Popularisierung**, oder besser gesagt: einer Verbürgerlichung der vielleicht mancherorts noch als zu radikal empfundenen *Tristan*-Welt Wagners beitragen können.

Ausbleibende Rezeption und Wirkung der *Liebesnächte*

Die vorangegangene Analyse präsentiert Ritters *Liebesnächte* als ein exzeptionelles Werk, das ohne Vorbild und in seiner Experimentierfreunde durchaus aufsehenerregend zu sein scheint. Doch genau das – Aufsehen erregen – vermochte es offensichtlich nicht. Es konnten weder zeitgenössische Kritiken, noch öffentliche Aufführungen und auch keinerlei Äußerungen Dritter, z. B. in Briefen, über die *Liebesnächte* ausfindig gemacht werden. Es sieht ganz danach aus, als habe Alexander Ritters op. 4 zu seinen Lebzeiten keinerlei Echo hervorgerufen.

Und wie reagierte Richard Wagner, der Widmungsträger und „Onkel", dem Ritters Hommage schließlich an erster Stelle galt? Bezeichnenderweise bekam Ritter schon auf sein Dedikationsgesuch nur eine flüchtige Antwort durch die alleskontrollierende „Sekretärin" Cosima:

> „*Mit Vergnügen, lieber Neffe*[,] *nimmt W.* [Wagner] *die freundliche Widmung an, und freut sich wie ich, dass Sie so gut mit Schott vorwärts kommen. Es geht uns hier erträg-*

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *lich, es fehlt mir nur leider die Zeit, Ihnen mehr als die paar Zeilen*[,] *welche herzliche Grüße einschließen, zu schreiben*".[99]

Für Ritter war es gewiss keine Kleinigkeit, sich als Komponist mit seinem bis dato größten Werk dem Urteil seines Kindheits-Idols Wagner, von dem inzwischen absehbarer war, zu welch einzigartiger und dominanter Jahrhundert-Figur er werden sollte und der gleichzeitig der Onkel seiner Frau war, auszusetzen. Mit der ausdrücklichen *Tristan*-Hommage, die die *Liebesnächte* darstellen, bekennt sich Ritter bedingungslos zu seinem „Meister". Sie ist als loyale Positionierung zu verstehen und hatte sicher auch den Zweck, Wagners Aufmerksamkeit und Wohlwollen auf sich zu ziehen. Schon als Familienmitglied und ernstzunehmender Künstler hatte Ritter lange auf diese Anerkennung warten müssen – wie würde es nun erst dem Komponisten ergehen? An den Verleger schrieb Ritter eindringlich:

> „*Beifolgend erhalten Sie die Correctur der »Liebesnächte« zurück, und ersuche ich Sie dringend, die Herausgabe nun möglichst beschleunigen zu wollen. An Hrn. Richard Wagner in Bayreuth möchte ich die drei Dedications-Exemplare (Platten-Abzug) selbst übersenden, deshalb wollen Sie dieselben gefälligst an mich gelangen laßen*".[100]

Laut *Hofmeister-Monatsbericht* sind die *Liebesnächte* letztlich im August 1875 erschienen.[101] Doch scheinbar zögerte Ritter, Wagner sein Widmungsexemplar zuzustellen. Die heute noch im Nationalarchiv Bayreuth vorhandene Druckausgabe der *Liebesnächte* wurde von Alexander Ritter eigenhändig auf dem Titelblatt datiert – aber erst im Herbst 1876.[102] Eine Reaktion Wagners auf die Zusendung der Dedikation und auf das Werk als solches ist jedoch nicht bekannt, von einer freundlichen Bemerkung, gar einem Lob an Ritter, ist nirgendwo die Rede. Vielleicht hat er die *Liebesnächte* sogar niemals zur Kenntnis genommen. Dies legt zumindest eine lakonische Bemerkung Alexander Ritters nahe, an die sich August Stradal später erinnerte:

> „*Anlässlich eines Gespräches, welches ich mit Ritter, wenige Monate vor seinem Tode hatte, frug ich ihn, ob Wagner die »Liebesnächte« hochschätzte. Ritter antwortete zu meinem größten Erstaunen: »Ich glaube nicht, daß Wagner die Liebesnächte kannte«*".[103]

Sollte dies tatsächlich der Fall gewesen sein – nichts könnte ein bezeichnenderes Licht auf das Verhältnis Richard Wagners zu Alexander Ritter werfen.

---

99 Cosima Wagner an Alexander Ritter, Bayreuth, 21.9.1876 (RWG; Hs 36-VIII-21). Unveröffentlicht.

100 Alexander Ritter an B. Schott's Söhne, Leipzig, 5.4.1875 (Archiv Schott; Br.-Nr. 45813). Unveröffentlicht.

101 *Hofmeisters musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen für das Jahr 1875*, 47. Jg., S. 184.

102 Vgl. NA; A – M 5117/II. Die Datierung „*Würzburg* $\frac{6\ Sptbr}{25\ August}$ *1876*" wirft (neben der ungeklärten Bedeutung der zwei Tagesangaben) die Frage auf, warum die Widmung erst 1876 erfolgte. Möglicherweise sorgte eine Verstimmung zwischen Wagner und Ritter im September 1875 für diese Verzögerung – und für die auch dann noch ausbleibende Würdigung seitens des Empfängers.

103 Vgl. Stradal, August: *Lieder*. In: *Zum Andenken Alexander Ritters. Festgabe der „Neuen Musikalischen Rundschau" zur Mannheimer Tonkünstler-Versammlung 27. Mai 1897*, S. 23–24, hier S. 24.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ein Nachspiel: Das *„Animalische"* versus die *„himmlische Liebe"*

Es existiert ein Brief Alexander Ritters an Felix Mottl vom 10. März 1892[104], in dem er sich zurückschauend über die *Liebesnächte* äußert. Es handelt sich hier um eine der wenigen Bemerkungen und Deutungen zu einem eigenen Werk, die sich bei ihm überhaupt finden lassen.

> *„Sie werden erstaunt sein, in meinem heute an Frl. Mailhac[105] übersandten Cyclus »Liebesnächte« dieselben Empfindungen ausgedrückt zu finden, welche das abscheuliche Sudermannsche[106] Gedicht behandelt. Ja man könnte mir vorwerfen daß ich den Ausdruck dieser Empfindungen so sehr gesteigert habe, daß es Seite 39 förmlich zum Actus zwischen den Liebenden kommt. Aber!! in meinen »Liebesnächten« werden diese Empfindungen von dem Drange nach Oben, nach Verklärung, nach Erlösung aus dem Animalischen getragen. Zum Ausdruck dieses Dranges dürfen wir die Hülfe unserer heiligen Musik anrufen, – zu einer glatten Rechtfertigung oder gar Interessantmachung des Animalischen aber **nicht**. Nun, wenn Ihnen meine »Liebesnächte« gefallen werden – (und ich bitte Sie dringend*[,] *Einsicht von ihnen zu nehmen) – so werden Sie gewiß erkennen*[,] *daß ich nicht prüde (u. **leider** auch noch nicht impotent) bin, daß also von dieser Seite meinem Urtheil nicht zu misstrauen ist".*

Die Äußerung steht im Kontext eines zuvor begonnenen Austauschs über einige Lieder Felix Mottls, die der Jüngere dem befreundeten Ritter zur Beurteilung vorgelegt hatte. Es ist davon die Rede, dass zwei dieser Lieder Ritter gründlich missfallen hatten. Mottl selbst stimmte dieser Kritik zu und wollte von der Veröffentlichung der beiden Lieder Abstand nehmen.[107] Der Verweis auf das „*abscheuliche Sudermannsche Gedicht*" lässt vermuten, dass sich Ritters Ablehnung vorrangig auf den Text bezogen hatte. Das einzige überlieferte Lied Mottls auf ein Sudermann-Gedicht ist „*Du wähnst mich fromm Du wähnst mich weise?*", das er später in seine Sammlung *19 Gedichte deutscher Dichter*[108] aufgenommen hat. Sollte es sich um das erwähnte Gedicht handeln, hieße das allerdings, dass Mottl Ritters Rat und seiner eigenen Einschätzung letztlich doch nicht gefolgt ist und das Lied bei Fürstner in Druck gegeben hat. Möglicherweise existierte auch ein weiteres Lied auf einen Sudermann-Text, das nicht überliefert ist. Jedenfalls würde der Textinhalt des gedruckten Liedes gut zu Ritters Ausführungen passen, geht es darin doch recht „animalisch" zu. Das lyrische Ich hegt dort „*lustwilde Wünsche*", verrät dem Gegenüber: „*Wie brünstig ich den Odem sauge, den mir dein Leib entgegenhaucht*" und droht quasi mit Vergewaltigung.

104 Alexander Ritter an Felix Mottl, München, 10.3.1892 (BSB; Ana 452). Unveröffentlicht.

105 Die Sopranistin Pauline Mailhac (1858–1946) war eine bedeutende Sängerin der Zeit und ab 1883 unter Felix Mottl am Hoftheater in Karlsruhe engagiert.

106 Hermann Sudermann (1857–1928) war Anfang der 1890er Jahre durch seine skandalträchtigen naturalistischen Theaterstücke gerade äußerst bekannt und umstritten.

107 *„Ich habe mich so gefreut, wie Sie mir die Meinung gesagt haben, über die zwei verunglückten Lieder! Seien Sie versichert, daß ich Sie ganz und durchaus verstanden habe. Fürstner* [Verleger]*, den ich gebeten habe, die zwei dummen Dinger herauszuschmeissen, hat noch nicht geantwortet".* Felix Mottl an Alexander Ritter, 6.3.1892 (RWG; Hs 28-VII-37). Unveröffentlicht.

108 Mottl, Felix: *19 Gedichte deutscher Dichter*, Heft 3, Berlin [1898], S. 18–20. Erschienen im Fürstner-Verlag (!).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Interessant ist nun, wie Ritter sich durch seine Ablehnung des Sudermann-Gedichts und dessen Vertonung durch Mottl veranlasst sieht, seine eigenen *Liebesnächte* zu rechtfertigen, in denen er ja „*dieselben Empfindungen*" ausgedrückt wissen will. Anders als bei Sudermann gehe es ihm bei aller Sinnlichkeit und aller Drastik (Abbildung des „*Actus*"!) nicht um das „*Animalische*", sondern vielmehr um eine „*Erlösung aus dem Animalischen*", um einen „*Drang nach Oben, nach Verklärung*". Dass es diese Tendenzen in den *Liebesnächten* tatsächlich gibt, haben die obenstehenden Analysen gezeigt – hier sind sie von Ritter ausdrücklich formuliert. Um eine Zurücknahme, gewissermaßen die Relativierung einer zu wilden Jugendsünde knapp zwanzig Jahre nach der Komposition, handelt es sich dabei offenbar nicht.

Jedenfalls scheint Ritter eine Kritik von der entgegengesetzten Richtung gleichermaßen zu fürchten und sichert sich auch dahingehend ab. Als „*prüde*" will er keinesfalls gelten und er glaubt vorauseilend sogar, einem imaginären Vorwurf, er sei „*impotent*", kokettierend entgegentreten zu müssen. Mit dieser Formulierung s teht Ritter erstaunlicherweise (oder bewusst?) wieder einmal in der Nachfolge Richard Wagners. Hatte dieser doch auf Kritik an seinem *Tannhäuser* und der darin geschilderten Überwindung der Venusberg-Welt durch die himmlische Fürsprache Elisabeths in *Eine Mittheilung an meine Freunde* (1851) ganz ähnlich reagiert:

> „*Wie albern müssen mir nun die in moderner Lüderlichkeit geistreich gewordenen Kritiker vorkommen, die meinem Tannhäuser eine spezifisch christliche, impotent verhimmelnde Tendenz andichten wollen*".[109]

Wagner sah sich von zwei Richtungen bedrängt und missverstanden: auf der einen Seite die „*moderne Lüderlichkeit*" und auf der anderen eine „*impotent verhimmelnde Tendenz*". Die heilige Kunst dürfe sich mit den niederen Trieben, ihrer modernen Popularisierung zumal, nicht gemein machen – noch weniger aber stehe es ihr an, dem Philistertum und einer bürgerlich-kleinlichen Moral das Wort zu reden. Gut vierzig Jahre später ist es Alexander Ritter, der sich in exakt der gleichen Lage dünkt und sich rechtfertigen zu müssen meint. Tatsächlich lebt ja Wagners Kunst und auch Ritters op. 4 von einer Art Janusköpfigkeit, einer Vereinigung zweier gegensätzlicher Tendenzen. Wie kein Komponist zuvor wühlt sich Wagner in die Abgründe der Sinnlichkeit, der konkret musikalisch-sinnlichen Darstellung körperlich-menschlicher Triebe, was sicher einen Großteil der Wirkungsmächtigkeit seiner Musik ausmacht. Gleichzeitig gibt es immer dieses diametral entgegengesetzte Streben nach „Oben", zur Erlösung, zur Entkörperlichung. Beides ist sich gegenseitig Widerspruch und Erfüllung zugleich.

Die erwähnte – auf den *Tannhäuser* bezogene – Passage aus der „*Mittheilung*" Wagners von 1851 liest sich im Übrigen wie eine Vorankündigung des *Tristan* und lässt auch an die *Liebesnächte* denken. Es heißt dort an gleicher Stelle:

> „*Was endlich konnte diese Liebessehnsucht, das Edelste, was ich meiner Natur nach zu empfinden vermochte, wieder Anderes sein, als das Verlangen nach dem Hinschwinden aus der Gegenwart, nach dem Ersterben in einem Elemente unendlicher, irdisch unvorhandener Liebe, wie es nur mit dem Tode erreichbar schien? Was war aber dennoch im*

109 Wagner, Richard: *Eine Mittheilung an meine Freunde*. In: Wagner, *Schriften Bd. 4*, S. 230–344, hier S. 279.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *Grunde dieses Verlangen Anderes, als die Sehnsucht der Liebe, und zwar der wirklichen, aus dem Boden der vollsten Sinnlichkeit entkeimten Liebe, – nur einer Liebe, die sich auf dem ekelhaften Boden der modernen Sinnlichkeit eben nicht befriedigen konnte?*“.[110]

Demnach sei die „*edelste*“ Liebessehnsucht ihrem Wesen nach nichts „*Anderes*“ als die Liebessehnsucht der „*vollsten Sinnlichkeit*“. Beide zielten auf ein Verlassen der Gegenwart und ein „*Ersterben*“ in „*unendlicher*“, überirdischer Liebe. Zu Bedenken ist hier, dass diese Zeilen noch vor Wagners Bekanntschaft mit dem Werk Schopenhauers im Jahr 1854 datieren.

Wirklich verstehen lässt sich Ritters Angehen gegen das „*Animalische*“ wohl nur aus der biographischen Situation heraus, in der er sich Anfang der 1890er Jahre befand. Sein Schwärmen für die junge russische Pianistin Sonia von Schéhafzoff, das in seinem Umfeld sehr wohl registriert wurde, sublimierte der verheiratete knapp Sechzigjährige in einem Konzept „himmlischer Liebe“, das ihn sehr beschäftigte.[111] Überhaupt schien er sich im Alter verstärkt einer christlich-esoterischen Religiosität hingegeben zu haben. Auch sein Konflikt mit Richard Strauss über dessen *Guntram* entstand teilweise vor diesem Hintergrund.[112] Das Unverständnis darüber in der jungen Generation[113], die er ja stets mit seiner Sendung erreichen wollte, hat Ritter wohl bemerkt. Er beeilte sich klarzustellen, dass es hier nicht um Prüderie, um Unverständnis des Alters gegenüber jugendlich-erotischen Trieben gehe, sondern um eine hehre Überzeugung aus eigenen Jugendtagen. Ob sein Spätwerk ihn darin nicht doch Lügen straft, und die *Liebesnächte* nicht doch einer freieren, ja freizügigeren Einstellung früherer Lebensjahre entstammen, sei dahingestellt.

110 Ebda., S. 279.

111 Vgl. Leben VIII-19.1.

112 Näheres hierzu vgl. Leben VIII-20.3.

113 Vgl. z. B. Friedrich Rösch an Richard Strauss, München, 27.12.1892: „*oder bekennst Du Dich jetzt am Ende gar zu Ritter's »himmlischer« Liebe??*“ (RSA). Vgl. Schuh, *Jugend*, S. 284.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Leben V
Erneutes Scheitern und Resignation

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

12. *„Stadtmusikdirector"* in Chemnitz (1872/73)

Alexander Ritters Wirken als Musikdirektor in der sächsischen Kleinstadt Chemnitz war nicht mehr als ein unglücklich verlaufenes Intermezzo. Wenn man sich den Zeitraum seiner Tätigkeit – zwischen dem Antrittskonzert und der Niederlegung seines Amtes im Streit lagen gerade einmal zwei Monate – vor Augen führt, muss man sogar von einem sehr kurzen Intermezzo sprechen. Ausgerechnet dieser kurze Zeitraum gewinnt nun allerdings für den Biographen eine besondere Bedeutung, denn die Quellenlage und -überlieferung verhält sich sozusagen umgekehrt proportional zur Länge des Lebensabschnittes und ist erstaunlich umfangreich. Die Chemnitzer Episode wird bei Rösch[1] und Hausegger[2] recht knapp abgehandelt, wobei die Schilderung des Konflikts und der Vertragsauflösung durch die spürbare Parteinahme der beiden für Ritter erst recht einen Beigeschmack von Vertuschung eines Scheiterns bekommt. Was genau geschah, bleibt dabei im Unklaren. Durch zahlreiche im Chemnitzer Stadtarchiv erhalten gebliebene Originaldokumente ist es aber möglich, erstmals den Verlauf dieser Affäre detailliert zu rekonstruieren. Ergänzt wird die Quellenlage durch ein kleines Büchlein aus den 1930er Jahren von Walter Rau, das sich der Chemnitzer Kapelle widmet.[3] Darin werden zum Teil die Dokumente aus dem Stadtarchiv herangezogen und vereinzelt auch Quellen benutzt, die mittlerweile verloren sind. Auch wenn die folgenden Erkenntnisse in der Sache nicht mehr sein mögen als ein kleiner Beitrag zur lokalen Musikgeschichte der kleinen Stadt Chemnitz – das Licht, das sie auf den Menschen Alexander Ritter und seine Musikauffassung werfen können, mag eine ausführlichere Schilderung rechtfertigen.

In dem schon mehrfach herangezogenen Brief an Levi vom 16. Januar 1886 fasst Alexander Ritter selbst den Verlauf seiner Chemnitzer Episode wie folgt zusammen:

> *„Im Jahre 1873 beredete mich Müller-Berghaus, um die durch seinen Weggang erledigte Stadtmusikdirectorenstelle in Chemnitz zu concurriren. Fünfzehn Dirigenten hatten sich bereits beworben, und jeder ein Probeconcert dirigirt. Ich dirigirte dort ebenfalls ein Probe-Concert, auf welches ich vom ganzen Orchester einstimmig gewählt wurde. In dieser Stelle blieb ich leider nur wenige Monate, da private Streitigkeiten mich zu einem unbesonnenen Aufgeben derselben verleiteten".*[4]

Dreizehn Jahre nach den Ereignissen und im Rahmen einer als unverblümt zu bezeichnenden Bewerbung an Levi verfasst, sind diese Sätze selbstverständlich an den Fakten zu überprüfen und mit Rücksicht auf die Situation zu bewerten. Fraglich, ob das am Ende anklingende Bedauern als Ritters ehrliche Haltung und die Formulierung „*unbesonnen*" gar als eine Art Einsicht aufzufassen sind, oder nur suggerieren sollten, dass er unter anderen Umständen sich nach wie vor in leitender Position befände und eine Geigenstelle bei Levi nicht nötig haben würde. Jedenfalls ist sein Kommentar, der sich in einem anderen Brief findet, der im Jahr des Rückzugs aus Chemnitz verfasst und an einen Herrn Müller gerich-

1 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 235. Chemnitz wird hier in einem einzigen Satz abgehandelt und als Grund für das Aufgeben der Stelle „*absolut unkünstlerische Verhältnisse*" angeführt.
2 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 61-63.
3 Rau, Walter: *Hundert Jahre städtische Kapelle Chemnitz*, Chemnitz 1932.
4 Alexander Ritter an Hermann Levi, 16.1.1886 (LOC Washington; ML95.R6). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tet ist (es handelt sich entweder um den erwähnten Karl Müller-Berghaus, oder einen seiner Brüder), weniger bedauernd: „*Von der Chemnitzer Gauner-Verschwörung gegen mich, werden Sie wohl gerade genug gehört haben, deshalb glaubte ich darüber mit Schweigen weggehn zu können*“.[5] Ging es also um eine „*Verschwörung*“ oder doch nur um „*private Streitigkeiten*“?

Was sich im Winter 1872/73 tatsächlich abgespielt hat, lässt sich anhand der Dokumente verfolgen: Am 7. Oktober 1872 erging ein Brief an den Rat der Stadt Chemnitz, in dem der amtierende Direktor des Stadtmusikchores, Karl Müller, diesem seinen Weggang nach Wiesbaden zum 1. Januar 1873 ankündigte. Müller bat darin um gleiche vertragliche Konditionen für seinen Nachfolger, den zu finden er auch gerne behilflich sein werde.[6]

Von Müllers Kündigung bis zur Vertragsunterzeichnung seines Nachfolgers verging dann nur ein guter Monat. Am 25. November 1872 setzte Alexander Ritter seine Unterschrift unter den 23 Paragraphen starken Kontrakt mit dem städtischen Orchester (auf den noch zurückzukommen sein wird).[7] Dem Stadtrat teilte das Orchester seine Wahl offiziell erst am 18. Dezember mit, dem Tage, an dem Ritter bereits sein Antrittskonzert in Chemnitz dirigierte. In dem Schreiben wird berichtet, man habe Ritter zum Nachfolger Karl Müllers „*auf dessen Anrathen*“ gewählt. Ferner heißt es aber auch: „*Herr Musikdirector Ritter erfreut sich in der musikalischen Welt eines ziemlichen Rufes und hoffen wir, daß der geehrte Stadtrath mit unserer Wahl einverstanden sein möchte*“.[8]

Über das Verfahren der Berufung Alexander Ritters als Musikdirektor nach Chemnitz liegen keine weiteren Dokumente vor. Fest steht, dass Ritter seinen Vorgänger Karl Müller kannte und von ihm empfohlen wurde. Gleichwohl fand auf jeden Fall ein Vordirigat statt, das Ritter zu seinen Gunsten entscheiden konnte. Walter Rau kann von drei Bewerbern berichten, die ebenfalls ein Vordirigat absolviert hatten: Julius Oertling (Berlin), Hermann Schröder (Anhalt-Bernburg) und L. Ihle (Köthen) – zu fünfzehn Probedirigaten, wie Ritter gegenüber Levi behauptet, wird es in den sechs Wochen also wohl kaum gekommen sein. Die Bewerberliste mag dennoch lang gewesen sein, zumal man auch die Bewerber der vorausgegangenen Ausschreibung von 1870 noch berücksichtigte. Auch Ritter sei schon 1870 unter den Bewerbern gewesen und habe damals am Ende „*in der Bewerberliste unmittelbar hinter Karl Müller*“ gestanden.[9] Es ist also möglich, dass sich Ritter 1872 gar nicht erneut bewarb, sondern direkt von Müller oder dem Orchester zu einer erneuten Bewerbung aufgefordert wurde („*beredet*“ wurde, wie er gegenüber Levi formuliert). Über das Probedirigat schreibt Ritter selbst: „*den Beweis meiner Dirigentenfähigkeit legte ich in einer zweistündigen Probe ab, nach deren Beendigung mein Vorgänger Müller mich umarmend aus-*

5 Alexander Ritter an Hermann Müller (?) [Angabe der LB Stuttgart] vom 18.9.1873 (LB Stuttgart; Cod. hist. 4° 540). Unveröffentlicht. Wahrscheinlich handelt es sich bei dem Adressaten aber um Karl Müller (-Berghaus).

6 Abschrift des Briefes im Stadtarchiv Chemnitz (Bestand bis 1928, Acten des Raths der Stadt Chemnitz, die Reorganisation des Musikwesens betr., II, III, 189).

7 „*Vertrag*“ zwischen Ritter und dem Stadtmusikchor. Original im Stadtarchiv Chemnitz (Verein für Chemnitzer Geschichte, stäkap 2).

8 Abschrift im Stadtarchiv Chemnitz (Bestand bis 1928, Acten des Raths der Stadt Chemnitz, die Reorganisation des Musikwesens betr., II, III, 189).

9 Vgl. Rau, *Kapelle*, 1932, S. 103.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

rief: »Sie dirigiren ja vortrefflich!«".[10] Tatsächlich wurde Ritter „*von den Mitgliedern des Stadtmusikchores einstimmig zum künftigen Director desselben gewählt*".[11]

Der vertraglich festgelegte Antrittstermin war eigentlich der 1. Januar 1873, doch sein erstes „Sinfonie-Concert" dirigierte Alexander Ritter wie erwähnt schon am 18. Dezember 1872. Im *Chemnitzer Tageblatt* dieses Datums wurde neben der Konzertankündigung auch eine persönliche Anzeige Ritters geschaltet: „*Hiermit die ergebene Anzeige, dass ich am heutigen Tage die Direction des Stadtmusikchores übernommen habe*." Auch seine „*Wohnung*" gibt er an: „*Moritzstrasse Nr. 16, III*".[12] Er präsentierte sich seinem Publikum an jenem Abend mit einem durchaus ambitionierten Programm sowohl als Orchesterdirigent (mit Beethovens *VII. Symphonie*, den Ouvertüren zu *Zauberflöte* (Mozart), *Meeresstille und glückliche Fahrt* (Mendelssohn) und den *Meistersingern* (Wagner)), als Sologeiger (mit dem *Adagio* aus Mendelssohns *Violinkonzert*) und auch als Komponist (mit seiner *Festmusik* und einem *Adagio für Streicher*). Das *Chemnitzer Tageblatt* widmete dem Antrittskonzert des neuen Direktors in der Ausgabe vom 21.12.1872 eine ausführliche Kritik, in der festgestellt wird, „*daß alle unsere Besorgnisse nicht glänzender hätten widerlegt werden und das Orchester nicht eine verheißungsvollere Wahl hätte treffen können*". In der Tat handelt es sich um eine ausführliche Lobeshymne auf Ritter, in der sein „*glücklich zusammengestelltes Programm*" gewürdigt wird (wobei Ritters eigene Komposition, die *Festmusik*, eingehend positiv beurteilt und im Kontext der Liszt-Wagner-Schule diskutiert wird), in der ihm als Geiger „*künstlerischer Adel in Ton und Technik*" attestiert wird, und in der er als Dirigent ein „*kenntnis- und geistreicher Interpret, der jedem Style gerecht wird*", genannt wird. Der Artikel kommt zum Schluss: „*Alle die Concertbesucher, mit denen wir über den Erfolg dieser ersten Aufführung sprachen variirten nur das eine Thema: Freuen wir uns, d e n Mann gewonnen zu haben*!"

Soweit die Umstände der Berufung Ritters nach Chemnitz, die demnach durchaus unter einem günstigen Stern gestanden zu haben schien. Ehe nun den Vorfällen nachgegangen wird, die das Bild schon nach sehr kurzer Zeit trübten und die allgemeine Zufriedenheit ins Gegenteil verkehrten, sei vorab ein kleiner Überblick über die Jahre vor Ritters Berufung gegeben, der über die damalige Situation und Organisation der Musikverhältnisse der Stadt Chemnitz informiert.

12.1. Voraussetzungen vor Ritters Amtsantritt

Im Jahre 1871 zählte die Stadt Chemnitz 68.229 Einwohner und war weiter im Wachsen begriffen. Wie vielerorts im neugegründeten deutschen Reich schossen auch hier die Schornsteine aus dem Boden und machten Chemnitz zur „*größten Fabrikstadt des Landes*". Eine 1888 erschienene *Geschichte der Fabrik- und Handelsstadt Chemnitz* schwärmt von den „*hochragenden Fabrikschloten*" und besingt die „*gewaltige, über der Stadt lagernde, so viel verrufene, vom echten Chemnitzer aber zu Recht erkannte, schwere Rauchwolke*" voller Sym-

10 Rechtfertigungsbrief an einen ungenannten Chemnitzer Unterstützer vom 3.3.1873, abgedruckt im *Chemnitzer Tageblatt* vom 12.3.1873, S. 12–13.

11 Wortlaut des Vertrages im Stadtarchiv Chemnitz (Bestand bis 1928, Acten des Raths der Stadt Chemnitz, die Reorganisation des Musikwesens betr., II, III, 189).

12 *Chemnitzer Tageblatt* vom 18.12.1872, S. 8. Ritters Adresse lautete wenig später aber dem *Adreßbuch der Fabrik- und Handelsstadt Chemnitz für das Jahr 1873*, S. 141, zufolge „*Wiesenstr. 52 III*".

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

pathie.[13] Das selbstbewusste bürgerliche Gemeinwesen in Chemnitz war natürlich auch daran interessiert, ein angemessenes Bildungs- und Kulturangebot zu nutzen. In den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts erreichte der fällige Paradigmenwechsel von fahrenden Schauspieltruppen einerseits und noch ständisch organisiertem Stadtpfeifertum andererseits hin zu Stadttheater und städtischem Orchester auch die sächsische Kleinstadt. Allerdings – auch das durchaus nicht zeituntypisch – waren diese Institutionen zunächst privatwirtschaftlich organisiert und vom Stadtrat allenfalls subventioniert, was für die Ereignisse 1872/73 noch von Bedeutung sein wird.

Eine Aktiengesellschaft errichtete das neue Schauspielhaus, das am 7. Februar 1838 eingeweiht wurde. Das sogenannte Stadtmusikchor löste am 1. Januar 1833 die Stadtpfeifer ab und war nun ein Privatunternehmen, das einige Jahre relativ stabil wirtschaften und musizieren konnte. Relevant wird die Situation ab den Jahren 1868/69, als das Musikchor von vielen Seiten in Bedrängnis geriet. Es musste nicht nur seiner Verpflichtung zu Abonnementkonzerten gegenüber dem Stadtrat nachkommen – auch das Stadttheater, das mittlerweile auch Opern spielte, war als Privatunternehmen ein weiterer Auftraggeber, dessen Bedingungen man sich beugen musste. Ein Privileg auf das Musikmachen gab es längst nicht mehr, sodass auch andere privat organisierte Musikkapellen auf den Markt drängten, die hauptsächlich der großen Nachfrage der zahlreichen Chemnitzer Wirte, die in ihren Gasthäusern und -gärten Unterhaltungsmusik anbieten wollten, nachkamen. Diese Unterhaltungsmusiken waren aber auch für die Mitglieder des Stadtmusikchors die eigentliche wirtschaftliche Grundlage, denn die städtische Subvention zu den großen Konzerten reichte kaum zum Überleben. Als erster Musikdirektor kapitulierte Gustav Hermann Mannsfeldt (1833–1892) vor der unheilvollen Lage der Kapelle. Während seiner Amtszeit 1861–1869 genehmigte der Stadtrat die Etablierung eines zweiten, konkurrierenden Chores, und zudem kam ihm ständig der Kollege Kirchenmusikdirektor mit seinem Singverein in die Quere.[14] Mannsfeldt kündigte, als der Rat der Stadt die Rahmenbedingungen 1868 dahingehend veränderte, dass dem Musikchor zwar eine jährliche Subvention von 500 Talern zukam, der Direktor aber vom Chor selbst zu stellen und zu bezahlen war.[15]

Vor Amtsantritt des neuen Musikdirektors Alwin Theodor Heynke (1837–1885), der Ende des Jahres 1869 erfolgte, wurde die Subvention für das Stadtmusikchor auf 700 Taler bei zehn zu bestreitenden „Sinfonie-Concerten" erhöht. Im April 1870 kam es zu Streitigkeiten mit Theaterdirektor Lange, der dem Musikchor kurzerhand die Zusammenarbeit aufkündigte und sich anderer Musiker zu bedienen wusste. Doch nicht nur von außen war der Frieden bedroht. Auch innerhalb des Unternehmens Stadtmusikchor knirschte es gewaltig. Hier brach offenbar erstmals die strukturelle Schwäche der sich selbst verwaltenden, wirtschaftliche wie künstlerische Fragen gemeinsam entscheidenden Gruppe von 32 Musikern zum Vorschein. Der Musikdirektor war in seiner Position kein Chef, sondern ein Angestellter. Nachdem – angeblich musikalische – Differenzen mit Heynke aufgetreten waren, kündigte ihm das Chor am 8. Juni 1870, fünf Monate nach Amtsantritt.

In dieser Situation – dem Zerwürfnis mit dem Theater, der angespannten Lage auf dem Markt für Unterhaltungsmusik und einem Verhältnis zum Stadtrat, das zwar keine Rechenschaft abverlangte, aber auch keine Unterstützung garantierte – trat am 14. Oktober 1870

13 Daten und Zitate vgl. Zöllner, Curt Wilhelm: *Geschichte der Fabrik- und Handelsstadt Chemnitz*, Chemnitz 1888, Reprint, Frankfurt a. M. 1976, S. 489.

14 Vgl. Rau, *Kapelle*, 1932, S. 76.

15 Ebd., S. 84.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ein neuer Stadtmusikdirektor sein Amt an (auch Alexander Ritter soll sich bereits zu diesem Zeitpunkt um die Stelle beworben haben). Gewählt wurde Karl Müller (1829–1907), dem eine Konsolidierung und Stabilisierung der Lage gelang. Mit dem Theater wurde wieder ein Vertrag geschlossen, diesmal unter Einbeziehung der „Theaterdeputation" der Stadt, die den Betreiber verpflichtete, mit dem Stadtmusikchor zusammenzuarbeiten und eine jährliche Terminabsprache einführte, sowie erstmals Details wie freie Tage, Bezahlung etc. festlegte. Auch dem Musikchor direkt gegenüber zeigte sich der Stadtrat 1872 entgegenkommender: Er erhöhte die Subvention von 700 auf 1000 Taler jährlich und gewährte dem Musikdirektor eine persönliche Zulage von 200 Talern.[16]

Karl Müller ist in Bezug auf Alexander Ritter auch persönlich relevant. Er war zweitältester Sohn Karl Friedrich Müllers, dem Begründer und Primarius des (ersten) sogenannten Müller-Quartetts.[17] Ab 1855 führte er diese Formation mit seinen drei Brüdern höchst erfolgreich weiter. Ritter hatte das Quartett 1858 in Dresden spielen hören und eine lobreiche Kritik für die *NZfM* verfasst.[18] Müller stand der neudeutschen Richtung ebenso nahe wie Ritter und war mit Liszt, Tausig und Berlioz persönlich bekannt. Seine Frau, die Sängerin Elvira Berghaus, deren Mädchennamen er später seinem Nachnamen anhängte, lernte er 1863 bei einem Konzert Liszts auf der Wartburg kennen. Ritter war ein Bewunderer der Müller'schen Quartettformationen und eiferte in seinen eigenen Quartett-Unternehmungen in Würzburg dem berühmten Vorbild-Ensemble nach (vgl. Leben IV-9.5.).

12.2. Ritters Arbeitsbedingungen in Chemnitz

So weit die Situation bei Ritters Amtsantritt. Man kann davon ausgehen, dass seine künstlerischen Ambitionen hauptsächlich auf die Abonnementkonzerte, also die „Sinfonie-Concerte", zielten, deren Programme er seinen Idealen gemäß gestalten zu können hoffte und von denen vertragsgemäß zehn Stück pro Saison gegeben werden sollten. Doch der Alltag sah schlichtweg anders aus. Seine Aufgaben waren weit gestreut und die hohe Kunst stand dabei nicht immer im Vordergrund. Noch am Tag seines Antrittskonzerts, dem 18. Dezember 1872, richtete Ritter pflichtgemäß ein Schreiben an den Kirchenvorstand von St. Jacobi mit der offiziellen Bitte um Übertragung der „*Ausführung der Kirchenmusiken und des Choralblasens*". Mit Antwort vom 18.1.1873 wurde diese Bitte gewährt.[19] Wie genau dieser Dienst in seiner Amtszeit aussah, ist nicht nachzuvollziehen, aber man kann wohl von einer allsonntäglichen Pflicht ausgehen. Daneben nahm der Theaterdienst großen Raum ein. Bühnenmusik war mehrmals wöchentlich zu bestreiten, und auch Opern wurden regelmäßig gespielt. Ausgerechnet die *Afrikanerin* des von den Wagneranhängern verachteten Meyerbeer stand im Februar auf dem Programm und wurde laut den Vorankündigungen des *Chemnitzer Tageblattes* am 1., 2., 5., 7., 11. und 13. des Monats gespielt. Ritter war vertraglich zur Mitwirkung als Geiger angehalten – auch das entsprach sicher nicht gerade seiner Idealvorstellung von seiner Musikdirektoren-Position.

Der vielleicht größte Teil der Arbeitszeit wurde de facto von den Unterhaltungskonzerten in Anspruch genommen. Ein Blick in das *Chemnitzer Tageblatt* ist hier sehr aufschlussreich

16 Ebd., S. 100 f.
17 Zu Karl Müller vgl. Köhler, *Gebrüder Müller*, 1858.
18 *Die Gebrüder Müller in Dresden*. In: *NZfM*, Bd. 51, Nr. 20, 11.11.1859, S. 172 f.
19 Abschrift beider Schreiben im Stadtarchiv Chemnitz (Verein für Chemnitzer Geschichte, stäkap 2).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

– man kann an den von den Chemnitzer Restaurationsbetrieben geschalteten Anzeigen erstens das Pensum an Repertoire und Auftrittsterminen des Stadtmusikchores, sowie zweitens den Konkurrenzdruck gegenüber anderen Ensembles gut nachvollziehen. Die größten Etablissements am Platze mit Namen „Baum's Restauration", „Elysium" und „Bellevue" boten jeden Sonntag eine größere Musikveranstaltung und kündigten diese in dicken Lettern an. Daneben veranstalteten auch ein *Gasthaus zur Linde* sowie der *Victoria-Salon* regelmäßige Musikdarbietungen. Die Termindichte, die das Stadtmusikchor zu bewältigen hatte, zeigt sich gleich bei erster Gelegenheit nach Ritters offiziellem Amtsantritt zu Beginn des Jahres 1873: Am Sonntag, den 5. Januar, leitete der neue Musikdirektor nachmittags um 3 Uhr in *Baum's Restauration* ein „*Concert vom Stadtmusikchor*", zur gleichen Uhrzeit fand auch ein „*grosses Militair-Concert*" im *Elysium* unter der Leitung eines „*Musikdirectors Wilhelm Berndt*" statt, des weiteren „*2 grosse Concerte von Herrn Musikdirector J. Fritsch mit seiner Capelle*" im *Gasthaus zur Linde*, sowie im *Bellevue* ein „*Concert vom Stadtmusikchor*" (!) zusammen mit den „*Leipziger Coupletsängern*". In all diesen Lokalen fand danach, ab 18 Uhr, „*öffentliche Ballmusik*" also Tanz mit Musik statt, die natürlich auch von Musikern, gewiss auch von Mitgliedern des Stadtmusikchores, bestritten werden musste. Am folgenden Montag, dem 6. Januar und „*hohen Neujahrstag*", wurden all diese Veranstaltungen[20] gleich wiederholt, wobei man sich die Vormittage noch mit Kirchendienst ausgefüllt vorstellen darf.

Bis Mitte Februar, in dem für Ritter relevanten Zeitraum, liefen alle Sonntage nach diesem Muster ab. Es scheint nicht, als habe Alexander Ritter in seiner Stellung als „offizieller", städtischer Musikdirektor mit seinem Stadtmusikchor im Chemnitzer Musikleben de facto eine prioritäre Stellung eingenommen. Zumindest was das Unterhaltungssegment angeht, war er nur einer unter mehreren. Dabei zeigt ein Blick auf die Programme, dass außerdem „U- und E-Musik" in einem höchst zweifelhaften Graubereich miteinander verschwammen. Wie die Programme dieser Sonntagskonzerte genau aussahen, geht ebenfalls aus den Zeitungsannoncen hervor, in denen meist die Programmfolge abgedruckt wurde. Interessanterweise scheint die Anzahl von zwölf Programmnummern standardisiert gewesen zu sein, die eine recht bunte Mischung aus „Ernster Musik" der großen Komponisten – freilich in der Form von Arrangements und Potpourris, die man heute wahrscheinlich zumindest fragwürdig nennen würde – und Unterhaltungsmusik wie Polkas, Märschen etc. bildeten. Dabei lässt sich kaum ein wesentlicher Unterschied zwischen den Programmen des Stadtmusikchores und denen der anderen Anbieter ausmachen. Sowohl hier als auch dort wurden „große Namen" wie Wagner, Beethoven, Mendelssohn etc. gespielt, ebenso Zeitgrößen wie Suppé, Flotow etc. und daneben eben Potpourris, Walzer und Polkas. Alexander Ritter leitete insgesamt nur vier Sonntagskonzerte: am 5. und 19. Januar, sowie am 2. und 9. Februar. Exemplarisch sei hier das Programm wiedergegeben, das das Stadtmusikchor am 5. Januar zur Aufführung brachte:[21]

20 *Chemnitzer Tageblatt*, 5.1.1873, S. 8 (Stadtarchiv Chemnitz).
21 *Chemnitzer Tageblatt*, 5.1.1873, S. 8 (Stadtarchiv Chemnitz).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1)	„Vorwärts!", Marsch	G. Metzner
2)	Ouvertüre zur Oper „Ilka"	Doppler
3)	Finale aus „Die Hugenotten"	Meyerbeer
4)	„Accelerationen", Walzer	J. Strauß
5)	Ouvertüre zur Oper „Don Juan"	Mozart
6)	Abendlied für Streichinstrumente	Schumann
7)	Der kleine Trompeter, Polka	Schreiner
8)	Fantasie aus Gounod's Faust	Schiller
9)	Nacht und Morgen, Potpourri	Strauß
10)	Frühlings-Grüsse, Walzer	Hußla
11)	Variationen über ein altdeutsches Volkslied	-
12)	Mitrailletten-Galopp	B. Müller

Ritter hatte sicher nicht viel Möglichkeit, auf das Programm einzuwirken, es bestand größtenteils aus alten Repertoire-Stücken, die ohne viel Aufwand wiederaufgewärmt werden konnten. Das interessanteste Programm eines Sonntagskonzerts unter Ritters Leitung findet sich am 9. Februar – es war zugleich das letzte von ihm dirigierte Konzert.[22] Ritter konnte darin zwei Kompositionen aus seiner Feder platzieren: Er wiederholte seine *Festmusik*, die schon zu seinem Antrittskonzert einstudiert worden war und er spielte eine *Elsele-Polka* für Violine. Wie die *Festmusik* ist auch diese Komposition nicht überliefert. Sicher handelte es sich um ein Gelegenheitswerk, das höchstwahrscheinlich in und für Chemnitz entstanden war. Diese Polka ist einzig und allein in der Konzert-Ankündigung der *Chemnitzer Zeitung* nachweisbar und wurde im Gegensatz zur *Festmusik* wohl auch nie wieder aufgeführt.[23]

Wie die Quellen zeigen, hatte Alexander Ritter den ganzen Januar über für das Hauptkonzert am Sonntag nur eine Rumpfbesetzung zur Verfügung, weil ein Teil des Chores an anderem Ort die gastierenden „Leipziger Coupletsänger" begleitete. Gab es schon bei den Aufführungen Überschneidungen und Probleme, alle Verpflichtungen unter einen Hut zu bekommen, so kann man sich gut vorstellen, wie schwierig es war, dazwischen einen vernünftigen, regelmäßigen Probenbetrieb aufrechtzuerhalten. Zwangsläufig herrschte akuter Probenmangel, sehr zum Leidwesen Ritters, der sich weigerte, Sonntagskonzerte ganz ohne vorherige Probe zu dirigieren. Am 26. Januar meldete er sich infolgedessen krank und das Konzert wurde vom Konzertmeister Schneider geleitet.

22 *Chemnitzer Tageblatt*, 9.2.1873, S. 8 (Stadtarchiv Chemnitz).

23 Vgl. **ARWV IV.10.** Die *Festmusik* (**ARWV IV.11.**) wurde später wahrscheinlich in der Oper *Wem die Krone?* wiederverwendet.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

12.3. Der Bruch mit dem Orchester

Unter den geschilderten Voraussetzungen war das Arbeiten für alle Beteiligten grundsätzlich nicht einfach. Doch neben diesen ungünstigen Rahmenbedingungen müssen es sehr bald auch persönliche und zwischenmenschliche Gründe gewesen sein, die das Verhältnis der Orchestermusiker zu ihrem neuen Direktor Alexander Ritter trübten, bzw. regelrecht vergifteten. Ende Januar ging das erste Signal eines drohenden Zerwürfnisses an den Stadtrat. Im Protokoll vermerkt Stadtrat Kietz am 30.1.1873: „*Vor einigen Tagen wandte sich Herr Ritter, Director des hiesigen Stadtmusikchores mit der Frage an mich, ob es nicht zu ermöglichen sei, daß in dem Stadtmusikchore eine Orchester-Ordnung eingeführt werde, die dem Dirigenten die Handhabung der Disciplin gewähre, ohne welche eine ordentliche Leistungsfähigkeit des Orchesters nicht zu erzielen sei*". Kietz habe sich zur Vermittlung bereit erklärt und einen Kollegen von der „Theaterdeputation" herangezogen. Zu dritt habe man dann die „*Orchestergesetze*", die Ritter zwischenzeitlich ausgearbeitet hatte, beraten: „*Die Nothwendigkeit der von Herrn Dir. Ritter vorgeschlagenen Bestimmungen wurde auch von Herrn F. und mir anerkannt*".[24]

Am 3. Februar sprach eine fünfköpfige Delegation des Musikchores beim Stadtrat vor und wurde „*von den Anträgen des Hrn. Dir. Ritter u. von dessen entworfenen Orchester-Ordnung in Kenntnis gesetzt*". Ihr wurde „*nicht verhehlt, daß man eine gute Disciplin im Chore für die Leistungsfähigkeit des Chores unbedingt für erforderlich*" halte, und es „*naturgemäß erscheine, wenn die Handhabung der Disciplin in die Hände des Directors gelegt werde*". Das Orchester müsse sich die Frage gefallen lassen, ob es die Voraussetzungen für die Subvention erfülle. Worauf die Orchesterdelegation erwidert habe, Ritter unterliege denselben Vertragsbedingungen wie sein Vorgänger Müller, unter dem „*niemals eine Nothwendigkeit zu deren Aenderung fühlbar geworden sei*". „*Wenn Herr Ritter eine solche jetzt schon empfinde, so liege der Grund nicht in dem Vertrage, sondern in seinen persönlichen Eigenschaften. Er sei kein praktischer Dirigent und mache als solcher ganz bedeutende Fehler. Das Chor sei einstimmig der Überzeugung, daß die Wahl Ritters eine unglückliche sei und daß das Chor unter seiner längeren Leitung zu Grunde gehen müsse*". Man könne den Vertrag nicht ohne Weiteres abändern lassen, „*ohne daß Ritter seinerseits dem Chore Garantie gebe, daß auch er seinerseits den Vertrag zu erfüllen bereit sei, was er bisher zum Schaden des Chores nicht gethan, indem er sich krank melde, ohne es zu sein etc.*".[25]

Schon zu diesem Zeitpunkt sind also alle gegenseitigen Vorwürfe auf dem Tisch und die Kluft offenbar bereits unüberwindbar. Die erwähnte von Alexander Ritter entworfene und eigenhändig niedergeschriebene „*Orchester-Ordnung*" ist in den Akten des Stadtarchivs Chemnitz überliefert. Das Autograph umfasst drei Seiten und ist in zehn Paragraphen unterteilt. Es handelt sich um sehr strenge Regularien und einen Strafzahlungskatalog. Darin werden u. a. Zuspätkommen, Fernbleiben, das Einstimmen und die Position eines „*Noteninspectors*" geregelt. Ein Ruhegebot bzw. Sprechverbot (insbesondere „*unberufenes Hineinreden*") wird darin postuliert, sowie festgelegt, dass den „*musikalischen Anordnungen*" ohne „*Widerspruch oder unberufene Bemerkungen*" Folge zu leisten sei, wobei eine „*offenbare Widersetzlichkeit*" zur Entlassung führe. Die „*Bestimmung der Straffälle steht lediglich*

24 Stadtrats-Protokoll vom 31.1.1873, Stadtarchiv Chemnitz (Bestand bis 1928, Acten des Raths der Stadt Chemnitz, die Reorganisation des Musikwesens betr., II, III, 189).

25 Stadtrats-Protokoll vom 3.2.1873, Ebda.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dem Director zu". Man kann sich denken, dass die Orchestermusiker von diesem Papier nicht sehr begeistert waren.[26]

Mitten in dieser schon verfahrenen Situation meldete sich hoher Besuch bei Ritter an: Am 7. Februar machten Cosima und Richard Wagner in Chemnitz Station. Leider ist über die Gespräche, die Alexander Ritter mit Wagner geführt haben mag, nichts bekannt. War er so ehrlich und schilderte die Lage? Schimpften sie beide über die widrigen Umstände, die sich der Kunst allenthalben in den Weg stellten? Oder gab es gar in der Sache eine Einflussnahme Wagners in Form von Zuspruch oder der Forderung, nicht nachzugeben? Fest steht nur, dass zwei Tage später Ritters ambitioniertestes Sonntags-Konzert anstand, das sowohl eigene Kompositionen als auch solche des „Meisters" enthielt. Die Kenntnis dieses Besuchs verdankt sich Cosima, die ihn wie folgt knapp in ihrem Tagebuch festhält: „*...um 6*[30] *fort, in Chemnitz geschlafen, Schwester Clara und Ritters begrüßt*".[27]

Über den Ablauf des Sonntagskonzertes vom 9. Februar ist nichts weiter bekannt, es fand offenbar vertragsgemäß statt und trug keineswegs zu einer Befriedung der Situation bei. Der Schlagabtausch ging demgemäß am 11.2. in die nächste Runde, als ein ausführlicher Antwortbrief des Orchesters beim Stadtrat einging, der von allen 36 Mitgliedern unterzeichnet war. Interessanterweise fand am 14. Februar noch eine Sitzung der Theaterdeputation der Stadt statt, an der Theaterdirektor Sasse und Alexander Ritter teilnahmen, und bei der man sich auf eine lange geforderte Verbesserung einigen konnte. Zukünftig sollte mindestens ein Tag in der Woche theaterfrei sein und der jeweilige Tag eine Woche im Voraus bestimmt werden im Sinne besserer Planbarkeit. Offenbar hatte sich Ritter hier noch für die Belange seiner Musiker eingesetzt, obwohl ihm längst klar war, dass er nicht länger in Chemnitz bleiben würde.

Am 15. Februar legte „*Herr Musikdirektor Ritter, welchem gestern die Eingabe der Mitglieder des Stadtmusikchores übergeben worden war*", Stadtrat Kietz eine Erwiderung der langen Liste an Vorwürfen seitens des Orchesters vor und erklärte „*unter Rückgabe derselben, daß er es unter seiner Würde halte, auf ein Schriftstück, daß aus Unwahrheiten und beleidigenden Ausdrücken und Anschuldigungen gegen ihn zusammen gesetzt sei, irgend welche für das Chor bestimmte Antwort zu geben, daß er aber dem Vorgehen des Chores gegenüber nicht länger in irgend welcher Beziehung zu demselben stehen möge und daher seine Stellung hiermit niederlege*". [28]

Der Wortlaut dieser Erwiderung mag zeigen, welche kleinlichen Details in diesem Konflikt vorgebracht wurden, soll aber über diese zweifelhaft-amüsanten Marginalien hinaus vor allem einen Eindruck von Ritters Stil und Schreiben geben, von dem es in dieser halb-öffentlichen Form sonst keine anderen Beispiele gibt:

26 Dass derartige Orchester-Ordnungen in der 2. Hälfte des 19. Jh. durchaus üblich waren, zeigt z. B. die „*Dienstanweisung für die Mitglieder der Großherzoglichen Hof-Kapelle zu Weimar*", die im Januar 1858 in Kraft trat. Obgleich nach Ritters Abgang verfasst, könnte diese Weimarer „*Anweisung*" ein Vorbild für Ritters eigene „*Ordnung*" gewesen sein. Sie findet sich komplett faksimiliert in: Weber, Christiane: *Musiktheater in Weimar. Von den Anfängen bis 1959*, Erfurt 2008, S. 74–81.

27 Eintrag „*Freitag 7ten*" [Februar 1873], in: Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 637. Wagners Schwester Clara Wolfram lebte seit langem in Chemnitz – ob sie und Ritters einander bekannt waren und in Chemnitz Kontakt pflegten, ist unbekannt.

28 Stadtrats-Protokoll vom 15.2.1873 (Stadtarchiv Chemnitz, Bestand bis 1928, Acten des Raths der Stadt Chemnitz, die Reorganisation des Musikwesens betr., II, III, 189). Das Protokoll ist von Stadtrat Kietz und Ritter eigenhändig unterschrieben.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

„Rechtfertigung gegen die Eingabe der Orchestermitglieder": „1) Die Differenzen sind nicht rein musikalischer sondern rein disciplineller Natur gewesen. Der erste Fall ist der, daß der Oboist Richter u. der zweite, daß der Violinist Hartmann sich in der Probe weigerten, meinen Anordnungen bezüglich des Spieles zu gehorchen. In dessen Folge wurden auf meine Veranlassung 6 Mitglieder zu Entwerfung einer Orchesterordnung ernannt. Nachdem längere Zeit vergangen u. die Orchesterordnung nicht entworfen war, regte ich deren Fertigstellung an u. darauf erklärte mir Herr Leichsenring[,] *daß das Chor die Orchesterordnung für unnöthig halte u keine aufstellen werde. Darauf habe ich mich auf Anrathen des Herrn Becker an Stadtrat Kietz gewandt. 2) Es ist nicht wahr, daß ich Zeugnisse von irgend Jemand beigebracht habe. 3) Die Kritik wegen meinen Leistungen von Seiten des Chores muß ich ebenso zurück weisen, wie ein Jurist die seiner jur. Kenntnisse durch einen Büreaudiener zurückweisen würde. 4) Die von mir aufgestellten Bestimmungen wegen des Einstimmens sind überall eingeführt u hier auch factisch in Übung. 5) Die wegen des Präludirens steht bereits in § 28 der Orchesterstatuten. Die Mitglieder bekämpfen mithin eine von ihnen schon selber aufgestellte Bestimmung. 6) Die Befürchtung wegen des Inventars ist hinfällig, denn jedes abgehende Mitglied erhält seinen Antheil ausgezahlt, es wäre also mit der Entlassung des letzten Mitgliedes auch der Inventarbestand erschöpft. 7) Was den mir vorgeworfenen Vorwurf* [sic] *eigenen ungehörigen Präludirens betrifft, so ist er zu dem Vorwurfe, daß ich nicht spiele gegenüber unvereinbar. Ich müßte mithin auf dem Taktstocke präludirt haben. 8) Die Anklage wegen meiner Krankwerdung ist nicht richtig. Ich habe mich nur geweigert, Sonntagsconcerte ohne vorherige Probe zu dirigiren u. da die Probe wieder nicht zu Stande kam, so meldete ich mich, auf ein früheres Anrathen des Geschäftsführers, krank, damit der Concertmeister alte eingespielte Piecen dirigiren könne. 9) Die wegen des Verkehres mit den Gesellschaftsvorständen mir gemachten Vorwürfe weise ich als unwahr u. namentlich auch deswegen zurück, da der Verkehr mit den Vorständen Sache des Geschäftsführers ist, den mir das Chor zur Seite gestellt hat. Überdies waren die Bestellungen schon vor meiner Herkunft fest abgeschlossen. 10) Daß ich dem Theater gegenüber das Chor in schiefe Stellung gebracht habe, muß Herr Stadtrat F. aus eigener Erfahrung zurückweisen. 11) Ich habe sehr häufig u. in den meisten Concerten Solovorträge gespielt. Als die Afrikanerin eines Sonntags gespielt wurde, waren die Differenzen mit dem Chor bereits soweit gediehen, daß ich moralische Verpflichtungen ihm gegenüber nicht mehr anerkennen konnte. 12) Daß ich dem Chore pecuniäre Opfer verursacht habe ist mir deswegen neu, weil ich im Gegentheile sogar Mitglieder zur Aushilfe aus meiner Tasche bezahlt habe. 13) Da ich die gestellten Bedingungen, die meinen Contract abändern sollen von mir nicht angenommen werden* [sic], *das Chor aber hiervon den Fortbestand des Vertrages abhängig gemacht hat, so halte ich mich zur Niederlegung meiner Stelle für berechtigt".*[29]

Das Stadtmusikchor akzeptierte am 19. Februar offiziell Ritters Vertragsauflösung. Am 22. Februar verließen Alexander und Franziska Ritter Chemnitz für immer und kehrten in ihr nie aufgegebenes Zuhause in Würzburg zurück. Als habe er Chemnitz von Anfang an nur als eine vorübergehende Station betrachtet und nicht als neue Heimat, war Alexander Ritter nämlich ohne seine Familie nach Chemnitz gezogen, der Haushalt in Würzburg blieb bestehen. Auf ihrer Rückreise machten sie Station in Bayreuth und besuchten nun ihrer-

29 Ebda.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

seits Richard und Cosima Wagner. Auch dieser Aufenthalt, bei dem man wahrscheinlich nicht über Nacht blieb, findet man in Cosimas Tagebüchern dokumentiert: „*Besuch von Ritters, die von Chemnitz nach Würzburg zurückkehren. R.* [Richard] *liest aus seiner Biographie vor*“.[30]

Der Konflikt mit dem Musikchor und der Verlauf seiner Eskalation, wie er sich in den Stadtratsakten darstellt, wurde kurz darauf in der Presse ein zweites Mal mit ähnlichen Vorwürfen und Details geführt. Ein ungenannter Sympathisant Ritters lieferte sich einen Schlagabtausch mit dem Orchester, und auch Alexander Ritter selbst meldete sich von Würzburg aus noch einmal zu Wort. Eine kleine Chronik der entsprechenden Meldungen aus dem *Chemnitzer Tageblatt* soll hier für sich sprechen:

- Dienstag, 18.2.73: In der Rubrik „*Oertliche und sächsische Angelegenheiten*” findet sich eine kurze Notiz: „*Wir hören, daß Herr Musikdirector A. Ritter, durch Missstände der hiesigen Musikverhältnisse gezwungen ist, seine kaum eingenommene Stellung wieder aufzugeben.*“

- Freitag, 21.2.73: Ein anonymer Einsender stellt folgende „*Anfrage*“: „*Was für Missstände in den Musikverhältnissen sind es, die den Herrn Musikdirector Ritter veranlassen, seine Stellung wieder zu verlassen? Sind es vielleicht dieselben, welche in kurzer Zeit auch die Herren Mannsfeld, Heynke und Müller dazu bewogen, Chemnitz zu verlassen?*“

- Sonntag, 23.2.73: „*Kurze Antwort*“ eines anonymen Verfassers und Ritter-Sympathisanten, der für ihn eine Lanze bricht: Die Musiker betrachteten ihre Dirigenten „*nur als Vollzieher ihrer Anordnungen und Beschlüsse*“, „*indem sie, jeder Neuerung abhold, mit Zähigkeit am Althergebrachten festhalten, und dem Dirigenten Vorschriften machen, wie er Tempi in ihrem Sinne zu nehmen hat*.“ Er ist der Überzeugung: „*Herr Ritter* […] *ist mit dem besten Willen in sein neues Amt eingetreten.*“

- Mittwoch, 26.2.73: Abdruck einer „*Rechtfertigung!*“, in der „*sämmtliche* [sic] *Mitglieder des Stadt-Orchesters*“ ausführlich antworten und mit Alexander Ritter abrechnen: Ihm mangele es an „*Autorität*“, er habe „*Trotz und bösen Willen*“ gezeigt und sei schlicht kein „*im Practischen erfahrener Musiker*“. Der Direktoren-Stellung sei er „*nicht gewachsen*“ gewesen, habe „*Fehler bei Proben und Aufführungen*“ begangen, und „*Saumseligkeiten im Verkehre mit Gesellschafts-Vorständen*“ hätten dem Chor „*pecuniäre Opfer gebracht*“ (im Grunde also eine Wiederholung der Eingabe an den Stadtrat). Man behalte sich im Übrigen rechtliche Schritte gegen den Verfasser vor.

- Freitag, 28.2.73: In der „*Entgegnung*“ des anonymen Autors wird es Alexander Ritter anheimgestellt, „*wenn er es überhaupt der Mühe werth hält, seine Vertheidigung selbst* [zu] *übernehmen*“. Außerdem sei „*nur zu bekannt, daß die Mitglieder des Orchesters mit ihm* [Müller, Ritters Vorgänger] *sowohl, wie mit den frühern Directoren sehr häufig auf Kriegsfuß standen und Herr Müller mit Ungeduld den Zeitpunkt erwartet hat, in dem es ihm vergönnt war, den hiesigen Missverhältnissen den Rücken zu wenden.*“

30 Eintrag „*Sonnabend 22ten*“ [Februar 1873], in: Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 642.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

- Mittwoch, 12.3.1873: Schließlich wird die Fehde gekrönt vom Abdruck eines langen Briefes Alexander Ritters, der vom 3. März datiert. Er ist an seinen Chemnitzer Sympathisanten gerichtet, dem Ritter freigestellt hatte, ihn zu veröffentlichen. Darin rechtfertigt er sich nochmals (ähnlich wie gegenüber dem Stadtrat) ausführlich und führt einen Rundumschlag gegen die im Musikchor herrschenden Verhältnisse, teils mit demonstrativer Sachlichkeit, teils mit beißender Ironie.

Eine abschließende Bewertung der Chemnitzer Episode ist – wenn überhaupt nötig – in der Sache, also dem Streitfall, wohl nicht möglich. Interessanter dürfte sein, sie im größeren biographischen Kontext als weiteren Baustein (oder vielleicht: als Symptom?) einer sich verschärfenden Krise, ein neues Glied in der Kette gescheiterter Bemühungen, und mit Vorsicht auch unter den Stichworten wachsender Rückzug, Enttäuschung und Verbitterung einzuordnen.

Dass Ritter mit erheblichen Widerständen und strukturellen Problemen konfrontiert wurde, ist unbestreitbar. Dass er sich einer Situation ausgesetzt sah, die seinen künstlerischen Ambitionen nicht im Geringsten entsprach, darf man durchaus annehmen. Selbstverständlich muss aber auch die Frage erlaubt sein, inwiefern Ritter nicht doch tatsächlich ungeeignet war für diese Position eines Stadtmusikdirektors. Wobei es leichter fallen wird, seine Eignung in den organisatorischen, sozialen, politischen Anteilen des Anforderungsprofils, dem „Drumherum" also, in Frage zu stellen. Er wird zweifellos angeeckt haben und sich um die Empfindlichkeiten der alteingesessenen Musiker wenig geschert haben. Unklar bleibt indes, wie „gut" er tatsächlich in der praktischen Ausübung des Dirigentenberufs war. Dass ihm da der ein- oder andere Fehler unterlaufen sein könnte, steht nicht außer Frage. Möglicherweise sah er sich auch technisch-künstlerisch mit dem Rücken zur Wand stehen und kompensierte dies mit überzogenem Führungsanspruch. Gleichzeitig nimmt man Ritter sicherlich nicht ungebührend in Schutz, wenn man die Qualifikation der 36 Chemnitzer Orchestermusiker im Ganzen doch als der Ritters unterlegen annimmt und die Bruchlandung weniger auf „technisches", als auf „menschliches Versagen" zurückführt.

Ritter war bald klar geworden, dass er sein Hauptanliegen, programmatisch anspruchsvolle Abonnement-Konzerte zu dirigieren, nicht würde verwirklichen können und so keinen Grund hatte, sich zurückzunehmen und sich mit den Spannungen zu arrangieren. Wobei noch angemerkt sein darf, dass schon sein Vorgänger im Amt, Carl Müller, auch Wagner und Liszt auf seine Programme gesetzt und sich gegen gewisse Widerstände durchgesetzt hatte. Chemnitz war – dies erinnert an die Situation in Stettin – ein Provinznest, aber kein vollkommen unbeschriebenes Blatt, was die nicht mehr ganz junge Zukunftsmusik angeht. Letztlich war Ritter wohl weniger an zu großen, unrealistischen künstlerischen Zielen gescheitert, als an dem Unvermögen oder Unwillen, sich diese Ziele in kleinen Schritten und in Kooperation mit den örtlichen Kräften zu erarbeiten.

„*Wir sind froh unseren Neffen nicht mehr in Chemnitz zu wissen; was ihn dazu »trieb war zur Kunst die Lieb« gewiss, aber auch Walther sagt ade Ihr Meister hienieden, um so mehr sagt man ade Ihr Stadträthe!*"[31] – so lautete der Kommentar Cosima Wagners zum Ende des Chemnitzer Engagements. Interessanterweise scheinen sich just zu diesem Zeitpunkt, 1873, die Beziehungen der Ritters zum Ehepaar Wagner intensiviert und auf eine neue Grundlage gestellt zu haben. Nach der Scheidung Cosimas von Hans von Bülow und der Heirat

31 Cosima Wagner an Franziska Ritter, Bayreuth, 19.3.1873 (RWG; Hs 36-VIII-3). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

mit Wagner galt es sich erst neu kennenzulernen und Schwellen zu überwinden. Es beginnt der überlieferte Briefverkehr zwischen Cosima und Franziska, längere Aufenthalte der Ritters in Bayreuth folgen und es spielt sich ein merkwürdig pseudofamiliäres Verhältnis ein, das im Folgenden näher zu betrachten sich lohnt.

Cosima zitiert hier zwei Sätze Walther von Stolzings aus Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*, Akt I, Szene 3: „*was mich nach Nürnberg trieb, war nur zur Kunst die Lieb*'" und „*Ade, Ihr Meister, hienied'!*".

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

13. Ausharren in Würzburg (1873–1882)

Die Dinge schienen sich zu wiederholen: Das Chemnitzer Desaster war ein weiterer Fehlschlag für Ritter, seine Rückkehr nach Würzburg erneut unfreiwillig-verfrüht und die Situation vor Ort unverändert perspektivlos. Er schien kein Glück zu haben und musste sich zunehmend Sorgen um die finanzielle Lage seiner Familie machen. Als einzige erfreuliche Entwicklung der letzten Zeit mochte gelten, dass sich die Wagners nun regelmäßig meldeten und an seinem Schicksal Anteil zu nehmen schienen. Das Verhältnis der Ritters zu Wagner war unausweichlich in erster Linie eines zu Cosima geworden. Die Schwierigkeiten und Empfindlichkeiten im Umgang mit Wagners neuer Gattin waren dabei noch nicht ausgestanden. So findet sich in den Briefen des Frühjahrs 1873 ein seltsames Nebeneinander von familiär-unbekümmertem Geplauder und gegenseitigen Vorwürfen. Schnell waren Wagners bei der Hand, wenn es um das Auftragen von Besorgungen ging. Richard Wagners wenige eigenhändige Briefe an Ritters haben fast ausschließlich solchermaßen lapidar-profanen Inhalt. Seiner Nichte teilte er mit: „*Es geht nicht anders, Du musst uns eine Köchin verschaffen!*“[32], und das Aufgabenfeld Alexanders betraf ebenfalls Wagners leibliches Wohl – er hatte sich um die Beschaffung von Frankenwein zu kümmern:

> „*Ich ersuche Dich auf das allerernstlichste, mit einem erfahrenen Rathgeber an der Hand, mir einen geeigneten Tischwein (weiss) unter dem Würzburger Gewächs auszusuchen. Man sagt mir, der »Klostergarten« besitze und produzire einen wirklich leichten Tischwein*“.[33]

> „*Rother »Hörsteiner« soll, wie mir nachträglich in Erfahrung gebracht wird, der lieblichste, mildeste der Würzburger Rothweine, kurz – deren »Perle« sein. Von diesem möchte ich Dich also sehr schnell noch um eine Probe bitten, damit ich ihn mit den von Dir gepriesenen Sorten vergleichen kann.* […] *Es lebe mein neuer Wein-Agent!*“.[34]

Was diesen gutgelaunten „Wein-Briefen“ eine gewisse Beliebtheit unter Wagner-Briefauswahl-Publizisten beschert hat, macht dem Ritter-Biographen Pein: Sie sind nett aber belanglos. Unter den insgesamt nur fünf erhaltenen an Alexander Ritter adressierten Briefen Richard Wagners finden sich zwei „Weinbriefe“ und ein „Hundebrief“! So knapp die meist wenige Zeilen langen Schreiben Wagners auch ausfallen, fehlt es doch nie an einer spaßigen Anrede: „*Lieber Herr Neffe!*“, „*Theuerster Neveu!*“ oder: „*Mein lieber Newööö!*“.[35]

32 Richard Wagner an Franziska Ritter, 7.10.1872. In: Wagner, *Briefe XXIV*, S. 272 (Autograph verschollen).

33 Richard Wagner an Alexander Ritter, 9.3.1873 (Original verschollen). In: Glasenapp, Carl Friedrich (Hrsg.): *Familienbriefe von Richard Wagner: 1832–1874*, Berlin 1907, S. 285, in: Kaul, Oskar: *Musica Herbipolensis: Aus Würzburgs musikalischer Vergangenheit* (hrsg. von Frohmut Dangel-Hofmann), Marktbreit 1980, S. 109 (Faksimile) und 139 (Edition), sowie in: Wagner, *Briefe XXV*, S. 77 f.

34 Richard Wagner an Alexander Ritter, o. D. [nach 9.3.1873] (RWG; Hs 36-VIII-15). Im WBV (Nr. 6377) ist der Brief in das Jahr 1872 datiert und Ritter als Adressat in Frage gestellt. Dabei lässt der Inhalt zweifelsfrei eine Datierung nicht lange nach dem Brief Wagners an Ritter vom 9.3.1873 zu, auf den der Brief Bezug nimmt. Vgl. Wagner, *Briefe XXV*, S. 282.

35 Vgl. Briefe Richard Wagner an Alexander Ritter, 19.8.1877 (HS 89/3. Unveröffentlicht, Erstedition vgl.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Cosima schrieb Ritters gerne von der Köchin oder von zu besorgenden „*Kieler Sprotten*“.[36] Dann wiederum beschwert sie sich über einen „*Mangel an Vertrauen*“ bei Ritters und über „*Anspielungen*“ auf Wagners erste Frau Minna. Trotz Cosimas „*arglose*[r] *Unbefangenheit*“ gäbe es ihr gegenüber „*Mistrauen*“ und „*Misstimmungen*“. Woher diese Vorwürfe kommen, ist nicht klar, denn Franziskas Gegenbriefe liegen nicht vor. Cosima war sich jedenfalls ihrer Stellung bewusst und gab sich gleichzeitig entgegenkommend: „*Hoffentlich helfen wir diesem Uebel immer mehr ab, durch häufigeres Zusammenleben, und gönnen Sie Ihrer Tante Ihr Vertrauen*“.[37] Noch ehe diese Misstöne gänzlich verklungen waren, richtete Cosima die nächste „arglose“ große Bitte an Alexander – oder sie kam ihm ihrerseits mit großem Vertrauen entgegen, je nach Standpunkt.

13.1. Die Geburtstagsfeierlichkeiten zu Wagners Sechzigstem

Am 22. Mai 1873 stand Richard Wagners 60. Geburtstag an. Seiner Gattin Cosima schwebte für diesen Anlass eine große Überraschung vor, ein musikalisch-künstlerisches Geburtstagsgeschenk, mit dem sie sich gleichsam ebenbürtig für die Aufführung des *Siegfried-Idylls* durch ein von Wagner organisiertes Orchester an ihrem Geburtstag am 24. Dezember 1870 in Triebschen revanchieren wollte. Sie plante, Richard Wagner mit der Aufführung zweier seiner Jugendwerke zu überraschen. Für ihr Vorhaben galt es einige logistische Schwierigkeiten zu überwinden und die gesamte Organisation musste stets vor ihrem Mann geheim gehalten werden. Als Musik hatte Cosima die *Ouvertüre C-Dur* (WWV 29) von 1831 und die Musik zu einem „Festspiel“ Wilhelm Schmales *Beim Antritt des neuen Jahres 1835* (WWV 36), die Wagner 1834 in Magdeburg komponiert hatte, ausgewählt. Diese Neujahrskantate für Chor und Orchester sollte mit lebenden Bildern nach Motiven des 1868 verstorbenen Malers Bonventura Genelli bereichert und mit einem neuen Text versehen werden. Cosima Wagner bat Peter Cornelius, dieses Geburtstagsfestspiel zu verfassen, der ihrem Wunsch entsprach und mit seiner „*Künstlerweihe*“[38] einen neuen Text für die Chöre sowie einen großen Monolog lieferte, der eine fiktive Initiation des jungen Wagner als Dramatiker durch Genelli zum Inhalt hat.

Was die Realisation des musikalischen Programms angeht, war die Sache nicht so einfach. Cosima musste ein eigenes externes Orchester organisieren, da die Kräfte in Bayreuth nicht ausreichten und alle Vorbereitungen im Verborgenen getroffen werden mussten, damit Richard Wagner von der Überraschung nicht Wind bekam. Hierfür wandte sich Cosima nun an ihren „Neffen“ Alexander Ritter, den sie erstmals im März von ihren Plänen in Kenntnis setzte – noch inmitten der Spannungen, die sich im Briefverkehr mit Franziska offenbarten. Eine konkrete Antwort Ritters liegt nicht vor, doch nahm er sich sogleich der Aufgabe an. Das konspirative Vertrauen Cosimas konnte er als ein weiteres Versöhnungsangebot

E-2.3.), o. D. [nach 9.3.1873] (RWG; Hs 36-VIII-15) und Anfang Juli 1878 (Abschrift: Theaterwissenschaftliches Institut, Universität zu Köln; Au 12300. Unveröffentlicht, Erstedition vgl. E-2.4.).

36 Cosima Wagner an Franziska Ritter, 30.10.1872 (RWG; Hs 36-VIII-1). Unveröffentlicht.

37 Cosima Wagner an Franziska Ritter, 13.3.1873 [nicht 19.!] (RWG; Hs 36-VIII-3) und 18.3.1873 (RWG; Hs 36-VIII-2). Beide Unveröffentlicht.

38 Vgl. Cornelius, *Literarische Werke IV*, S. 299–314. Vgl. auch: Wagner, *Sämtliche Werke Bd. 16*, S. 157 ff. Ein Autograph Cornelius' ist nicht mehr vorhanden, als Quelle dienen nur zeitgenössische Zeitungsabdrucke.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

verstehen, und die Vorstellung, bei einer großen Geburtstagsveranstaltung für Richard Wagner eine herausragende Rolle zu spielen, wird ihm sicher geschmeichelt haben.

Vom 18. auf den 19. April hatte Cornelius auf der Rückreise von Leipzig nach München in Würzburg Station gemacht und bei Ritters übernachtet, um „*die Bayreuther Affaire*" mit den beiden Freunden, „*welche die musikalische und deklamatorische Ausführung der Sache übernommen haben*" zu besprechen.[39] Nur einen Tag später, am 20. April erreichte das Ehepaar Wagner auf der Durchreise Würzburg und blieb für eine Nacht im „Kronprinzen". Cosima vertraute ihrem Tagebuch an, wie sie dort „*einige Mühe* [gehabt habe], *mit Ritters für den Geburtstag zu verkehren, weil R.* [Richard] *mich nicht entläßt*".[40] Die geheimen Unterredungen waren letztlich aber erfolgreich, und Ritter legte sich ins Zeug, alles Nötige zu organisieren.[41] Cosima beauftragte ihn auch mit dem Ausschreiben von Stimmen und dem Erstellen eines brauchbaren Notenmaterials. Am 19. April schrieb sie an Ritter: „*Was den fehlenden Chor betrifft, so bitte ich Sie, ihn auszukomponieren*".[42] Was das konkret bedeutete, ist eine nicht uninteressante Frage. Hat Ritter etwa in Wagners Jugendkomposition eingegriffen? Welcher Chor fehlte, da doch Cornelius' Text nur zwei Chorstellen vorsieht, ganz wie sie auch bei Wagner vorhanden sind? Ging es möglicherweise nur um die Verteilung der Textsilben des Cornelius-Textes, die nicht immer mit der des Originaltextes übereinstimmt und zudem an die unterschiedlichen Verläufe der vier Chorstimmen angepasst werden musste? Hat Ritter die Originalpartitur Wagners vorgelegen, die bis heute in Bayreuth vorhanden ist[43] und einen vollständigen Chorsatz enthält? Leider ist ein Aufführungsmaterial für das Geburtstagskonzert von 1873 nicht überliefert. Worin Ritters Beitrag bei der Einrichtung von Wagners Neujahrsmusik genau bestand, bleibt also unklar. Von einer in wesentlichen Teilen abweichenden „Ritter-Fassung" von WWV 36 ist aber wohl nicht auszugehen.

Ab dem 14. Mai 1873, gut zwei Wochen vor Wagners Geburtstag, hielt sich Alexander Ritter in Bayreuth auf, zunächst „*heimlich*", um sich mit Cosima treffen und bereden zu können.[44] Dass Cosima durchaus pragmatisch dachte und es nicht ihr unumstößlicher Herzenswunsch war, Ritter die Leitung anzuvertrauen, geht daraus hervor, dass auch Hermann Zumpe (1850–1903), damals Mitglied der sogenannten Nibelungenkanzlei, sich zunächst um Musiker in Nürnberg bemühen sollte[45] und später mit der Einstudierung der Bayreuther Kräfte begonnen hatte. Kompetenzrangeleien blieben offenbar nicht aus: „*die Eitelkeit der Leitenden kommt nun in das Spiel, die Empfindlichkeit meines Neffen, dem ich schreiben mußte, daß die Dilettanten sich schwer an ihn gewöhnen würden, nachdem sie mit Zumpe studiert!*".[46] Zumpe übernahm schließlich das Dirigat der C-Dur Ouvertüre und wurde dennoch – spätestens 1877 – ein guter Freund Ritters. Angemerkt sei noch, dass auch ein geigerischer Programmpunkt für die „*Fest-Vorstellung*" vorgesehen war. Cosima hatte sich ein

39 Peter Cornelius an Carl Riedel, München, 20.4.1873. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 716.

40 Eintrag „*Sonntag 20ten*" [April 1873]. In: Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 671.

41 Wagners *Beim Antritt des neuen Jahres 1835* verlangt eine relativ große Orchesterbesetzung: zweifaches Holz, 4 Hörner (dasselbe nochmal „*auf der Bühne*"), 3 Posaunen, 2 Trompeten, Piccolo, Kontrafagott, Pauken, große und kleine Trommel sowie Triangel. Vgl. Wagner, *Sämtliche Werke Bd. 16*, S. 228 ff.

42 Cosima Wagner an Alexander Ritter, 19.4.1873 (RWG; Hs 36-VIII-9). Unveröffentlicht.

43 RWA; NA B I d 2.

44 Vgl. Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 682 ff.

45 Vgl. Erinnerungen Zumpes in der *AMZ*, Nr. 23 (1894), S. 622 f. Zitiert in: Wagner, *Sämtliche Werke Bd. 16*, S. 161 f.

46 Eintrag „*Sonnabend 10ten*" [Mai 1873]. In: Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 681.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Albumblatt und die Instrumentalversion des Wesendonck-Liedes *Träume* (WWV 91 B) gewünscht[47], deren Ausführung Alexander Kummer, Ritters Neffe, übernahm. Alexander Ritter selbst scheint als Geiger hier nicht in Frage gekommen zu sein, und ob er oder Zumpe die beiden Stücke dirigiert hat, ist unklar.

Der Geburtstagsabend selbst verlief dann ganz nach Cosimas Wunsch, Richard Wagner zeigte sich völlig ahnungslos und tief gerührt. Ritter hatte seine Würzburger Musiker gut einstudiert und die Aufführung im vollbesetzten Bayreuther Opernhaus schließlich erfolgreich geleitet. Auch Peter Cornelius war mit der Ausführung seiner *Künstlerweihe* und dem vollen Einsatz der Familie Ritter zufrieden: „*Frau Ritter (Wagners Nichte) sprach mein Gedicht ganz vorzüglich*". Auch die lebenden Bilder hätten „*Eindruck*" gemacht, „*besonders die Tugenden, bei welchen die kleine Julie Ritter das »Licht« darstellte*".[48]

Gerade Cornelius verdankt die Nachwelt aber auch eine kritischere Sicht der Dinge. Er, der seit langem mit Wagners Art des Umgangs mit Freunden haderte, ließ sich von der festlichen Huldigung an den Meister nicht blenden und stellte ernüchtert fest:

> *„es steht ein feindlicher Geist zwischen Wagner und seinen Freunden. Wir waren zwei Tage dort und sahen den Meister kaum, ich kann die Worte zählen, die ich mit ihm wechselte. Sie werden kaum die Jahreszahl 73 übersteigen*".[49]

Als hätte sie Cornelius' Reserviertheit gespürt, hatte Cosima Wagner ihm geschrieben: „*Nur im Fluge hat man sich sehen können, aber die guten Freunde waren da, und diese Gewißheit und diese Erinnerung ist vielleicht mehr noch als ein anhaltender Verkehr*".[50] Cornelius hielt das für „*nichtssagende Phrasen*"[51], aber tatsächlich wird hier offen ausgesprochen, wie das System „Wagnerkreis" in Cosimas Vorstellung funktionierte. 1868 hatten Ritters in München die kalte Schulter erlebt, nun hatten sie sich mit den Spielregeln arrangiert. Ob sich wenigstens Ritter und Cornelius in Bayreuth ausgiebiger trafen, über die gemeinsame Arbeit an der *Künstlerweihe* hinaus, ist nicht dokumentiert. Möglicherweise war durch den unterschiedlichen „Zugang" zu Wagner auch auf ihre Beziehung ein Schatten gefallen. Was insofern tragisch wäre, als sich die beiden alten Weimarer Freunde danach höchstwahrscheinlich nicht mehr gesehen haben. Peter Cornelius starb im folgenden Jahr, am 26. Oktober 1874, im noch nicht vollendeten 50. Lebensjahr. Auch brieflich hatte es offenbar keinen Kontakt mehr gegeben.

47 Das Gesamtprogramm des Abends wurde auf einem Plakat abgedruckt (RWA; A 2519-2). Abbildung bei: Gregor-Dellin, Martin: *Richard Wagner. Eine Biographie in Bildern*, München 1982, S. 160.

48 Peter Cornelius an seine Schwester Elise, München, 3.6.1873. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 723.

49 Peter Cornelius an Josef Standhartner, München, 29.5.1873. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 721. Cornelius war mit den Freunden Abel und Buonamici aus München nach Bayreuth gekommen.

50 Cosima Wagner an Peter Cornelius, 25.5.1873. Zitiert nach: Wagner, *Sämtliche Werke Bd. 16*, S. 161.

51 Peter Cornelius an Josef Standhartner, München, 29.5.1873. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 721.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ein intensiver Monat in Bayreuth

Nach dem großen Trubel um Wagners Sechzigsten und dem erfolgreich absolvierten Freundschaftsdienst reisten die Ritters nicht sofort ab, sondern blieben noch einige Tage in Bayreuth. Anders als Cornelius war Ritters jetzt die Gnade eines „anhaltenden Verkehrs" beschieden. Franziska und Alexander waren zu Gast am Tisch der Wagners („*Ritters zu Mittag und Abend*"[52]), begleiteten sie auf Ausflüge („*Fahrt nach Drossenfeld mit Ritters*"[53]) und teilten auch wichtige künstlerische Eindrücke mit ihnen: „*Die große Frage ist jetzt, ob wir zum »Christus«* [Oratorium Liszts] *nach Weimar reisen*. […] *R.* [Richard] *geht mit Ritter spazieren und kehrt mit der Entscheidung heim, daß wir doch fahren*".[54] Cosimas Aufzeichnungen legen den Schluss nahe, dass Ritters bei der Reise nach Weimar zur ersten Gesamtaufführung des Liszt'schen *Christus* am 29. Mai 1873 nicht mit von der Partie gewesen waren und in Bayreuth zurückgeblieben sind. Wenn dem so war, erfuhren sie doch zwei Tage später beim Mittagessen, als Wagner „*schön über das Oratorium selbst und die Aufführung desselben*" sprach, alle Eindrücke aus erster Hand.[55]

Franziska kehrte schließlich am 31. Mai zurück zu den Kindern nach Würzburg, während Alexander Ritter noch weiter in Bayreuth blieb.[56] Richard Wagner schmiedete Pläne, seinen Neffen länger an sich zu binden: „*Besprechung abends des zu bildenden Quartetts, R.* [Richard] *möchte die letzte Fuge* [Beethovens op. 133] *– die noch gar nicht gekannt ist – vornehmen.* […] *Der junge Kummer wird die erste Geige spielen*".[57] Der „*junge Kummer*" war kein anderer als Alexander Ritters Neffe, Alexander Kummer, der Sohn seiner verstorbenen Schwester Julie mit Otto Kummer. Allerdings wurde aus dieser interessanten Idee eines Privatquartetts für Wagner, in dem Ritter die 2. Geige gespielt hätte, nichts – laut Hausegger weil sich keine zwei weiteren Musiker finden ließen und „*zum großen Schmerze Ritters*".[58] Blieben die Pläne, Ritter als Geiger zu nutzen auch unverwirklicht, so kamen dem Gast doch andere Aufgaben zu, die der Hausherr zu vergeben hatte: „*Neffe Ritter besorgt aus Weidenberg einen Hundedressier*" für den ungezogenen Seidenpudel „Putz", erfährt man bei Cosima.[59] Erst am 14. Juni ging der genau einmonatige Aufenthalt Ritters in Bayreuth zu Ende.

13.2. Die Würzburger Musikschule

Neben dem Stadttheater gab es eine zweite Institution, die das musikalische Leben in Würzburg prägte. Im Jahre 1804 hatte Franz Joseph Fröhlich (1780–1862) ein „akademisches Musikinstitut" gegründet, das 1820 zum „Königlichen Musikinstitut" erhoben worden war. Ein halbes Jahrhundert lang, bis 1858, leitete Fröhlich das Institut und führte es zu vielbeachteter Höhe. Sein Nachfolger Johann Georg Bartsch hatte ein weniger glückliches Händ-

52 Vgl. Eintrag „*Sonnabend 24ten*" [Mai 1873]. In: Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 687.
53 Vgl. Eintrag „*Montag 26ten*" [Mai 1873]. In: Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 688.
54 Vgl. Eintrag „*Dienstag 27ten*" [Mai 1873]. In: Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 688.
55 Vgl. Eintrag „*Sonnabend 31ten*" [Mai 1873]. In: Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 689.
56 Ebda.
57 Vgl. Eintrag „*Sonntag 1ten*" [Juni 1873]. In: Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 689 f.
58 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 63.
59 Vgl. Eintrag „*Mittwoch 4ten*" [Juni 1873]. In: Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 690.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

chen, sodass der Zustand der Anstalt Anfang der 1870er Jahre sehr zu wünschen übrig ließ. Die Missstände waren auch bis nach München gedrungen, und so sandte das Kultusministerium 1872 den Generalmusikdirektor Franz Lachner zu einer Visitation nach Würzburg und entschied eine Neuorganisation der Musikschule. Als neuer Direktor, der den Umbau organisieren sollte, wurde der Komponist Theodor Kirchner (1823–1903) berufen.[60]

Scheinbar hatte auch Alexander Ritter in dieser Angelegenheit seinen Hut in den Ring geworfen. Laut Hausegger war nämlich er es gewesen, der „*durch Vermittlung Bülows* […] *1872 dem König eine Eingabe überreichen*" hatte lassen, „*welche die Absendung einer Sachverständigen-Kommission*" erbat. Die Entscheidungen seien in München dann erfolgt, „*ohne den Rat Ritters*" zu berücksichtigen, da dieser „*allzu bescheiden*" agiert habe.[61] Mit anderen Worten: Ritter habe Ambitionen gehabt, selbst die Direktion der Musikschule zu übernehmen, sei aber nicht zum Zuge gekommen. An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass sich zu besagten Vorgängen und überhaupt zur Würzburger Musikschule in den bayerischen Staatsarchiven keinerlei Unterlagen erhalten haben. Eine aktive Rolle Ritters und gar die erwähnte Eingabe an den König lassen sich nicht nachweisen und verifizieren. Einen authentischen Hinweis gibt aber einmal mehr Cosima Wagner in ihrem Tagebuch, in das sie am 20. April 1873 notierte:

> „*abends bei Ritters; er erzählt von einem merkwürdigen Falle, er hatte eine Eingabe wegen Reform der Musikschule in Würzburg an den König gemacht, der Plan wird adoptiert, die Stelle aber durch Lachner's Vermittelung einem Hauptmucker der Musik gegeben, Herrn Kirchner! So geschieht es überall*".[62]

Von der abschätzigen Bemerkung Cosimas einmal abgesehen, entpuppte Kirchner sich tatsächlich als unfähig, die Lage zu verbessern und verließ Würzburg bald wieder.[63] Ein Ministerialrat aus München musste die Umstrukturierung zunächst fortführen. Letztendlich wurde am 1. Juli 1876 Karl Kliebert (1849–1907) als neuer Direktor eingesetzt, ein promovierter Jurist, der auch musikalische Studien betrieben hatte. Er sollte die Reorganisation der „Königlichen Musikschule", wie das Institut seit dem 1. Oktober 1875 hieß, garantieren. Kliebert blieb dann auf diesem Posten bis zu seinem Tod im Jahr 1907, also weit über Ritters Würzburger Zeit hinaus.[64] Auch wenn Kliebert letztlich gute Arbeit geleistet habe, betont Hausegger doch die Rolle Alexander Ritters als Initiator: „*Ritter aber hatte den ersten und entscheidenden Anstoß* […] *gegeben*".[65]

Zum neuen Direktor Kliebert pflegte Alexander Ritter zunächst ein recht gutes Verhältnis. Er selbst unterrichtete nie an der Musikschule, schickte aber seine Töchter Julie und Else zur musikalischen Ausbildung an das Institut.[66] Als Lehrer an der Musikschule wirk-

60 Vgl. Kaul, *Würzburger Musik- und Theatergeschichte*, S. 270 f. Zur Geschichte der Würzburger Musikschule allgemein vgl. auch Kliebert, Karl: *Die Kgl. Musikschule Würzburg. Ihre Gründung, Entwicklung und Neugestaltung.* Denkschrift aus Anlass 100jährigen Bestehens der Anstalt 1804–1904, Würzburg 1904.

61 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 48 f.

62 Vgl. Eintrag „*Sonntag 20ten*" [April 1873]. In: Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 671.

63 Vgl. Sietz, Reinhold: *Theodor Kirchner. Ein Klaviermeister der deutschen Romantik*, Regensburg 1971 (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 21), S. 47 ff.

64 Vgl. Kaul, *Würzburger Musik- und Theatergeschichte*, S. 271.

65 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 49.

66 Vgl. die *Jahresberichte der Kgl. Musikschule Würzburg* 1875/76–1881/82, Jgg. 1–7, in denen Ritters Töchter zunächst als „*Hospitanten der Chorgesangs-Classen*", später auch als „*Schüler*" verzeichnet sind.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ten z. B. ein Pianist namens Petersen, mit dem Ritter freundschaftlich verkehrte, später auch Max Meyer-Olbersleben. Außerdem lebte ab 1879 ein Virtuose in Würzburg, der mit einem neuen Instrument auf sich aufmerksam machte: Hermann Ritter der Erfinder der *Viola Alta*, einer größeren Bratschenform, die er erfolgreich propagierte und für die er auch Werke schrieb und arrangierte. Dieser Prof. Hermann Ritter, der an der Musikschule auch Musikgeschichte lehrte, war nicht verwandt oder verschwägert mit Alexander Ritter, die Namensgleichheit hat jedoch mitunter für Verwirrung gesorgt. Erst eine bzw. zwei Generationen später wollte es der Zufall, dass Hermann Ritters Sohn die Enkelin Alexanders ehelichte und die Familien sich verbanden.[67]

13.3. Finanzprobleme und Hilfestellungen aus Bayreuth

Nach wie vor war das Ritter'sche Vermögen in russischen Papieren angelegt. Der Rubel aber stand unter Druck, schon 1872 hatte eine kräftige Abwertung für finanzielle Bedrängnis gesorgt. Die Lage verschlechterte sich in den darauffolgenden Jahren weiter – immer wieder gibt es Hinweise auf Verluste und monetäre Probleme der Ritters. In dieser angespannten Situation war die überraschende erneute Schwangerschaft der bereits 44-jährigen Franziska nicht nur körperlich eine echte Belastung. Alexander Ritter fühlte die Last der Verantwortung und brachte Cosima Wagner gegenüber offenbar seine Resignation über die „*Kulturlosigkeit*" der Zeit zum Ausdruck, in der es schwerfalle, neues Leben in die Welt zu setzen. Cosima widersprach ihm darin und bestand darauf, dass „*jede Geburt die Möglichkeit der Erlösung*" böte.[68] Am 28. Dezember 1873 wurde die jüngste Tochter der Ritters – mit fast 16 Jahren Abstand zu ihrer jüngsten Schwester Julie – geboren. Sie und ihre Mutter waren wohlauf. Cosima Wagner schlug den Ritters vor, die Taufe in Bayreuth abzuhalten und hielt sich auch nicht mit einem Vorschlag für die Namensgebung zurück: „*Wie gefällt Ihnen der Name Friederune, der uns sehr zusagt?*".[69] Trotz aller Sympathie für die Wagners und die Welt der Minnesänger erhielt Ritters Jüngste schließlich doch den etwas dezenteren Namen Hertha. Der vereinnahmenden Cosima kam der Säugling später dann noch vor wie ein „*weiblicher Fidi*" – in Anspielung auf den eigenen Sohn Siegfried Wagner, der diesen Spitznamen trug.[70]

Die Finanznot der Ritters blieb virulent, und im Mai 1874, kurz nach dem Einzug der Wagners in das von Ludwig II. finanzierte Haus Wahnfried am 28. April, hatte sich die Situation wieder verschlimmert. Cosima notiert: „*Auch von Ritters Nachrichten, leider recht traurige, sie sind um einen Teil ihrer Einkünfte gekommen*".[71] Sie hoffte, der Familie Ritter „*in irgendetwas dienlich sein zu können*". Cosima sorgte dafür, dass Richard Wagner einen Empfehlungsbrief an den Verlag B. Schott's Söhne in Mainz schrieb und zweifelte „*nicht daran, dass die Empfehlung gute Früchte tragen wird*". Ihr schwebte das Erstellen von Arrangements z. B. der *Götterdämmerung* als eine „*schöne Beschäftigung*" für Ritter vor.[72] Tatsächlich wurde Ritter vom Schott-Verlag mit sechs verschiedenen *Meistersinger*-Arrangements betraut und

67 Vgl. A.-2.1.
68 Cosima Wagner an Alexander Ritter, Bayreuth, 4.11.1873 (RWG; Hs 36-VIII-13). Unveröffentlicht.
69 Cosima Wagner an Alexander Ritter, Bayreuth, 5.3.1874 (RWG; Hs 36-VIII-15). Unveröffentlicht.
70 Cosima Wagner an Alexander Ritter, Bayreuth, 5[?].8.1874 (RWG; Hs 36-VIII-18). Unveröffentlicht.
71 Eintrag „*Dienstag 5ten*" [Mai 1874]. In: Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 815.
72 Cosima Wagner an Alexander Ritter, Bayreuth, 6.5.1874 (RWG; Hs 36-VIII-16). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

auch die Veröffentlichung seiner eigenen Komposition, des Liederzyklus *Liebesnächte* op. 4, wird letztlich auf diese Empfehlung Wagners zurückzuführen sein (vgl. Werk III-f.). Später, als Ritter sie nochmals wegen Schott um Rat gebeten hatte, teilte Cosima ihm bereitwillig die Honorare mit, die Karl Klindworth für seine Arrangements vom Verlag bekommen hatte.[73]

Im gleichen Brief, mit dem Ritter die Abschrift des Empfehlungsschreibens Richard Wagners an Schott erhielt[74], machte Cosima Ritter noch einen weiteren Vorschlag. Sie sei „*von einer Hamburger Freundin nach einem Kapellmeister für das dortige Theater gefragt*" worden und bot an: „*wenn Sie nichts darwider haben, will ich meiner Freundin* […] *schreiben.* […] *Hoffentlich ist die Reduktion Ihres Einkommens eine vorübergehende, und ist Ihr Kapital unangetastet geblieben*". Auf das Hamburger Angebot wollte oder konnte Ritter indes nicht eingehen. Seine noch frischen Erfahrungen in Chemnitz werden ihn klugerweise davon abgehalten haben – sei es aus Unwillen, sich wieder den Ärgernissen des Theaterbetriebs auszusetzen, oder der Einsicht, einer solchen Stellung (Hamburg war schließlich noch ein paar Nummern größer als Chemnitz) nicht gewachsen zu sein. Cosima verstand und bat ihn nur um eine schriftliche „*Verzichtleistung auf Hamburg*".[75] Sie riet Ritter aber auch, sein Nein nochmals zu überdenken und „*unter solchen elenden Umständen*" eine Stelle in Hamburg nicht „*decidirt abzuweisen*".[76]

Inzwischen hatte offenbar Richard Wagner selbst den Ritters mit einer kleinen Summe unter die Arme gegriffen, die diese dankend annahmen. Seiner Nichte schrieb er daraufhin: „*Ich habe zu danken, dass Du es mir – relativ – unschwer gemacht hast, Dir ein wenig beizustehen: mit Bedeutendem hätte ich eben jetzt unmöglich helfen können, da ich bereits Schulden über Schulden machen muss*".[77] Tatsächlich muss man bedenken, dass Wagners Festspielpläne damals noch immer an einem seidenen Faden hingen und die Finanzierung alles andere als gesichert war. Wagner musste in kräftezehrenden Konzertreisen Geld für sein Projekt einspielen und feststellen, dass es bei weitem nicht genug sein würde. Wenn also das private Verhältnis zwischen Wagner und Ritters in vorliegender Arbeit eingehend beleuchtet wird und dabei oft genug der Eindruck einer Abgehobenheit Wagners entsteht, so darf ihm an dieser Stelle auch einmal zugutegehalten werden: Der Mann hatte gewiss andere Sorgen.

13.4. Gründung einer Musikalienhandlung – mühsamer Broterwerb

Die finanzielle Lage Alexander Ritters muss sich Anfang 1875 als so aussichtslos erwiesen haben, dass er Konsequenzen zog. Unter dem Druck, eine sechsköpfige Familie ernähren zu müssen, fasste er den Plan, in Würzburg eine Musikalienhandlung zu eröffnen. Zu diesem Schritt in ein völlig neues Berufsfeld hatte er sich gewiss nicht aus dem Blauen heraus entschlossen. Als Anregung und Vorbild mag ihm sein Freund Franz Ries gedient haben,

73 Cosima Wagner an Alexander Ritter, o. O., 13.8.1874 (RWG; Hs 36-VIII-19). Unveröffentlicht.
74 Richard Wagner an B. Schott's Söhne, Bayreuth, 6.5.1874. In: Altmann, *Wagners Briefwechsel mit seinen Verlegern II*, S. 174 f.
75 Cosima Wagner an Alexander Ritter, Bayreuth, 5.8.1874 (RWG; Hs 36-VIII-18). Unveröffentlicht.
76 Cosima Wagner an Alexander Ritter, o. O., 13.8.1874 (RWG; Hs 36-VIII-19). Unveröffentlicht.
77 Richard Wagner an Franziska Ritter, Bayreuth, 18.6.1874 (RWG; Hs 36-VIII-14). Bis dato unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der seine Karriere als Geiger wegen gesundheitlicher Probleme hatte aufgeben müssen und ab 1874 als Musikalienhändler in Dresden lebte. Einige Jahre später, 1881, sollte sich Ries mit dem Berliner Verlagsgründer Hermann Erler zum noch heute bestehenden Verlag Ries & Erler zusammenschließen. Um sich in die ihm gänzlich neue Materie einzufinden und sich das nötige praktische Wissen anzueignen, das für das Führen eines eigenen Geschäfts nötig war, ging Alexander Ritter im März 1875 nach Leipzig und wurde dort für einige Wochen Volontär bei einem Musikalienhändler P. Pabst, dessen „*Musik-Sortimentshandlung und Leihanstalt für Musik*" am „*Neumarkt 13*" lag.[78]

Dieser Aufenthalt in Leipzig bedeutete für Ritter einerseits einen anregenden Verkehr mit Leipziger Musikern, vor allem dem Komponisten Georg Riemenschneider (1848–1913), der heute gänzlich vergessen ist, aber als Verfasser einiger Symphonischer Dichtungen und Orchesterballaden durchaus als Anreger für Ritters späteres Orchesterschaffen in Frage kommen könnte. Riemenschneider hatte 1872 und 1873 Liszt in Weimar besucht und könnte Ritter schon vor 1875 bekannt gewesen sein.[79] Alexander Ritter wurde in Leipzig paradoxerweise als Komponist wahrgenommen, es soll sogar zu einer Aufführung des *Streichquartetts* im Gewandhaus und von Orgelstücken (wohl die *Fünf Charakterstücke für Violine und Orgel* op. 3) in der Thomaskirche gekommen sein.[80] Gleichzeitig war er nun aber hauptsächlich mit Zahlen und Geschäftsbüchern konfrontiert, einer neuen Welt, in die er sich nur sehr schwer einfinden konnte. Hausegger kann sich einmal mehr auf heute unzugängliche Briefe Alexander Ritters an seine Frau stützen, wenn er von dessen Frustration berichtet.[81] Ein anderes Zeugnis, das die bedrückenden Momente des Leipziger Aufenthalts festhält, ist hingegen auch heute noch zugänglich: Ritter schrieb für seine Frau ein *Trostlied* – die Vertonung eines Gedichts von (mutmaßlich) Anton Müller, in dem es um trennungsüberwindene Liebe geht. Dieses Lied erschien dann 1876 als Einzelausgabe und trug die Widmung „*Der Fernen zum 28ten März*" – es handelte sich also um eine Gabe für Franziska Ritters Geburtstag, den Alexander 1875 fern von ihr hatte verbringen müssen.[82] Sein Hadern mit dem neuen Gewerbe scheint Ritter auch den Wagners in Bayreuth geschildert zu haben. Cosima entschloss sich, tätig zu werden:

> „*Brief von Ritter erhalten, welcher nun als Commis in einem Geschäft arbeitet! Wir fassen schnell den Entschluß, seinen Sohn zu uns zu nehmen und eine kleine Pension (400 Mark jährlich) seiner Frau zukommen zu lassen. Welch ein Jammer, wie kommen so ganze Familien herab!*".[83]

Zu der Geldzahlung scheint es tatsächlich gekommen zu sein, und als am 10. April Wagners Alexander Ritter in Leipzig auch persönlich „*gesehen und gesprochen*"[84] hatten, war auch weiterhin die Rede davon, dass Ritters mittlerweile achtzehnjähriger Sohn Karl (Gott-

78 *Adressbuch der Stadt Leipzig 1875*.
79 Zu Riemenschneider vgl. Lvovský, B.: *Georg Riemenschneider*. In: *Österreichische Musik-und Theaterzeitung*, IX. Jg., Nr. 18, 15.5.1897, S. 1 f.
80 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 67. Ein Nachweis für die Konzerte in Gewandhaus und Thomaskirche, etwa ein Programm oder eine Zeitungsnotiz, konnte allerding nicht ausfindig gemacht werden.
81 Ebda., S. 65 f.
82 Mehr Details vgl. **ARWV III.1.13. Nr. 4.**
83 Vgl. Eintrag „*Karfreitag 26ten*" [März 1875] in: Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 904.
84 Vgl. Eintrag „*Sonnabend 10ten*" [April 1875] in: Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 908.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

fried) für einige Zeit bei Wagners in Bayreuth aufgenommen werden sollte. Bei einem Überraschungsbesuch vom 21. bis 27. Mai in Bayreuth, als Alexander und Franziska (war Karl auch dabei?) bei Wagners wohnten und Richards Geburtstag mitfeierten, wurde schließlich die „*Abmachung getroffen, daß vom August ab der Sohn zu uns* [Wagners] *kommt*“, wie es bei Cosima heißt.[85] Letztendlich kam es jedoch nicht dazu. Was genau geschah, lässt sich nicht mehr nachvollziehen – hatte sich Ritter einfach pragmatisch umentschieden, oder ging es vielleicht um inhaltliche Differenzen, gar erzieherische Fragen, die ihn einen Rückzieher machen ließen? Jedenfalls drohte man sich über Karls Familientausch zu überwerfen: „*Erzähl' mir* […] *von Karluscha und warum Du seinetwegen mit Wagner auseinander kommst*“ schrieb Jessie Laussot ihrem Freund Ritter im September.[86] Ritters Erklärungen sind nicht erhalten, aber er entschloss sich nur wenig später dazu, seinen Sohn nicht nach Bayreuth zu geben, was Cosima ausdrücklich bedauerte.[87] Stattdessen durfte Karl Ritter während seiner Ferien nach Leipzig zu seinem Vater fahren, der dort noch bis 1. September verweilte und sein neues Gewerbe erlernte.[88]

Nach dieser Episode um den Sohn Karl könnte wieder eine zeitweilige Abkühlung des Verhältnisses zwischen Wagners und Ritters eingetreten sein. Ohne solche eine Lücke in der Quellenüberlieferung überbewerten zu wollen: Zwischen Herbst 1875 und 1877 sind keine Tagebucheintragungen Cosimas oder Briefe Richards an die Ritters überliefert. Angesichts der Empfindlichkeiten auf beiden Seiten, die mittlerweile ausreichend beschrieben wurden, könnte man mutmaßen, dass man in Bayreuth Ritter als undankbar empfand, da er sich nicht genügend helfen ließ. Dies könnte auch erklären, warum Ritter nach der Publikation seines großen Liederzyklus *Liebesnächte*, die ihm erst nicht schnell genug gehen konnte und dann im August 1875 erfolgt war, das tatsächliche Widmungsexemplar für Wagner, das sich noch heute in Bayreuth befindet, erst auf das Jahr 1876 datiert hat. Möglicherweise war die Stimmung erst dann wieder entspannt genug, dass Ritter der richtige Zeitpunkt für die Übergabe des gewidmeten Werkes gekommen schien. Dass Wagner die *Liebesnächte* dennoch ignorierte, steht auf einem anderen Blatt.[89]

Ritter war seinerseits jedenfalls beschäftigt, zwischenzeitlich hatte im September 1875 die „Musikalienhandlung A. Ritter“ in Würzburg ihre Türen geöffnet. Mit der Adresse „*Paradeplatz*“ war sie direkt hinter dem Dom und ganz nahe der Kgl. Musikschule gelegen. Bis vor dem ersten Weltkrieg befand sich auf dem Paradeplatz eine flache Ladenzeile, der sogenannte „*Bazar*“, in dem sich auch Ritters Musikalienhandlung befand. Ritter hatte einen Gehilfen, mit dem gemeinsam er alle anfallenden Arbeiten erledigte. Einige überlieferten Briefe an das Verlagshaus Schott in Mainz enthalten detaillierte Verhandlungen über die Konditionen, zu denen Ritter Musikalien beziehen konnte.[90] „*In der Hoffnung, daß Eu. Wohlgeboren mir die schwierige erste Instandsetzung eines größeren Lagers zu erleichtern geneigt sein werden*“[91], bat er um Rabatte, konnte seine Vorstellungen aber nicht komplett durch-

85 Vgl. Eintrag „*Donnerstag 27ten*“ [Mai 1875] in: Cosima Wagner, *Tagebücher I*, S. 919.
86 Jessie Laussot an Alexander Ritter, Veldes am See, 5.9.1875 (RWG; Hs 80-III-7). Unveröffentlicht.
87 Cosima Wagner an Alexander Ritter, Bayreuth, 28.9.1875 (RWG; Hs 36-VIII-20). Unveröffentlicht.
88 Vgl. Franziska Ritter an Karl Kliebert, Würzburg, 8.8.1875 (Stadtarchiv Würzburg; Nachlass Kliebert)
89 Zur Widmung der *Liebesnächte op.4* an Richard Wagner siehe auch Werk III-h.
90 Briefe vom 22.7., 27.7., 31.7. und 5.8.1875 (Archiv Schott; Br.-Nr. 45815–45818).
91 Alexander Ritter an B. Schott's Söhne, Leipzig, 27.7.1875. (Archiv Schott; Br.-Nr. 45816). Unveröffentlicht. Die Briefe Alexander Ritters gingen im Rahmen des Verkaufs des umfangreichen Schott-Archivs 2014 an die SSB. Dort sind sie bis dato noch nicht erschlossen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

setzen. Eine umfangreiche Bestellliste lässt nachvollziehen, was Ritter an Notenausgaben von Schott auf Lager nahm.[92] Selbstverständlich stehen Wagners *Meistersinger* und *Wesendoncklieder*, Werke von Cornelius und Liszt, sowie Ritters eigene Arrangements auf der Liste, doch enthält die Order auch zahlreiche Potpourri-Ausgaben, Instrumentalschulen, Unterhaltungsliteratur und Klassisches Repertoire, d. h. Ritter rechnete durchaus realistisch mit den Bedürfnissen des Marktes. Alexander Ritter erhielt später, am 19. Oktober 1878, den Hoftitel als Musikalienhändler, besaß damit also eine „*Kgl. Bayerische Hofmusikalienhandlung*".[93] Er selbst gibt dazu den Hinweis: „*Den Hoftitel verdanke ich den liebenswürdigen Bemühungen der Frau Wagner*".[94] Wie genau Cosima in dieser Sache ihre Beziehungen hatte spielen lassen, lässt sich leider nicht mehr nachvollziehen, die Unterlagen des königlichen Kabinettssekretariats über Hoftitelverleihungen sind im 2. Weltkrieg verbrannt, und im Briefwechsel Cosimas mit Ludwig II. ist davon natürlich nicht die Rede.

Mit der Entscheidung für die Musikalienhandlung, die eine enorme Investition an Geld und Zeit bedeutete, kehrte in Alexander Ritters Leben erstmals seit Jahren wieder eine Beständigkeit ein. Für den Rest der 1870er Jahre bis 1882 war klar, dass er in Würzburg bleiben würde und sich um nichts anderes als sein Geschäft zu kümmern hatte. Ritter arbeitete hart, war sich aber von Anfang an bewusst, nicht über den benötigten Geschäftssinn, die „*Geldgewinnsucht*"[95] zu verfügen. Ob es wirklich an der Kompetenz oder dem guten Willen Ritters mangelte, oder ob sich die Erwartungen an die Rentabilität einer Musikalien-handlung in Würzburg schlicht als zu optimistisch erweisen mussten, sei dahingestellt. Die Geschäfte liefen jedenfalls schlecht und zum 1. Mai 1878 musste Alexander Ritter seinen Gehilfen entlassen und alle anfallenden Arbeiten selbst verrichten.

Abb. 18: Alexander Ritter, Ende der 1870er Jahre

> „*Der üble Einfluß der allgemeinen Geschäftsstockung hat im letzten Jahre auch auf mein Geschäft so nachtheilig eingewirkt, daß ich wohl oder übel auf Beschränkung der Ausgaben sinnen mußte. Ich entschloß mich daher*[,] *meinen einzigen Gehülfen, deßen Verläßlichkeit und Treue ich es allein verdankte, täglich ein paar Stunden mich noch etwas menschenwürdig zu beschäftigen, zum 1*[ten] *Mai dieses Jahres zu kündigen. Von da ab blüht mir also das Loos täglich 12 Stunden hinter dem Ladentische zu stehen, jede andere Beschäftigung liegt dann außer dem Bereiche der Möglichkeit*".[96]

92 Die sechsseitige Liste ist eine Beilage zu Ritters Brief vom 5.8.1875. (Archiv Schott; Br.-Nr. 45818). Unveröffentlicht.

93 Vgl. Marita Krauss: *Die königlich bayerischen Hoflieferanten*, München 2009, S. 312.

94 Alexander Ritter an Friedrich Glasenapp, Würzburg, 30.11.1878 (RWG; Hs 111-V-5). Unveröffentlicht.

95 Alexander Ritter an Franziska Ritter, o.D., zit. nach Hausegger, *Bild*, S. 66.

96 Alexander Ritter an Carl Friedrich Glasenapp, Würzburg, 17.3.1878 (RWG; Hs 111-V-2). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *„Alles Verlockende, Verführerische muß vor meiner kaufmännischen Leder-Seele zunichte werden. Ich kann nicht, es ist mir ganz unmöglich, da ich wirklich seit dem 1ten Mai Gefangener bin. Von früh 8 bis Abends 7 Uhr muß ich am Ladentisch den Krämer spielen, um dann von Abends 7 bis früh 8 Uhr mich zu sorgen, daß der Ertrag dieses verfluchten Spieles nicht zum satt werden ausreicht!"*.[97]

Immer mehr empfand Ritter seine Kaufmannstätigkeit als Zumutung und als eine ihm wesensfremde Tätigkeit. An Bülow schrieb er, er fühle sich in einem *„gräßlichen Schacher-Käfig"* gefangen.[98] Auf der anderen Seite scheint es aber, als habe ihm erst die geregelte Arbeit und die Abgeschiedenheit in Würzburg ohne viele Eindrücke von außen die nötige Stabilität gegeben, die Anfang der 70er Jahre getroffene Entscheidung, Komponist zu sein und Werke zu veröffentlichen, konsequent zu verfolgen. Sozusagen im Nebenberuf gelang Ritter die Komposition seiner ersten Oper. Seine große Angst: *„Es schien mir unmöglich, dass ich mich auf immer von Musik abgewendet haben sollte"*[99], die er nach der Entscheidung für den Händler-Beruf geäußert hatte, sollte sich als unbegründet erweisen. Seine musikalische Berufung war stark genug, sich trotz des anstrengenden Brotberufs zu behaupten.

13.5. Die ersten Bayreuther Festspiele 1876

Das nächste große „Wagner-Ereignis", das denkbar größte überhaupt, stand im Sommer 1876 an. Die Verwirklichung eines Traumes und die Erfüllung eines langjährig unermüdlich verfolgten Plans: Wagners *Der Ring des Nibelungen* erfuhr seine erste zusammenhängende Aufführung, die langersehnten 1. Bayreuther Festspiele fanden statt. Sie wurden zu einem gesellschaftlichen Großereignis, dem Kaiser und Könige beiwohnten. Über Erfolg und Misserfolg der Festspiele in künstlerischer wie in finanzieller oder gesellschaftspolitischer Hinsicht ist schon damals viel gesagt und geschrieben worden – von Alexander Ritter jedoch erfährt man kein Wort über den August 1876. Vor Ort ist er selbstverständlich gewesen, eine Fremdenliste vom 17.8. verrät, dass Ritter in der Bayreuther *„Münzgasse 174"* Quartier bezogen hatte.[100] Höchstwahrscheinlich besuchte er den 2. Zyklus, der vom 20. bis 23. August stattfand. Welche anwesenden Freunde hat er wohl getroffen? Wie musste es Ritter, dessen Familie vor über dreißig Jahren in Dresden sozusagen eine der Keimzellen des Wagnerianertums gebildet hatte, zumute gewesen sein, als er gewahr wurde, welche Dimension die Sache Wagners hier angenommen hatte? Spott und Karikaturen, Elogen und Bekenntnisse waren reichsweit durch die Presse gegangen. Man war als Wagnerianer längst nicht mehr einsam und längst nicht mehr nur unter Musikverständigen – Feind und Freund fanden sich mittlerweile in breiten Teilen der gründerzeitlichen deutschen Gesellschaft. War Ritter dies bewusst? Und nicht zuletzt: was hielt er vom Werk, dem *Ring*, selbst? Keine Bearbeitung, keine Briefstelle, kein Artikel geben hier einen Anhaltspunkt. Umso beredter ist

97 Alexander Ritter an Carl Friedrich Glasenapp, Würzburg, 9.7.1878 (RWG; Hs 111-V-3). Unveröffentlicht.

98 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 11.6.1879 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 4). Unveröffentlicht.

99 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 66.

100 *Fremdenliste Nr. 4*, Bayreuth, 17.8.1876, S. 7.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dann allerdings die intensive *Siegfried*-Rezeption Ritters in seiner Oper *Der faule Hans* (vgl. Werk IV-k.).

Die bloße Anwesenheit bei den Festspielen ist leider die einzige Information zu Ritters Leben (und damit zum Verhältnis zu Wagner), des gesamten Jahres 1876. Immerhin hatten Ritters in Bayreuth trotz allem Trubel Richard Wagner getroffen, zu mehr Kontakt kam es aber offenbar nicht. Für ein ernsthaftes Zerwürfnis gibt es diesmal allerdings keine Anhaltspunkte, man hatte nach den Festspielen wohl einfach wenig Zeit für Korrespondenz und Besuche – bis man sich am 29. April 1877 endlich wiedersah. Als die Wagners an diesem Tag eine längere Reise nach London antraten, stiegen Alexander und Franziska Ritter in Würzburg in ihren Zug zu und begleiteten sie bis nach Aschaffenburg. Nach der Schilderung Ritters an Glasenapp, verlief dieses Zusammensein nach so langer Zeit ganz ungezwungen:

> „*Nun würde es Sie wohl am meisten interessiren*[,] *wenn ich Ihnen über diesen Bayreuther Meister selbst recht viel mittheilen könnte. Das ist aber leider nicht der Fall, da ich ihn seit der Zeit der Festspiele nur einmal auf wenige Stunden gesehen habe. Als er nämlich nach London reiste, thelegraphirte er uns: wir möchten uns bereit halten ihn von Würzburg bis Aschaffenburg zu begleiten. – Da haben wir ihn denn 2 ½ Stunden recht genoßen*“.[101]

Mit diesem Brief beginnt 1877 die Korrespondenz Alexander Ritters mit Carl Friedrich Glasenapp (1847–1915), dem großen zeitgenössischen Biographen Richard Wagners. Ihm, dessen erster Wagner-Band 1876 erschienen war und der 1877 an der Fertigstellung seiner zunächst auf zwei Bände angelegten Biographie arbeitete, gab Ritter nun bereitwillig Auskunft. Mit Billigung Bayreuths sorgte er für Informationen aus Wagners Vergangenheit, indem er z. B. großzügig – man könnte auch sagen: großspurig – Dokumente und Anekdoten aus der Familie seines Schwiegervaters Albert Wagner preisgab. Er lancierte aber auch aktuelle Informationen aus Wahnfried, wie etwa den Stand der *Parsifal*-Komposition, um seinen eigenen Status als Wagner-Vertrauten hervorzuheben. Tatsächlich verdankt sich manches Detail in Glasenapps später sechsbändigen Wagner-Biographie den Angaben Ritters, und oftmals lässt sich die Herkunft dank gewissenhafter Quellenangabe des Autors nachvollziehen.

Die Zeit verging, Ritter plagte sich täglich hinter seinem Ladentisch und kam mit seiner Musikalienhandlung dennoch auf keinen grünen Zweig. Im Sommer 1878 muss die finanzielle Situation wieder besonders kritisch gewesen sein, denn erneut wurden die Wagners ins Vertrauen gezogen und eine konzertierte Hilfsaktion erörtert. Richard Wagner selbst schrieb seinem „*Newööö*“ [Neveu=Neffe] noch gutgelaunt von der trächtigen Hündin Brange und sprach als „*Züchter*“ den Nachwuchs „*dem 9ten Regiment*“ als „*Bataillonshund zu*“[102] – höchstwahrscheinlich ist hier Ritters Sohn Karl gemeint, der in Würzburg eine Militärkarriere begonnen hatte und Mitglied des Königlich Bayerischen 9. Infanterie-Regiments war. Dort brachte er es später bis zum Hauptmann. Ernst wurde der Ton erst, als Franziska am 13. Juli nach Bayreuth kam und „*trübe Mitteilungen*“ mitbrachte. Sogleich fassten Wagners

101 Alexander Ritter an Carl Friedrich Glasenapp, Würzburg, 22.10.1877 (RWG; Hs 111-V-1). Unveröffentlicht.

102 Richard Wagner an Alexander Ritter, [Bayreuth], o.D. [Anfang Juli 1878], (Abschrift: Theaterwissenschaftliches Institut, Universität zu Köln; Au 12300. Unveröffentlicht. Erstedition vgl. E-2.4.).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

den „*Entschluß, den einst R.* [Richard] *so Hülfereichen um jeden Preis zu helfen*“.[103] Bei einem „*Spaziergang im Hofgarten mit der ganzen Gesellschaft*“ wurde am nächsten Tag „*vor allem Ritter's Schicksal besprochen*“ und man erörterte „*mit Freund Groß, ob ihnen hier eine Position zu machen*“. Cosima hielt fest: „*R.* [Richard] *und ich* [sind] *entschlossen, ihnen zu helfen*“.[104] Wenige Tage später klingt es, als schien eine Lösung gefunden und Ritters selbst überzeugt zu sein: „*Briefe von Ritters, die Guten sind glücklich, nach Bayreuth zu kommen*“.[105] Allein, es geschah nichts dergleichen. Wahrscheinlich war in Bayreuth keine einträgliche Stelle für Alexander Ritter einzurichten und die Würzburger Musikalienhandlung nicht so einfach aufzugeben. Alles blieb beim Alten und die Intensität der Ritter'sch-Wagner'schen Beziehungen reduzierte sich in den nächsten Jahren von akuter Anteilnahme wieder auf gelegentliche familiäre Kontakte. Im April 1879 wurde nachgeholt, was mit Ritters Sohn Karl nicht geklappt hatte: Ritters Tochter Else, bereits dreiundzwanzig Jahre alt, kam für vier 4 Wochen nach Bayreuth und wohnte bei Familie Wagner. Danach gibt es erst wieder 1881 ein belegtes Wiedersehen, als Ritters zu Wagners Geburtstag nach Bayreuth kamen und vom 20. bis 23. Mai dort wohnten. Die „Kinder“ Julie und Else – „*Julchen und Elsa*“ – hatten mit Wagners Kindern dazu kleine Vorführungen einstudiert.[106]

13.6. Kontakte und Freunde in den späteren Würzburger Jahren

Ritters Leben in Würzburg war seit 1875 von der zeitaufwändigen Arbeit in der Musikalienhandlung geprägt. Jede freie Minute schien er sich für sein Komponieren zu reservieren. Wie es um sein soziales Leben bestellt war, ist schwer zu sagen. Immer wieder erweckt Ritter den Eindruck, als sei er in der Stadt isoliert und ohne Gleichgesinnte gewesen. Tatsächlich überwarf er sich gerade mit denjenigen Leuten gerne, die eine gewisse Position im musikalischen Leben innehatten, wie Kliebert oder Hamm. Dennoch kann ein zu eremitisches und misanthropisches Bild von Alexander Ritter, das nur zu gut zur zeitüblichen Selbststilisierung und hagiographischen Biographik passen würde, dahingehend aufgehellt werden, als sich doch Beispiele für Freundschaften Ritters finden lassen. Eine gewisse Umgänglichkeit lässt sich ihm also nicht ohne weiteres abstreiten.

Über Ritters Freundschaft zu dem Chemiker Carl Bischoff (1855–1908) ist so gut wie nichts bekannt. Eine engere Verbundenheit ergibt sich aber allein aus der Tatsache, dass Bischoff Widmungsträger der Ballade *Belsazar* op. 8 ist, die Ritter 1884 in Würzburg im Eigenverlag herausbrachte. Der gebürtige Würzburger kam nach seinem Studium zurück in die Stadt, wurde dort promoviert und habilitiert und blieb sechs Jahre von 1879–85.

103 Eintrag „*Sonnabend 13ten*“ [Juli 1878]. In: Cosima Wagner, *Tagebücher II*, S. 138.

104 Eintrag „*Sonntag 14ten*“ [Juli 1878]. In: Cosima Wagner, *Tagebücher II*, S. 138. Die erwähnten Briefe sind nicht erhalten. Von der „*ganzen Gesellschaft*“ nennt Cosima noch Jäger, Seidl und Glasenapp. „*Freund Groß*“ meint Adolf von Groß, den Verwaltungsrat der Bühnenfestspiele.

105 Eintrag „*Sonnabend 20ten*“ [Juli 1878]. In: Cosima Wagner, *Tagebücher II*, S. 142.

106 Vgl. Cosima Wagner, *Tagebücher II*, S. 740 f. Ob Cosima Else wirklich „Elsa“ nannte, den Namen also „wagnerisierte“, oder ob es sich um einen typischen Transkriptionsfehler bei Editionen – die Verwechslung von „a“ und „e“ – handelt, der auch aus dem Namen „Julie“ (wie er in der Familie Ritter vorkommt) bei zahlreichen Gelegenheiten das im 20. Jahrhundert gängigere „Julia“ macht, wurde hier nicht am Original überprüft.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bischoffs Beiträge zur Stereochemie waren wegweisend – welche gemeinsamen Interessen er und Ritter teilten, bleibt jedoch unbekannt.[107]

Eine bleibende Freundschaft pflegte Alexander zu dem Würzburger Weinhändler Friedrich Carl Ott (1853–1929). Die von ihm begründete Weinhandlung war spezialisiert auf den Import griechischer Weine und bestand bis in die 1960er Jahre hinein als Familienbetrieb fort. Neben dem Würzburger Stammhaus unterhielt Ott eine Niederlassung in München, was wohl zum Andauern der Freundschaft mit Ritter bis in die Neunzigerjahre hinein, als Ritter in München wohnte, beitrug. Die beiden sollten 1887 sogar eine gemeinsame Fahrt nach Griechenland unternehmen (vgl. Leben VII-17.2.). In Ritters Briefen an Hans von Bülow wird Ott zweimal erwähnt, ganz als sei er mit dem Adressaten bekannt gewesen: „*Deine gestrige Depesche brachte Ott zur Verzweiflung, – er wollte das ganze Bahn-Personal würgen, und behauptete es müßten doch Juden darunter sein*".[108] Nicht nur der zeitübliche (aber deswegen auch nicht weniger frappierende) Antisemitismus wird die drei eine gemeinsame Ebene haben finden lassen. Ott schien auch musikalisch sehr interessiert gewesen zu sein. Umgekehrt kam Ritter in seiner zeitweiligen Verzweiflung auch einmal der Gedanke, ins Weingeschäft einzusteigen: „*Ich werde wahrscheinlich Associé von F. C. Ott*".[109] Dazu ist es selbstverständlich nicht gekommen, dennoch blieben Ott und Ritter auch nach Ritters Wegzug von Würzburg befreundet und in Kontakt. Auf einem C. F. Ott gewidmeten Exemplar des *Parsifal*-Textbuches, das er ihm möglicherweise zu seinem Abschied aus Würzburg (im *Parsifal*-Jahr 1882) geschenkt hatte, nennt Ritter seinen Freund den „*consequentesten Verehrer klassischer Erzeugniße*", was darauf schließen lässt, dass Ott in musikalischen Dingen etwas konservativer war als Ritter (Abb. 19).

1878/79 kam Johanna Wagner, Franziska Ritters Schwester, mit ihrem Mann Alfred Jachmann und ihren fünf Kindern von Berlin nach Würzburg. Nachdem der Vater Albert Wagner 1874 gestorben war, zog es sie zu ihrer Schwester in die Stadt, in der beide ihre Kindheit verbracht hatten, sobald ihr Mann seiner geschäftlichen Verpflichtungen entledigt war. In Würzburg unterrichtete Johanna viel, zu ihren Schülern gehörte z. B. Lilli Dreßler (1857–1927), „*eine Freundin ihrer Ritter-Nichten*"[110], die es bis zur Hofopernsängerin in München brachte. 1882, mit dem Weggang der Ritters, verließen auch die Jachmanns Würzburg wieder und wechselten nach München, wo Johanna auch an der Königlichen Musikschule unterrichtete. 1888 ging das Paar zurück nach Berlin, zwei Jahre nachdem Ritters ebenfalls nach München gekommen waren. Auf einer Reise zu einem Kurort rastete Johanna 1894 im geliebten Würzburg, wo sie dann ihrer schweren Krankheit erlag und wo sie auch bestattet wurde.

Ein wirklich anregender Umgang, eine Musikerfreundschaft entstand im Sommer 1877, als Hermann Zumpe nach Würzburg kam, der für den Beginn der neuen Spielzeit im Herbst am Stadttheater als Kapellmeister engagiert worden war. Ritter und Zumpe kannten sich spätestens seit der gemeinsamen musikalischen Leitung des Geburtstagskonzerts 1873 in

107 Vgl. Lockemann, Georg: *Bischoff, Carl.* In: *Neue Deutsche Biographie 2* (1955), S. 264 [Onlinefassung]; URL: https://www.deutsche-biographie.de/gnd116195045.html#ndbcontent (zuletzt aufgerufen am 20.10.2016).

108 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 28.3.1881 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 8). Unveröffentlicht.

109 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 3.4.1882 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 16). Unveröffentlicht.

110 Vgl. Jachmann, *Johanna Jachmann-Wagner*, S. 216.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

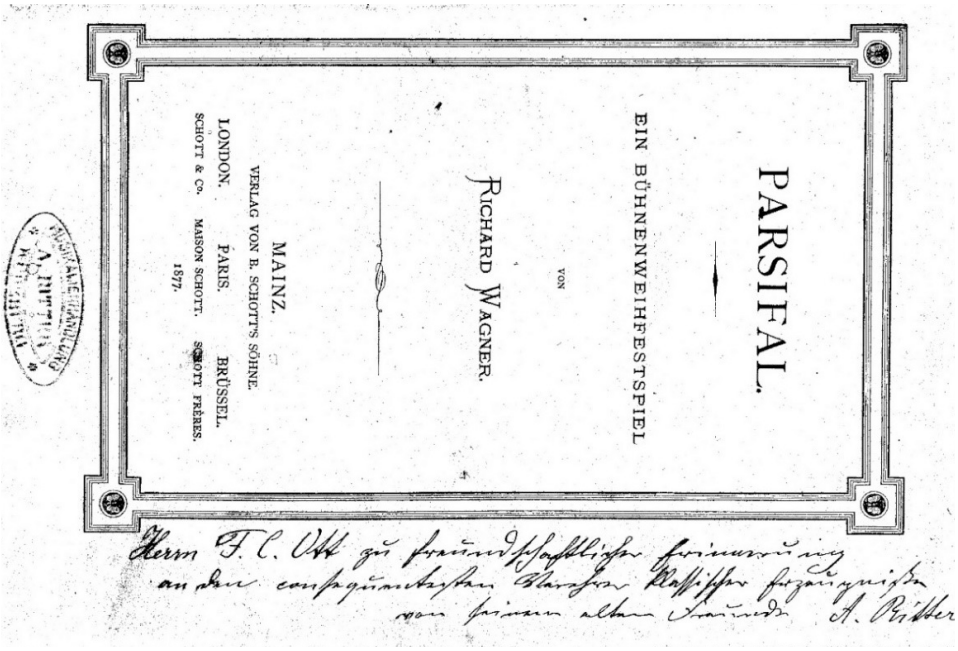


Abb. 19: Parsifal-Textbuch mit Widmung Alexander Ritters an Friedrich Carl Ott

Bayreuth. Nun entwickelte sich eine gute Freundschaft zwischen Ritter und dem 17 Jahre jüngeren Musiker. Zumpe komponierte im Sommer 1877 an einer Oper *Die verwunschene Prinzessin*, aus der er Ritter vorspielte und die dessen Beifall errang.

> „[Ritter] *ist ganz entzückt und begeistert von der »Verwunschenen«. Er hat mir gesagt, er werde nicht eher ruhen, als bis er so viel Geld aufgetrieben habe, daß ich den Sommer nur zur Vollendung meines Werkes verwenden kann. Einen Brief in dieser Angelegenheit schrieb er bereits*".[111]

Die Förderung eines jungen Komponisten durch Lob und Ermunterung, wie sie sich später nicht nur mit Richard Strauss wiederholen sollte, scheint hier erstmals dokumentiert. Ein auch finanzielles Engagement für Zumpe erscheint umso bemerkenswerter in einer Zeit, als Ritter wahrlich eigene Geldsorgen drückten. Wie weit dieses Engagement ging und ob die Mentorenschaft Ritters auch bei Zumpe schon eine philosophische und musikästhetische Unterweisung beinhaltete, ist nicht weiter nachvollziehbar. Fest steht aber, dass das Vertrauen ein beiderseitiges war, und dass auch Ritter, der selbst gerade an seiner ersten Oper arbeitete, von dem Urteil des jungen Kollegen profitierte.[112] Zumpe, der nur für eine Saison in Würzburg blieb, vergaß Ritter seine freundschaftliche Unterstützung nicht und sollte sich in seinen späteren Positionen in Hamburg, Frankfurt und Schwerin stets für des-

111 Hermann Zumpe an seinen Bruder, o. O. und o. D. [Sommer 1877]. In: Zumpe, Hermann: *Persönliche Erinnerungen nebst Mitteilungen aus seinen Tagebuchblättern und Briefen* (hrsg. von Ernst von Possart), München 1905, S. 43. Ein Brief Ritters in dieser Angelegenheit ist nicht überliefert.

112 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 68.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sen Werk einsetzen – wenn auch anfangs ohne konkreten Erfolg. In der kurzen Zeit, die ihm als Münchener Generalmusikdirektor vergönnt war, ehe er 53-jährig starb, führte er jedoch noch Orchesterwerke seines mittlerweile verstorbenen Freundes auf.

13.7. Die Freundschaft zu Bülow – Endzeit in Würzburg

1879 trat nach einigen Jahren Absenz Ritters alter Schulfreund Hans von Bülow wieder auf den Plan. Am 21. Februar konzertierte Bülow in Würzburg und spielte u. a. die letzten 5 Klaviersonaten Beethovens, sowie abends das *Klavierkonzert op. 10* des gemeinsamen Freundes Hans von Bronsart.[113] Kurz darauf beginnt dann mit Bülows Brief über Erinnerungen an die gemeinsame Dresdner Jugendzeit ein intensiver Briefwechsel zwischen den beiden, von dem nun erstmals auch tatsächlich beide Seiten erhalten sind. Der Ton der Briefe ist seitens Ritters geradezu überschwänglich, er schien dankbar zu sein, endlich wieder künstlerische Impulse zu erhalten. Zum 5. Juni 1879 Juni reiste Ritter eigens nach Wiesbaden, um Bülow die *Faust-Symphonie* von Liszt dirigieren zu sehen. Auch Tschaikowskys *Klavierkonzert b-moll* und die *Frühlings-Fantasie* von Bronsart lernte Ritter bei der Gelegenheit kennen.[114] Über das Werk des Russen verlor Ritter kein Wort, aber er stellte Bülows Dirigat der *Faust-Symphonie* über das von Berlioz, Liszt und Wagner.[115]

Am 19. Februar 1880 spielte Bülow erneut ein Konzert in Würzburg.[116] Ritter setzte in den wiederauflebenden guten Kontakt zu Bülow gewisse Hoffnungen. Zunächst dachte er, sein alter Freund könne seine gerade fertiggestellte Oper zur Uraufführung bringen – und in der Tat schien sich in Hannover, wo Bülow und Hans von Bronsart die Hofoper leiteten, die Gelegenheit dazu zu bieten. Diese Pläne zerschlugen sich durch Bülows Weggang von Hannover im Oktober 1879 allerdings wieder, und eine Aufführung von *Der faule Hans* war vom Tisch (vgl. Werk IV-i.). Aber auch in der neuen Position, die Bülow kurz darauf annahm, konnte er Alexander Ritter noch einmal hilfreich werden. Mit Vertrag vom März 1880 hatte Bülow die Meininger Hofkapelle als Intendant übernommen. Er konnte mit diesem Orchester alle seine Vorstellungen als Dirigent umsetzen und stellte legendäre Programme auf die Beine. So war der Beginn seiner Tätigkeit ganz den Werken Beethovens gewidmet, aus denen er das Programm für acht Konzerte bildete, die im November und Dezember stattfanden – Bülows sogenannte „Reise um Beethoven in 80 Tagen". Besonders hervor stach dabei eine Idee Bülows, die er am 19. Dezember 1880 erstmals verwirklichte und die eines seiner Markenzeichen werden sollte: er führte Beethovens *IX. Symphonie* an einem Abend zweimal hintereinander auf. Ritter ließ sich das nicht entgehen, kam nach Meiningen und wurde Zeuge dieses typisch Bülow'schen Coups. Seinem Freund schrieb er zwei Tage später: „*den aller-erhabensten Eindruck meines ganzen Lebens habe ich* […] *durch deine unsagbar göttliche Wiedergabe der Neunten gehabt*".[117] Im Januar 1881 begann Bülow dann mit den Konzertreisen, die das Meininger Ensemble bald zu besonderer Berühmtheit führen sollten. Im Rahmen der Zweiten dieser Tourneen kam Bülow mit seinem neuen Orchester auch

113 Vgl. Birkin, *Bülow*, S. 560.
114 Konzertprogramm vgl. Birkin, *Bülow*, S. 563.
115 Alexander Ritter an Hans von Bülow, 11.6.1879 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 4). Unveröffentlicht.
116 Vgl. Birkin, *Bülow*, S. 575.
117 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 21.12.1880 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 7). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nach Würzburg. Am 23. und 24. März präsentierten die „Meininger" ein ambitioniertes Programm, das wieder ausschließlich Werke von Ludwig van Beethoven enthielt: die *Symphonien Nr. VI*, *VII* und *VIII*, sowie einige Ouvertüren und das *Violinkonzert*, gespielt vom Meininger Konzertmeister Fleischhauer.[118]

Ritter mag ein wenig wehmütig geworden sein ob der musikalischen Qualität, befand er sich doch mit seinem Musikalienhändler-Alltag unfreiwillig in einer ganz anderen Welt. Da die finanziellen Erträge seines Geschäfts zudem mehr als enttäuschend waren, steckte er in einer argen Krise. 1882 war der Zeitpunkt gekommen, an dem Ritter Bülows Hilfe bedurfte und der Ton in den Briefen ernster wird.

> *„Darf ich dir eine Anfrage, resp. Bitte, stellen? Ich höre*[,] *daß du mit der Capelle nach Petersburg gehst, und hier erzählt man, du würdest zu dieser Reise die Capelle durch Extra-Engagements verstärken. Nimmst du auch zu den Violinen Verstärkungen, so möchte ich mich dir bescheidenst offeriren*".[119]

Nachdem er von Bülow darüber aufgeklärt worden war, dass für die Tournee keine Zusatzkräfte engagiert würden, schlug Ritter ein Angebot, sich von Bülow Geld für die Reise zu leihen, aus. Ihm sei es gar nicht so sehr um Familienbesuche in St. Petersburg gegangen, als vielmehr darum, sich „*durch dich u Beethoven ein paar Wochen über dieses Hundeleben wegtäuschen zu laßen*".[120] Dann bricht es aus Ritter regelrecht heraus, und sein Brief wächst sich zu einem großen Bekenntnis aus – er erlaubt sich die „*Schwäche*", sich seinem Freund Bülow anzuvertrauen. Dieses intime Dokument, in dem Ritter sein „*Hundeleben*" schildert, soll hier durch einen längeren Ausschnitt für sich sprechen:

> *„…wenn du wüßtest wie ich lebe, würdest du sie* [Ritters Schwäche] *verzeihlich finden. Wenn ich dich »um Rath fragen« würde – (erschrick nicht, Verehrter! ich behellige nicht einmal Normalmenschen mehr mit derlei, geschweige denn monstra per excessum wie dich) ob ich, da es mit dem Geschäft nicht geht, wieder als Musikant mein Brod suchen solle, so würdest du doch gewiß sagen: Nein, Freund, dann geh lieber als Musikalienhändler caput. – Nun bist du in dieser Frage jedenfalls »objectiver« als ich, der ich mich, wegen der drohenden Nähe des Caput-gehens immer noch nicht ernst dazu entschließen konnte, so mehr ich auch schon oft daran war. Als ich vor 7 Jahren, da ich plötzlich den größten Theil meines Vermögens verlor, mir alle etwa noch rumorenden Träume mit sehr kaltem Waßer aus den Augen wusch, und beschloß ein Geschäft anzufangen, kam ich mir unbändig gescheudt vor! Und es war doch eine große Eselei. Ich bildete mir ein, ein leidlich geschickter Geschäftsmann werden zu können, und wußte nicht*[,] *daß dies heutzutage identisch ist mit: Jude sein können. Nicht den eignen Vortheil zu ersinnen, genügt um ein Geschäft in Flor zu bringen, sondern den Schaden Anderer. Dazu aber bin ich – zu dumm. Kein Mensch ist aber (leider!) impertinent genug, um mich für so dumm zu halten. So geht es mir auch außergeschäftlich, z. B. mit Kl.* [Kliebert] […] *– der jeden gegen die Schule gerichteten Schmähartikel mir in die Schuhe schiebt, und nicht begreift, daß ich so dumm*

118 Vgl. Birkin, *Bülow*, S. 588.

119 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 17.2.1882 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 12). Unveröffentlicht.

120 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 1.3.1882 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 13). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

war, noch nie eine Zeile gegen diese Schule zu schreiben oder zu veranlaßen, und seine dilettantische, unmusikalische und dabei gaunerhaft industrielle Directionsführung anzugreifen. Wenn nun mein Geschäft absolut schlecht geht, so daß ich den Rest meines Vermögens (nur noch etwa neun bis zehntausend Rubel!) bei Fortführung desselben möglicher Weise noch zusetzen müßte, also meine Kinder dieses Capitals berauben, – so denke ich: jetzt kommst du dir sehr schlimm vor, daran denkend wieder Musikant zu werden, aber damals kamst du dir sehr gescheudt vor, – also: sei mal recht dumm! vielleicht ist das beßer. Dann mache ich Pläne. – Bei diesem Plänemachen komme ich natürlich sehr bald dahinter[,] *daß mit Allem nichts ist, und entschließe mich wieder*[,] *verdoppelte Aufmerksamkeit und Thätigkeit auf das Geschäft zu verwenden. Habe ich dies eine Zeit lang gethan, so werde ich wieder inne, daß ich hier trotz des beßten Willens u. Fleißes nie etwas erreichen werde, weil meine ganze Art nun einmal dem »Geschäftbetreiben« im heutigen Sinne ungünstig ist. Nun habe ich aber doch vor ein paar Wochen mein Geschäft zum Verkauf bestimmt. – Was ich aber anfangen werde, wenn sich wirklich ein Käufer finden sollte, davon habe ich noch keine Ahnung. Wenn meine Frau nicht eine ziemlich beträchtliche Unterstützung von ihrem Onkel bezöge, – von dem Ertrag des Geschäfts könnt ich nicht leben. Im letzten Jahr circa 800 Mk. Reingewinn! Um diesen Preis das ganze Jahr von früh 8 bis Abends 7 Uhr im Comptoir hocken, – nein, das thun wir nicht länger! Weshalb ich dir das Alles mittheile? Hauptsächlich eigentlich nur aus dem höchst menschlichen Drange*[,] *mich ausklagen zu können. Dann aber auch aus dem bescheidenen Wunsch, von dir nicht für verrückt gehalten zu werden, wenn ich nächstens Dinge thue, die alle jene nicht begreifen werden, die nicht wißen*[,] *wie hundeschlecht es mir geht. Denn äußerlich darf ich es mir ja nicht anmerken laßen, um dem Geschäftscredit nicht zu schaden; die paar näheren Bekannten erlauben es einem aber nicht, weil man ihnen nicht täglich vorheult*[,] *daß man nur noch zweimal die Woche Fleisch eßen kann. Ich habe neulich schon mit einem Gartenwirth unterhandelt, ihm für tägliche Unterhaltungsmusik ein Orchester von 20 Mann zu bilden, u. werde, da sich diese Unterhandlung leider zerschlug, nächstens noch viel groteskere eingehen. Ich bin dazu gezwungen, denn alle anderen Hoffnungen haben versagt. – Auch mein »fauler Hans«*[,] *auf den ich mehr aus reiner, unverfälschter Tantiemen-Gier, als aus Componisten-Eitelkeit hoffte, hat sich als Chimäre erwiesen.* […] *Ich habe in vielen Fällen des Lebens, da Alle mir sagten: »aber wenden Sie sich doch an Bülow, mit dem befreundet zu sein, Sie ja doch das Glück haben«*[,] *geantwortet: »eben deshalb will ich ihn ungeschoren laßen«. Auch heute habe ich dich noch um nichts zu bitten. Aber ich fühle*[,] *daß wirkliches, ächtes, in der Wolle gefärbtes Malheur, den Menschen schließlich schamlos macht, und wenn im Verlaufe des nächsten Jahres ich dich um merkwürdige Dinge bitte – – z. B. um ein Attest als Orchestergeiger – oder über Verwendbarkeit als musikalischer Secretair, u. dergl. mehr, – so habe die Güte, mir, in Rückerinnerung an unsere Jugendzeit, dies nicht abzuschlagen, denn du weißt jetzt*[,] *daß ich nur in wirklichem Nothfall dich mit dergleichen belästigen werde. Und deshalb ists gut*[,] *daß ich dich heut eben davon avisirt habe, daß ich jetzt unfehlbaren u. höchst graziösen Schrittes in wirkliche Noth hineinmarschiere. –––*“.[121]

In diesem Brief Ritters kommen mehrere Motive zusammen, und man kann einige Facetten seiner Lebenssituation, aber auch seines Charakters kennenlernen. Neben wenigen har-

121 Ebda.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ten Zahlen, wie dem Jahresgewinn von 800 Mark oder dem Gesamtvermögen von ca. 10.000 Rubel, erfährt man z. B., dass Wagner offenbar nach wie vor (seit 1875, s. o.) eine jährliche Unterstützung (400 Mark) an Franziska zahlte. Ritter litt unter seinem mangelhaften Geschäftssinn, den er als manifeste Charaktereigenschaft erlebte – was ihn zur antisemitischen Schuldzuweisung verleitete, alles Geschäftemachen sei jüdisch und ihm daher wesensfremd (vgl. Leben VI-16.2). Auch im persönlichen Umgang war Ritter damals in Würzburg ziemlich isoliert, sein einst gutes Verhältnis zum Musikschuldirektor Kliebert umgeschlagen in offene Feindschaft. Sein *fauler Hans* war ohne Resonanz geblieben, ein Erfolg als Komponist unabsehbar. Nur durch Sarkasmus und Bitterkeit kann Ritter seinen Stolz überwinden, er formuliert aber keine direkte Bitte um Hilfe an Bülow, sondern kündigt eine solche für die nahe Zukunft an – noch sei er nicht völlig am Boden.

Eine direkte Reaktion Bülows auf Ritters lange „*Epistel*", die ihn „*aufrichtig betrübt*" hatte, blieb zunächst abstrakt: Wenn man nicht die „*Macht*" habe, „*daß sich die Dinge in Einen schicken*", habe man die „*Noth, sich selber in die Dinge zu schicken*". Aber Bülow lud Ritter auch herzlich ein, auf ein paar Tage in der Osterwoche zu ihm nach Meiningen zu kommen.[122] Diese Einladung dankbar annehmend, fragte Alexander Ritter bei Bülow sofort an, ob er eigene Kompositionen mitbringen könne, die er sich gern von der Meininger Kapelle vorspielen lassen würde.[123] Bülow stellte postwendend klar: „*Den alten Schulkameraden u.s.w., nicht den »Componisten« Alexander Ritter habe ich eingeladen. Die herzogl. Hofkapelle ist nicht für Experimente da.* […] *Klassische Meister sind, werden wir nicht*".[124] Ritter ruderte schuldbewusst zurück.

Noch kurz vor seiner Abreise schrieb Ritter an Bülow, er wolle ihn in Meiningen „*möglichst nicht mit seinen »Angelegenheiten« behelligen*". Ob er sich weniger „*schwach*" zeigen, oder seinem Freund gegenüber seine Situation im Gegenteil nochmals zuspitzen wollte, sei dahingestellt – jedenfalls erwähnt Ritter lapidar eine Lösungsidee für seine Probleme: „*ich werde wahrscheinlich Associé von F. C. Ott werden*".[125] Glaubte er am Ende selbst daran, sich mit seinem Würzburger Weinhändler-Freund Friedrich Carl Ott zusammentun und vom Musikalien- zum Weinhändler werden zu können? In der Osterwoche 1882 fuhr Alexander dann jedenfalls nach Meiningen zu seinem „*alten Schulkameraden*" – und dortigen Intendanten – Hans von Bülow. Der muss sich Ritters Brandbrief zu Herzen genommen und dem Verfasser ein Angebot gemacht haben, ihn aus seiner Würzburger Misere zu befreien. Selbstverständlich wurden in Meiningen Ritters „*Angelegenheiten*" besprochen und – entschieden. Es war alles sehr schnell gegangen, denn nur wenige Tage später schrieb Ritter an Bülow:

> „*Verehrter und Geliebter! Ich staune immer noch dein wunderbar freundschaftliches Verhalten an und bin so übervoll von Dankgefühl*[,] *daß ich gar nicht im Stande bin*[,] *es in schicklicher Weise auszudrücken. Ich hoffe nur*[,] *dir mit der Zeit thatsächlich zu bewei-*

122 Hans von Bülow an Alexander Ritter, Meiningen, 4.3.1882. In: Bülow, *Briefe und Schriften VII-6*, S. 148 f.
123 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 31.3.1882 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 15). Unveröffentlicht.
124 Hans von Bülow an Alexander Ritter, Meiningen, 2.4.1882. In: Bülow, *Briefe und Schriften VII-6*, S. 149.
125 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 3.4.1882 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 16). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sen, daß ich es tief als Ehre empfinde[,] *einem solchen Freunde dienen zu dürfen. Contract habe* [ich] *soeben erhalten und unterzeichnet*".[126]

Mit knapp fünfzig Jahren begann damit für Ritter noch einmal ein neuer Lebensabschnitt. Er ging nach Meiningen nicht in irgendein Orchester – er kam nach vielen Jahren der Isolation wieder in ein persönlich anregendes und künstlerisch aufregendes Umfeld. Bülows Meininger waren sozusagen das Orchester der Zukunft, das musikalische Versuchslabor jener Zeit.

126 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 11.4.1882 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 17). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Werk IV
Der faule Hans:
Siegfrieds kleiner Bruder

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

i. Zur Entstehung

Ritters Weg zur Oper

Pläne für einen ersten Operntext schmiedete Alexander Ritter spätestens seit den 1860er Jahren. Ein frühester Hinweis findet sich in einem Brief an die Schwester Julie Kummer vom Anfang des Jahres 1862, worin Ritter erwähnt, dass er „*jetzt stark an*" seinem „*neu aufgenommenen Operntext arbeite*".[1] Mit welchem Stoff der 28-jährige Komponist sich damals trug, bleibt jedoch unbekannt. Auch zu den Opern-Plänen der folgenden Jahre sind nur rudimentäre Hinweise erhalten, z. B. aus dem Jahre 1866: Damals stand Ritter in regem Austausch mit seinem Freund Peter Cornelius, dessen erste Oper *Der Barbier von Bagdad* bereits 1859 in Weimar uraufgeführt worden war und vom Liszt-Kreis sehr geschätzt wurde. Ihn hatte Ritter im April 1866 um seine Meinung zu einem Opern-Entwurf gefragt[2] und eine ermunternde Antwort erhalten: „*Dein Gedicht hat mich sehr erfreut, es mag banal klingen – aber: ich hätte Dir das nicht zugetraut!*". Cornelius spricht dabei von einer „*barbarischen Sage*" und erwähnt „*Albvins Tod*", doch bleibt zunächst unklar, worum es sich bei Ritters Stoff genauer handelte. Cornelius kritisierte zwar: „*formell fehlt es etwas an Gestaltungskraft*", und er fand den Text „*zu philosophierend*", kam aber zum Schluss: „*Wenn Du ans Komponieren gehst, wozu ich Dir sehr zuraten würde (denn Deine Vorlage ist ein Gedicht, bei allen etwaigen Mängeln, und wer macht Dir ein besseres?), so würdest Du von selbst auf ein mächtiges Streichen geraten*".[3] Cornelius' Briefe an Ritter sind auch ein Zeugnis dafür, wie intensiv er sich Gedanken um eine richtige Form der Oper machte und sich dabei sowohl mit dem Modell der italienischen lyrischen Oper als auch dem der Werke Wagners bis zum *Tristan* intensiv auseinandersetzte – mit Präferenz für die italienische Form.[4] Auch im Entwurf Ritters wollte Cornelius diese Anlage ausgemacht haben:

> „*Wir lesen dann einmal das Stück zusammen. Dein Gedicht hat gerade die Form der lyrischen Oper, die eigentlich die italienische ist, auf wenig Haupthandelnde mit Chor beschränkt, und es lässt sich diesen vier Figuren allen etwas Individuelles einhauchen*".[5]

Im nächsten Brief bot Cornelius dem Freund erneut seine Mithilfe an, und es fällt immerhin ein Titel für Ritters Projekt: „*Rosamunde*". Cornelius schlug vor, dass „*Du mir vielleicht brieflich Szenen oder Akte der Rosamunde mitteilst, ich würde dann mich gleich über solche*

1 Alexander Ritter an Julie Kummer, Schwerin, 6.1.1862 (SSB; Mus.ep. Alexander Ritter 26). Unveröffentlicht.

2 „*Ritter hat* […] *mir aber auch einen Text von sich und zwei Stücke von seinem Bruder Carl eingeschickt, will endlich hören, wie sie mir gefallen.* […] *Ich habe sie noch nicht gelesen*" (Peter Cornelius an Bertha Jung, München, 19.4.1866. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 367).

3 Alle Zitate: Peter Cornelius an Alexander Ritter, München, 25.6.1866. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 398 f. Cornelius vermutete Karl Ritters „*Hand im Spiele*" und äußerte den Wunsch: „*wie begierig wäre ich, von Carl ein Musikdrama zu sehen*".

4 Die „*lyrischen Opern*" Donizettis hielt Cornelius damals für „*excellente Opernformen, sie müssen nur mit einem vergeistigten Inhalt gefüllt werden*". Ihnen hielt er Wagners Opern vom *Holländer* bis zur *Walküre* entgegen, in denen er Schwächen zu erkennen glaubte. Vgl. Peter Cornelius an Alexander Ritter, [München?], 5.8.1866. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 421.

5 Peter Cornelius an Alexander Ritter, München, 19.7.1866. In: Cornelius, *Literarische Werke II,* S. 414.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Stellen hermachen, denen ich eine bessere, prägnantere Fassung würde geben können“.[6] Wie lange Ritter der „*grausige Langobardenstoff »Rosmunda«*“ (so Röschs Lesart[7]) noch beschäftigte ist unklar – ein knappes Jahr später, im Juni 1867, ist in einem Cornelius-Brief jedenfalls erneut von einer Oper die Rede, die Ritter dem Freund zur Ansicht und Bearbeitung schicken sollte: „*so sollst Du sie in einer Art und Weise kastriert, gestrichen und verschimpfieret wieder zurückerhalten, daß Du Deine Freude dran hast*“.[8] Höchstwahrscheinlich handelte es sich zu diesem Zeitpunkt bereits um einen neuen Stoff. Siegmund von Hausegger berichtet über die frühen Opernpläne Ritters: „*Rosamunde*“ und „*der flüchtige Plan zu einer Oper »Barbarossas Erwachen« wurden fallen gelassen; aber ein neues Drama seines Bruders Carl hatte er in Paris kennen gelernt: »Olaf«*“.[9] Ihm zufolge hatte Ritter die Bearbeitung dieses Dramas 1868 auch zu komponieren begonnen, war nach mehreren Umarbeitungen aber letztlich am 3. Akt gescheitert. Nach jahrelangem Planen und Verwerfen fand sich erst Mitte der 1870er Jahre mit Felix Dahns „*Der faule Hanns*“ ein Stoff, ja eine konkrete Vorlage, die Alexander Ritter zu einer vollständigen Ausarbeitung und Komposition anregte.

Zur Entstehung des *faulen Hans*

In den zwei Jahren von 1876 bis 1878 arbeitete Alexander Ritter neben seiner anstrengenden und zeitraubenden Tätigkeit als Musikalienhändler – bei der es immer nur darum ging, das Geschäft mehr schlecht als recht über Wasser zu halten – unermüdlich an seiner ersten Oper. Nachdem die Musik Ende 1877 im Particell vollendet war, saß Ritter ab dem 1. Januar 1878 täglich an der Instrumentation. Bis zum 1. Mai musste diese fertig gestellt sein, da er wegen der schlechtgehenden Geschäfte seinen Gehilfen zu diesem Datum gekündigt hatte und er danach alleine im Laden stand. Über den Ablauf und die Anstrengungen, die die Arbeit am Faulen Hans ihm verursachte, unterrichtete Ritter im März 1878 seinen Briefpartner Carl Friedrich Glasenapp ausführlich:

> „*Das, in freilich etwas späten Jahren, noch zur Welt gebrachte Kind meiner Muse heißt: »Der faule Hans« und ist ein musikalisches Drama in einem Akt. Dichtung und Musik floßen ganz willig so daß das Ganze in nicht zu langer Zeit in Particella* [sic] *fertig war.* […] *Nun hieß es also bis zum 1ten Mai die Sache fertig in Partitur bringen, – und da ich mich nicht dazu verstehen konnte, ein sehr modernes Süjet nach Weigl'scher oder Dittersdorf'scher Manier zu instrumentiren, so galt es nun zum letzten Male die Arbeitskraft in einer Weise anspannen, von der Sie sich ein Bild machen werden*[,] *wenn ich Ihnen mittheile*[,] *daß ich allein vom 1ten Januar an, täglich von früh 8 Uhr bis Nachmittag ½ 5 Uhr (wo wir erst speisen) ununterbrochen am Tische sitze und instrumentire. – Die auf diese Art, durch immerwährende Klangvorstellung verursachte Nervenaufregung und dann Abspannung wirkt nun auf mein Befinden so geradezu zerstörend*[,] *daß ich oft zusammen-zubrechen fürchte, – unter der peinigenden Angst aber, nicht zum unerbittlichen Termin fertig zu werden, mich immer aufs Neue wieder anspanne*“.[10]

6 Peter Cornelius an Alexander Ritter, München, 19.10.1866. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 440.
7 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 235.
8 Peter Cornelius an Alexander Ritter, Feldafing, 4.6.1867. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 516.
9 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 55 f.
10 Alexander Ritter an Friedrich Glasenapp, Würzburg, 17.3.1878 (RWG; Hs 111-V-2). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Es gelang Ritter tatsächlich, die Instrumentation pünktlich zu beenden, sodass die Vollendung der Oper wohl um den 23. April 1878 herum zu datieren ist.[11] Geschrieben wurde das Werk, das erwähnt Ritter auch noch stolz gegenüber Glasenapp, auf dem „Lohengrin-Schreibtisch" Richard Wagners, der nach dessen Flucht aus Dresden in den Besitz der Familie Ritter gekommen war, und den Alexander Ritter sich extra für die Niederschrift seines *Faulen Hans* aus Dresden, wo er viele Jahre aufbewahrt worden war, hatte bringen lassen: „*bis mich endlich der reine, unverfälschte, gänzlich rohe Aberglaube dazu bewog, ihn kommen zu lassen, – eine neue Arbeit nämlich, die mich sehr bewegte, wollte ich absolut an diesem Tische niederschreiben*".[12]

Uraufführungs- und Verlagsoptionen

Nachdem Ritter sein bis dato größtes Werk vollendet und erfolgreich den Kraftakt unternommen hatte, eine Oper zu schreiben, wollte der Komponist sein Werk natürlich auch gerne auf einer Bühne sehen. Er vertraute sich zu diesem Zweck seinem alten Freund Hans von Bülow an, der seit 1877 als Hofkapellmeister in Hannover wirkte. Hans von Bronsart, wie Bülow ein Liszt-Schüler, war dort Intendant geworden und hatte ihn mit der Aussicht, dort ungestört und ganz nach seinen Bedürfnissen arbeiten zu können, an sein Theater gebunden. Ritter versprach sich viel von diesen beiden Lisztianern – wo, wenn nicht in Hannover sollte sein Werk ein Chance bekommen? Anfänglich sah die Sache auch tatsächlich ganz gut aus – Bülow zeigte sich gewillt, den *Faulen Hans* in Hannover zu dirigieren. Im März 1879 schrieb er seinem Freund Ritter: „*wenn's irgend angeht, wollen wir* [er und Bronsart] *uns seiner* [des faulen Hans] *in Hannover annehmen*".[13] Er hatte das Werk zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht geprüft, und Ritter übte sich deswegen erst einmal in Demut und Zurückhaltung:

> „*Darf ich dich wohl noch bitten jetzt an Bronsart noch nichts davon zu sagen, ich kann es ihm ja doch erst einreichen wenn es dir auch gefällt. Daß das geschehen könnte*[,] *kann ich kaum denken, habe vielmehr, offen gestanden eine wahre Hundeangst vor deinem Spruch*".[14]

Die Angst vor dem berüchtigten Urteil Bülows war verständlich, aber offenbar unnötig. Gegenüber seinem Freund Joachim Raff – dem Kompositionslehrer Ritters – äußerte sich Bülow nämlich einigermaßen gnädig über den *Faulen Hans*: „*eine sehr anständige Oper, gar nicht übel*".[15] Allerdings hatte er gegenüber Ritter das Fehlen einer ordentlichen Ouvertüre bemängelt, worauf der Komponist prompt einging:

11 Vgl. Alexander Ritter an Friedrich Glasenapp, Würzburg, 9.7.1878 (RWG; Hs 111-V-3). Unveröffentlicht.

12 Alexander Ritter an Friedrich Glasenapp, Würzburg, 22.10.1877 (RWG; Hs 111-V-1). Unveröffentlicht. Zur Lieferung des Wagner-Schreibtisches nach Würzburg vgl. auch Alexander Ritter an Mathilde Pietzsch, Würzburg, 17.10.1876 (im Besitz Michael Ritters, Buenos Aires).

13 Hans von Bülow an Alexander Ritter, Dresden, 10.3.1879. In: Bülow, *Briefe VI-5*, S. 553.

14 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 24.3.1879 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 2). Unveröffentlicht.

15 Hans von Bülow an Joachim Raff, o. O., 24.4.1879. In. Bülow, *Briefe VI-5*, S. 554 (Fußnote).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *„Als du mir diesen Sommer aufgabst einen »handlichen« Clavierauszug meines faulen Hans zu setzen, machte ich mich sofort an die Arbeit. Du mißbilligtest (in Wiesbaden) daß der faule Hans keine Ouvertüre habe. Ich gestehe dir*[,] *daß ich immer noch glaube, es wird sich der Anfang gleich in medias res besser machen, doch versteht sichs von selbst*[,] *daß ich mich deiner Ansicht unterordne und habe darum drei Ouvertüren: eine in genauer Ouvertürenform, eine in Marschform, und eine in Form eines langsamen Vorspiels in Skizze gesetzt, und die erste davon in Partitur fertig ausgeführt. Wenn es dahin kommt*[,] *daß du diese Partitur wünschen solltest, schicke ich sie dir gleich. Die beiden anderen werde ich wohl unmöglich ausführen können, da ich wieder keinen Gehülfen habe und daher den ganzen Tag im Geschäft stehen muß*".[16]

Ritter hatte sich also den Sommer über ins Zeug gelegt und machte sich nun berechtigte Hoffnungen auf eine Uraufführung unter Bülows Leitung. Doch die neue Spielzeit begann unter keinem guten Stern. Am 11. Oktober machte Ritter Bülow noch das Angebot, nach Hannover zu kommen, um sich den *Faulen Hans* gemeinsam vorzunehmen, ganz wie es wohl abgesprochen war. Nur zwei Wochen später, am 26.10., legte Hans von Bülow jedoch sein Amt nieder. Schon seit einiger Zeit hatte er in Hannover mit Querelen und ungünstigen Arbeitsbedingungen zu kämpfen gehabt. 1879 war es zur Kriese gekommen, weil sich Bülow mit dem Tenor Anton Schott in die Haare gekommen war, eine Situation, die im Oktober eskalierte.[17] Die Annahme des *Faulen Hans* war damit unrealistisch, ja obsolet geworden, was für Alexander Ritter eine herbe Enttäuschung bedeutete. Vermutlich nahm er die Sache Bülow übel – zumindest ist über ein Jahr lang kein weiterer Brief zwischen den beiden überliefert.

Ritter musste sich anderweitig um eine Aufführung seiner Oper bemühen. Er versuchte sein Glück in München und schickte den *Faulen Hans* 1880 an den dortigen Generalmusikdirektor Hermann Levi. Der sollte fünf Jahre später dann tatsächlich Ritters Uraufführungsdirigent werden, sollte von ihm in den Himmel gelobt und wenig später in grober antisemitischer Manier wieder verdammt werden, ja zum lebenslangen Feindbild avancieren – doch zunächst hatte das Schicksal einen Umweg vorgesehen. Levi lehnte das Stück 1880 ab, wohl mit Verweis auf den unpassenden Stoff. Sein Brief ist nicht erhalten, doch Ritters Antwort darauf ist eine engagierte Rechtfertigung seines Werkes, das er missverstanden glaubte:

> *„Bedauerlich ist es mir, daß mein Werk Ihre Zustimmung nur in sehr bedingter Weise errungen; um so bedauerlicher als ich sehe*[,] *daß nur ein Mißverständnis mich um den mir vorenthaltenen Theil gebracht hat*".[18]

Ritter befürchtete, Levi betrachte seine Oper als zu „*possenhaft*" und betonte daher deren „*ernsten*" Charakter (s. u.). Allein, Levi war – einstweilen – nicht zu überzeugen, und Ritter musste weitere Optionen ins Auge fassen. Sein Freund Bülow, der nun nicht mehr über eine Position verfügte, sich des Werkes selbst anzunehmen, empfahl den *Faulen Hans* an

16 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 19.9.1879 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 5). Unveröffentlicht.

17 Vgl. Birkin, *Bülow*, S. 277–286.

18 Alexander Ritter an Hermann Levi, Würzburg, 4.6.1880 (LOC, Washington; ML 95 R6). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

den 24-jährigen Karlsruher Hofkapellmeister Felix Mottl. Ritter nahm Kontakt zu dem hochbegabten Dirigenten auf, zu dem ein engeres Verhältnis dann aber auch erst Jahre später – inklusive einer Aufführung des *Faulen Hans* – entstehen sollte. In seiner Beschreibung der Oper flocht er gleich die Punkte ein, die er auch der Ablehnung Levis entgegengehalten hatte: „*Das von Bülow Ihnen empfohlene Werk ist eine einaktige Oper von 5/4 Stunden Dauer, ernster (deutscher) Tendenz, wiewohl mit heiteren, komischen Scenen untermischt, und heißt »Der faule Hans«*". Vielleicht um Mottl zu reizen, wahrscheinlich aber auch in realistischer Einschätzung fügte er hinzu: „*Da das Werk dem Kapellmeister eine schwierige Aufgabe bietet, so habe ich, bei meiner richtigen Einsicht in die heutigen Theaterverhältniße, keine Veranlaßung*[,] *es noch sonst wo einzureichen*".[19] Ritter reichte den *faulen Hans* in der Tat nirgendwo anders ein – auch nachdem in Karlsruhe alle weiteren Bemühungen im Sand verlaufen waren. Durch die Briefe Ritters an Bülow ist man über den Verlauf der Dinge, wenn auch nicht über alle Ursachen informiert. Zunächst schreibt Ritter im April 1881: „*Mottl hat den faulen Hans erhalten, – sei nochmals für deine freundschaftliche Empfehlung herzlich bedankt*".[20] Danach vergingen fünf Monate, ehe Ritter klagte:

> „*Denke dir*[,] *daß ich von Mottl bis auf den heutigen Tag noch nicht ein Wort über den faulen Hans erfahren, – nicht mal eine Empfangsbescheinigung. Nur als ich am 22ten Mai bei Wagners in Bayreuth war, erzählte mir ein Dr. Schöneich aus Wien, Mottl habe ihm sehr viel von meiner Oper gesprochen, die er jedenfalls aufzuführen gedenke*".[21]

Ein weiteres halbes Jahr später musste Ritter resigniert feststellen:

> „*Auch mein »fauler Hans« auf den ich mehr aus reiner, unverfälschter Tantiemen-Gier, als aus Componisten-Eitelkeit hoffte, hat sich als Chimäre erwiesen. Mottl schrieb mir sehr mysteriös: er könne mir den merkwürdigen Grund, der es ihm unmöglich mache, wie er doch so sehr gewünscht, die Oper aufzuführen nur <u>mündlich</u> mittheilen*".[22]

Die Gründe blieben im Dunkeln, die Folgen jedoch waren bitter: Alexander Ritter musste seine erste Oper in die Schublade legen und hatte keinen Grund, noch an eine Aufführung zu glauben. Allenfalls auf Bülow hätte er setzen können, wenn der eine neue Kapellmeisterstelle an einer Hofoper angenommen hätte. Doch der Freund ging im Oktober 1880 ausgerechnet an den kleinen Hof in Meiningen, wo es keine Oper gab, sondern „nur" Orchesterkonzerte. Dass Ritter letztlich genau davon noch profitieren sollte, als er Mitglied des Meininger Orchesters wurde, steht auf einem anderen Blatt. Der *Faule Hans* jedenfalls ruhte fürs Erste auf Eis – bis nach einem persönlichen Kennenlernen mit Hermann Levi 1883 in Bayreuth schließlich wieder Bewegung in die Sache kam. München war nun doch interessiert und plante eine Aufführung des Werkes für 1885. Zwischenzeitlich sah es zwar so aus,

19 Alexander Ritter an Felix Mottl, Würzburg, 16.4.1881 (BSB; Ana 452, A. Ritter).

20 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 27.4.1881 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 9). Unveröffentlicht.

21 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 13.9.1881 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 11). Unveröffentlicht.

22 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 1.3.1882 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 13). Unveröffentlicht. Ob der „merkwürdige Grund" nur eine Ausflucht Mottls war oder tatsächlich geklärt wurde, ist nicht weiter bekannt.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

als käme das Stadttheater Hamburg den Münchnern mit der Uraufführung noch zuvor – Ritter konnte im Frühjahr 1885 sogar Proben in der Hansestadt beiwohnen –, doch letztlich zerschlugen sich die Hamburger Ambitionen, die Aufführung dort kam nicht zustande. Somit hob sich am 15. Oktober – nach zähem Ringen mit Dirigent Levi um zahlreiche Striche – doch in München zum ersten Mal der Vorhang für Ritters Opernerstling, ein Höhepunkt in der Komponistenkarriere Ritters (vgl. Leben VI-16.1.).

Als Bearbeiter und Arrangeur Wagner'scher Werke arbeitete Alexander Ritter seit 1883 mit dem Verlag Breitkopf & Härtel zusammen (vgl. Leben VI-14.4.). Er hatte bereits vergeblich versucht, dort eigene Lieder unterzubringen, trotzdem wandte er sich auch mit seiner Oper zunächst an diesen Verlag. Im April 1885, als eine Aufführung in Hamburg greifbar war, hatte er den Verlag über seine Oper informiert und eine unverbindlich-wohlwollende Antwort erhalten:

> „*Mit Interesse hören wir, daß Ihre einaktige Oper »Der faule Hans«* […] *demnächst am Hamburger Stadt-Theater zur Aufführung kommen wird*[,] *gerne werden wir nach der Aufführung Näheres über dieses Werk hören. Bezüglich des Text-Druckes werden wir gern zu Ihrer Verfügung sein*".[23]

Um sein Werk weiter propagieren und bei den Aufführungen in Hamburg und München Verkaufsexemplare des Textes anbieten zu können, musste Alexander Ritter zunächst das Libretto auf seine Kosten in Druck geben, die Auflage betrug 1000 Stück. Am 15. Mai 1885 erhielt er dazu eine Rechnung von Breitkopf & Härtel über 85 Mark 75, sowie 50 Exemplare, die restlichen wurden im Verlag aufbewahrt.[24] Was den Druck der Noten anging, hielt sich der Verlag bedeckt. Ritter wartete bis nach der Premiere in München, legte gute Zeitungskritiken vor und insistierte noch einmal beim Verlag, allerdings vergeblich:

> „*Unter diesen Verhältnissen wird der Entschluß nicht ganz leicht, doch auf den Verlag Verzicht zu leisten, da wir einerseits günstigeren Bedingungen nicht im Wege stehen möchten, die Ihnen von anderer Seite geboten werden könnten und die Sie nach Ihrer werthen Zuschrift auch erwarten; andererseits aber wir selbst so stark in großen und größten Unternehmungen auf dem Gebiet der Gesammt-Ausgaben alter Classiker beschäftigt sind, daß wir alles, was Wagniß heißt, möglichst meiden müssen, und Wagniß bleibt doch der Verlag einer Oper dieser Art*".[25]

23 Breitkopf & Härtel an Alexander Ritter, 11.4.1885, – laut Kopierbuch (Staatsarchiv Leipzig; 21081 Breitkopf & Härtel, 1885, D66). In den sogenannten Kopierbüchern, die die Weltkriege überdauert haben, wurden alle ausgehenden Schreiben des Verlages dokumentiert. Die eingehenden Briefe Ritters an den Verlag sind dagegen nicht erhalten.

24 Vgl. Breitkopf & Härtel an Alexander Ritter, 15.5.1885, – laut Kopierbuch (Staatsarchiv Leipzig; 21081 Breitkopf & Härtel, 1885, E26).

25 Breitkopf & Härtel an Alexander Ritter, 11.11.1885 – laut Kopierbuch (Staatsarchiv Leipzig; 21081 Breitkopf & Härtel, 1885, K607).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nach der Absage Breitkopf & Härtels wandte sich Ritter an den Verlag Kistner in Leipzig, mit dem er sich Anfang 1886 einig wurde: „*Der Hans erscheint übrigens im Frühjahr bei Kistner, in Klav.-Auszug u. Partitur. (Natürlich hergeschenkt)*“.[26] Dass die Bedingungen für die Inverlagnahme nicht die besten waren, war nicht unüblich, und es ist im Grunde bemerkenswert, dass Ritters Opern (und die meisten seiner Kompositionen) überhaupt im Druck erscheinen konnten. Den Klavierauszug der Ouvertüre arrangierte im Januar/Februar 1886 übrigens kein Geringerer als Richard Strauss für seinen Freund Ritter.[27]

26 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 16.1.1886 (LOC Washington; ML95.R6). Unveröffentlicht.

27 Vgl. Richard Strauss an seine Schwester Johanna Strauss, Meiningen, 3.2.1886 (RSA): „*Ich arrangire eben Ritter's »faule Hans« Ouvertüre zweihändig*“.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

j. Felix Dahns *„fauler Hanns"* – der Stoff und Ritters Adaption

Inhaltsangabe der Oper

Bevor nähere Betrachtungen zum Originaltext und dem Libretto zum *Faulen Hans* angestellt werden können, sei hier zunächst einmal der Inhalt der Dahn'schen Geschichte – in Ritters Adaption – mitgeteilt:

> Graf Hartung hat sieben Söhne, von denen sechs sich jeweils durch eine gute Eigenschaft oder Fähigkeit besonders auszeichnen und den Vater stolz machen. Der siebte Sohn jedoch, Hans, wird „der faule" genannt, denn er entzieht sich allen sozialen Pflichten und weiß sich keinen besseren Zeitvertreib, als den ganzen Tag auf der Wiese zu liegen und zu träumen. Nach einer Konfrontation verstößt Graf Hartung Hans und lässt ihn erbost an einen Eichblock ketten, wo ihn nur sein Bruder Ralf – der Sänger – heimlich aufsucht, und wo er dem Gespött der Mägde preisgegeben ist. Hans bekümmert dies wenig, er sinniert lieber über die nutzlose Geschäftigkeit der Welt und erinnert sich an die Geborgenheit bei seiner verstorbenen Mutter. Plötzlich entsteht großer Aufruhr: die feindlichen Dänen dringen ins Land und bedrohen die junge Königin, die Zuflucht auf Hartungs Schloss nimmt. Die sechs Söhne des Grafen ziehen gegen die Feinde ins Feld, werden aber sogleich bezwungen, selbst Hartung muss sich dem brutalen Dänen-Anführer Harald geschlagen geben. Da schlägt die Stunde des faulen Hans: „*Jetzt aber wird's der Mühe werth!*". Er reißt sich los und besiegt mit ungeahnter Kraft eigenhändig im Nu sämtliche Feinde. Die Königin, in der Hans die Verheißungen seiner Mutter erfüllt sieht, bietet ihm ihr Reich und ihre Hand, der Vater und die Brüder erkennen die wahre Stärke ihres Hans und sind versöhnt. Hans erteilt dem bezwungenen Dänen-Führer eine Lektion über die nicht zu unterschätzende „*deutsche Kraft*", und es erschallt der „*allgemeine Schlußruf*": „*Heil deutscher Art / In Reine treu bewahrt!*".

Verwandte Stoffe – Interpretationsansätze

Der lateinische Begriff der *Acedia* wird von Theologen heute zwar lieber mit „Trägheit des Herzens" als mit „Faulheit" ins Deutsche übersetzt, dennoch galt auch Letztere lange als eine der sieben Todsünden. Besonders in der bürgerlichen Leistungsgesellschaft des fortschreitenden 19. Jahrhunderts konnte die allem Arbeitsethos entgegenstehende Faulheit – auch unabhängig von einer religiösen Doktrin – nur negativ konnotiert sein. Ihren literarischen Platz hatte die Faulheit daher auch nur im Humoristischen (vgl. das witzige Gedicht „*Lob der Faulheit*" von G. E. Lessing (1751)) oder als pädagogisch instrumentalisiertes schlechtes Beispiel für die Jugend (Heinrich Hoffmanns „*Hanns Guck-in-die-Luft*" (*Der Struwwelpeter*, 1845) und Wilhelm Buschs „*Die Strafe der Faulheit*" (1866) weisen einige Parallelen zur Figur des faulen Hans auf). Nicht minder pädagogisch wirksam waren Märchen, die zudem als volkstümlich und zeitlos galten. Direkte Vorbilder für Felix Dahns Figur des Hans lassen sich hier nicht ausmachen, sein Stoff ist ein aus vielerlei Quellen gespeistes selbsterfundenes Kunstmärchen. So hat z. B. ein unbekannteres Märchen der Brüder Grimm „*Der faule Heinz*" mit dem Stoff des Dahn'schen *faulen Hanns* ebenso wenig zu tun wie die kurze

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Märchenerzählung von Theodor Storm aus dem Jahr 1844, die sogar den gleichen Titel „*Der faule Hans*“ trägt.

Einen entfernten Cousin des Hans darf man indes sicher in einer Ikone der romantischen Literatur, dem *Taugenichts* Joseph von Eichendorffs von 1826, erblicken. Wie später bei Dahn (vgl. Tab. 1) ist es auch in der Eichendorff'schen Novelle der schimpfende Vater, der gleich im ersten Satz die Initialzündung zur weiteren Handlung liefert: „»*Du Taugenichts! da sonnst du dich schon wieder und dehnst und reckst dir die Knochen müde, und läßt mich alle Arbeit allein tun*[«]“.[28] Möglicherweise kann man den Hans wie den Taugenichts auch als eine Art Künstlerfigur lesen. Er, der Träumer, ist sensibel, empfänglich für Natureindrücke und für die Zärtlichkeit der Mutter. Zwar gibt es im Stück noch eine andere Figur, Hans' Bruder Ralf, der als Sänger explizit die Künstlerrolle vertritt – er wirkt als einziger der Brüder sympathisch und akzeptiert die Träumereien des Hans, die beiden verstehen und lieben sich –, doch ist Ralf Repräsentant eines sanktionierten, vom Vater akzeptierten nützlichen Künstlertums. Bei der Figur des Hans kann dagegen die Affinität zur Kunst als eine Form des freien Denkens verstanden werden. Dazu passt die subversive Haltung, die Hans an den Tag legt. Sein Faulenzen ist Protest gegen die ihm von außen auferlegten Konventionen und ein Auflehnen gegen die Autorität des Vaters: „*Allein ich kann des Vaters Art* […] *um Alles nicht im Ernste nehmen*“.[29] Man meint fast, in Hans einen Outsider im modernen Sinne erkennen zu können. Sein Aufbegehren gegen soziale Zwänge und Rollen, besonders die Verweigerung typisch maskulinen Gebarens, klingt wie ein Appell an Toleranz, Versöhnung und Friedfertigkeit. Dieses Auflehnen gegen Konventionen könnte autobiographisch z. B. mit der Exzentrizität von Alexander Ritters Bruder Karl (die man wohl als Homosexualität dechiffrieren darf, vgl. Exkurs) in Zusammenhang gebracht werden – gerade vor dem Hintergrund des Vater-Mutter-Konflikts bzw. der engen Bindung Hans' an die verstorbene Mutter, die der Komponist dem Dahn'schen Originaltext nachträglich eingeschrieben hat (s. u.).

> Euch sind der Söhne sechs beschieden
> Wie Ihr sie wünscht – so seid zufrieden!
> Und ist der siebte anders eben –
> Gott schuf auch ihn – so laßt ihn leben! –[30]

Der Aufruf zur Toleranz und die ganze sanfte Andersartigkeit des faulen Hans wird in der zweiten Stückhälfte allerdings komplett nivelliert. Als der Ernstfall einmal doch eintritt, und Hans es „der Mühe werth“ erscheint, aktiv zu werden, entpuppt sich der vermeintliche Pazifist als brutaler Krieger. Einmal in Fahrt, schlägt der Dahn'sche Hans alles kurz und klein – er agiert also genau wie die konventionelle Männerrolle es erwartet, nicht anders als die Brüder, nur heftiger. Er wird zum Helden, vereint all die Stärken seiner Brüder in sich, legt sie gegen den Feind potenziert an den Tag, erweist sich damit erst der Liebe der Königin und des Throns für wert – und erfüllt damit die Erwartungen seines Vaters letztlich sogar über die Maßen.

28 Eichendorff, Joseph von*: Aus dem Leben eines Taugenichts*, Stuttgart 1970, S. 3.
29 Ritter, Alexander: *Der faule Hans. Oper in einem Akt*, Textbuch, Leipzig (Fr. Kistner) o.J. [1886], S. 9.
30 Ritter, *Der faule Hans (Kistner)*, S. 5.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Neben diesen vagen psychologisierenden Deutungen bietet sich für den *faulen Han(n)s* noch eine konkretere, eine politische Lesart an. Dahns Text ist 1862 während des deutsch-dänischen Konfliktes entstanden, der 1864 mit dem Sieg Preußens und Österreichs über Dänemark endete. Nicht zufällig treten in ihm die Dänen als Aggressoren auf, die deutsche Lande und eine – wenn auch idealisierte – deutsche Königin angreifen und dann erfolgreich zurückgeschlagen werden. Nur einige Jahre später hatte sich die Situation Deutschlands nach dem Sieg gegen Frankreich 1870/71 völlig verändert. Mit der Reichsgründung bestand erstmals ein vereintes deutsches Staatsgebiet, und die deutsch-patriotische Jubelstimmung erlebte ihren Höhepunkt – auf Kosten des besiegten Erzfeindes Frankreich. Mitte der 1870er Jahre war diese Stimmung keinesfalls verflogen, sondern bestenfalls in einem allgemeinen Überlegenheitsgefühl konsolidiert. Die Geschichte des *faulen Hanns* in der Dahn'schen Ausprägung konnte, ja musste damals als Parabel auf das wehrhafte und siegreiche Deutschland verstanden werden. Die Figur des Hans wartete nicht umsonst mit Eigenschaften auf, die als typisch deutsch verstanden wurden. Dass es dieses Verständnis war, das Alexander Ritter an dem Stoff besonders gereizt haben mag, und dass sich diese Deutung auch auf die Oper übertragen lässt, bestätigt ein Zeitzeugenbericht Arthur Seidls, der die Weimarer Aufführungen unter Richard Strauss erlebt hatte und für sich in Anspruch nahm, auch das Empfinden des Publikums widerzugeben:

> „*Die Mär' von dem »Faulen Hans«* […] *versinnlicht, in dem Titelhelden verkörpert, die erstaunlich gewaltige, so ruhm- und erfolgreiche Erhebung unseres als Träumer Jahrzehnte lang verkannten und als Schlafmütze so gerne immer verspotteten, im entscheidenden Moment dennoch urkräftig-schlagfertigen »Deutschen Michels«, da wo eben die wirkliche Gefahr dem Lande dräuend sich einmal naht*".[31]

Die Textgestalt – Adaption und Neuformung

Ritters Libretto[32] beruht zu weiten Teilen wörtlich auf einem Gedicht Felix Dahns. Diese „*poetische Erzählung*", als welche Ritter den Text bezeichnet, findet sich unter dem Titel „*Der faule Hanns. Eine deutsche Geschichte*" in Dahns Werkausgabe.[33] Entstanden ist das umfangreiche Gedicht, das Teil der Sammlung „*Vaterland*" wurde, wie gesagt, bereits Anfang der 1860er Jahre. Offenbar erschien es in der Sammlung aber erst 1892 (als „*4. Sammlung, 5. Abteilung*" der Gedichte Dahns), was die Frage aufwirft, ob der Text Mitte der 1870er Jahre bereits in einer Zeitschrift publiziert war, oder ob Alexander Ritter den Text gar durch persönlichen Kontakt zu Dahn erhalten hatte. Informiert über Ritters Opernadaption war Dahn nachweislich, aber ob es einen Austausch zwischen beiden Autoren gab, konnte nicht eruiert werden.[34]

31 Seidl, Arthur: *Alexander Ritter's Opern*. In: *Zum Andenken Alexander Ritters. Festgabe der „Neuen Musikalischen Rundschau" zur Mannheimer Tonkünstlerversammlung 27. Mai 1897*, S. 13–19, hier S. 15.

32 Ritter, Alexander: *Der faule Hans. Oper in einem Akt*, Textbuch, Leipzig 1885 (Breitkopf) und 1886 (Fr. Kistner).

33 In: Dahn, Felix: *Gesammelte Werke. Band 5: Gedichte und Balladen*, Leipzig 1912, S. 557–568.

34 Zumindest zu einem späten Zeitpunkt, als es an eine Aufführung der Oper ging, war Dahn involviert. In einem Brief an Ritter bestätigt der Verlag Breitkopf & Härtel, dass Felix Dahn über die geplante Hamburger Aufführung „*kurze Erwähnung gethan hatte*" (Breitkopf & Härtel an Alexander Ritter,

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Felix Dahn: Der faule Hanns		**Alexander Ritter**: Der faule Hans
1. »Pfui, schäme dich vom Kopf zur Zeh'! Mich brennt das Herz, wenn ich dich seh', Du Faulster aller Faulen! Kannst nichts als stehn und maulen! Liegt er den langen Sommertag Wohl unterm Baum am Lindenhag, Und rollt die jungen Glieder Im Rasen auf und nieder, Und will er sich erholen, Wettläuft er mit den Fohlen. Im Winter flakt er wie ein Bär Am Herdgesimse dumpf und schwer, Rührt wochenlang nicht Hand noch Fuß Und starrt von Schmutz und Kohlenruß, Sieht aus gleich einem Köhlerknecht Und ist von fürstlichem Geschlecht. Sieh deine wackern Brüder an, Wie die sich tummeln Mann für Mann: Ihr Name wird mit Ruhm genannt, Weithin durch alles deutsche Land: Am Hof, im Feld und im Turnei, – Graf Hartungs Söhne sind dabei: Mein Ralf, der kann die Harfe schlagen, Mein Erich spitze Rätsel fragen, Mein Philipp bricht das schlimmste Roß, Mein Kurt ist Meister im Geschoß, Mein Paulus wie ein Buch gelehrt, Mein Rudolf ist den Frauen wert, Wer weiß, ihn trägt geheim im Sinn Vielleicht die junge Königin, Er steigt noch hoch durch ihre Gunst: – Und du, Hanns, was ist deine Kunst? Im Sommer bei den Fohlen, Im Winter bei den Kohlen, Der Teufel soll dich holen! Und ehrt' ich deine Mutter nicht, Ich dächte gar, du schnöder Wicht, Ein Kuckuck hätte dich geheckt, Und dich dem Aar ins Nest gesteckt.« So sprach Graf Hartung von Brabant, Sein Auge blitzte zornentbrannt; Den faulen Hanns, den kümmert's nicht: Er sah ihm lachend ins Gesicht, Er war kein bißchen nicht erschrocken, Strich aus der Stirn die langen Locken Und sah den zorn'gen alten Mann Mit hellen Augen freundlich an: »Euch sind der Söhne sechs beschieden Wie Ihr sie wünscht: – so seid zufrieden! Und ist der siebte anders eben: – Gott schuf auch ihn: – so laßt ihn leben! Was Hof und Fest und Rittertum, Und Frauengunst und Heldenruhm, – Das alles find' ich herzlich dumm Und rühre keinen Finger drum. Ich hab' Gott weiß, noch nichts gesehn, Der Mühe wert, drum aufzustehn. – …		[…] **Graf Hartung**: Pfui! schäme dich vom Kopf zur Zeh! Mir brennt das Herz, wenn ich dich seh', Du Faulster aller Faulen! Kannst nichts als gaffen, maulen! – Im Winter flackt er wie ein Bär Am Herdgesimse dumpf und schwer; Im *Sommer* wälzt er sich auf Matten In duft'ger *Lindenbäume* Schatten Und rollt die jungen Glieder Im Rasen auf und nieder; Und will er sich erholen –, Wettläuft er mit den Fohlen. Sieht aus gleich einem niedern Knecht – Ist doch aus fürstlichem Geschlecht! – Sieh deine wackern Brüder an, Wie die sich tummeln Mann für Mann: Ihr Name wird mit Ruhm genannt, Weithin durch alles deutsche Land: Am Hof, im Feld und im Turnei, – Graf Hartungs Söhne sind dabei: Mein Ralf, der kann die Harfe schlagen, Mein Erich spitze Rätsel fragen, Mein Philipp bricht das schlimmste Roß, Mein Kurt ist Meister im Geschoß, Mein Paulus wie ein Buch gelehrt, Mein Rudolf ist den Frauen wert, Wer weiß, ihn trägt geheim im Sinn Vielleicht die junge Königin, – – Er steigt noch hoch durch ihre Gunst, – – Und du Hans? was ist deine Kunst? Im Sommer bei den Fohlen, Im Winter bei den Kohlen, Der Teufel soll dich holen! Und ehrt' ich deine Mutter nicht, Ich dächte gar, du schnöder Wicht, Ein Kuckuck hätte dich geheckt, Und dich dem Aar ins Nest gesteckt! **Hans**: (streicht sich die Locken aus der Stirn und sieht den Vater freundlich an). Euch sind der Söhne sechs beschieden Wie Ihr sie wünscht – so seid zufrieden! Und ist der siebte anders eben – Gott schuf auch ihn – so laßt ihn leben! – Was Hof, und Fest, und Rittertum, Und Frauengunst und Heldenthuhm! *Ich find' das alles* herzlich dumm, Und rühre keinen Finger drum. Ich hab', Gott weiß, noch nichts gesehn, Der Mühe werth, drum aufzustehn. …

Tab. 1: Textgestalt, Vergleich Dahn – Ritter (Beginn)

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Felix Dahn hat die Dramatisierung seines Gedichts quasi schon vorgeprägt, indem er über weite Strecken die direkte Rede verwendet. Ohne Gliederung in Verse und ohne viele Absätze fließt bei ihm der Text in vier- und dreihebigen Jamben dahin. Nur drei große Unterteilungen gliedern die gesamte Handlung. Ritter macht daraus eine Abfolge von elf Szenen, die den Dahn'schen Text zu großen Teilen integrieren und – chronologisch unverändert – gliedern. Wie Alexander Ritter die Vorlage Dahns konkret verarbeitet, ist in Tabelle 1 exemplarisch am Beginn des Textes (bei Ritter kurz nach Beginn der 2. Szene) verdeutlicht. In ähnlicher Weise werden auch im weiteren Verlauf von Ritter große Teile des Originals übernommen, teils leicht abgewandelt, teils umgestellt oder verschränkt.

Bei dieser doch äußerst getreuen Adaption des Dahn'schen Textes ließ es Ritter allerdings nicht bewenden. Er ergänzte die Vorlage an verschiedenen Stellen und schuf so zusätzliche dramaturgische Situationen zur Auflockerung und Zuspitzung der Handlung. Angelehnt an den Stil Dahns aber auch oft in einem erkennbar Ritter'schen Ton dichtete er dafür etliche Verse und ganze Szenen selbst. Dabei werden der Handlung keine völlig neuen Nebenstränge hinzugefügt, vielmehr wird dramaturgische Abwechslung angestrebt und Raum für psychologische Vertiefung geschaffen. Anders als Dahn, dessen Handlung einen Zeitsprung aufweist („*Und mancher Mond ging so ins Land*"), lässt Ritter die Handlung sogar gerafft an einem einzigen Tag sich abspielen.

Ritter beginnt seine Oper mit einem kurzen Monolog des Hans (1. Szene), um die Hauptfigur erst einmal positiv einzuführen und ihr „Faulsein" für das Publikum als schwärmerisches Naturempfinden zu erklären[35] – ehe dann in der zweiten Szene Graf Hartung wie bei Dahn seine schweren Vorwürfe gegen den faulen Sohn erhebt. Während Dahn sein Gedicht abrupt mit dieser Beschimpfung beginnt („*Pfui*", vgl. Tab. 1), gibt Ritter auch seiner zweiten Szene noch einen kleinen selbstgedichteten Vorlauf, um die Situation klarer zu machen. Der größte Einschub eigener Texte findet sich in Ritters Version zwischen Hans' Bestrafung (2. Szene) und dem Auftritt des Bruders Ralf (6. Szene). Dem Schmied, der den in Ungnade Gefallenen an den Block ketten muss, und der bei Dahn stumm bleibt, legt Ritter einige Worte in den Mund und verschafft ihm als buffoartiger Figur sogar eine eigene kleine Szene (3. Szene), die gleichzeitig dem vollstreckten Urteil höheres Gewicht verleiht. Danach schiebt der Komponist einen zweiten, diesmal ausladenden Monolog für seinen Protagonisten ein (4. Szene) – und gibt damit nicht zuletzt dem Tenor die Gelegenheit, ausgiebig zu singen (S. 8–11). Die 5. Szene, der Chor der Mägde, den es bei Dahn ebenfalls nicht gibt, dient dagegen als dramaturgische Abwechslung und erweitert die Fallhöhe: Schlägt der Monolog als Kernstück der Oper einen ernsteren, dramatischeren Ton an als der Rest der Handlung (innerhalb welcher er auch ein retardierendes, reflektierendes Moment darstellt), so bedeutet der Spott-Chor im Vergleich zum Grundniveau eher eine Auflockerung der Spannung. Der Fortgang der Handlung (Szenen 6–10) geht im Großen und Ganzen dann wieder mit der Dahn'schen Vorlage konform. Größere Zusätze Ritters finden sich erst wieder am Ende der Oper (11. Szene), wo der Dichter-Komponist die gegenseitigen Liebesbekenntnisse von

Leipzig, 11.4.1885 – laut Kopierbuch (Staatsarchiv Leipzig; 21081 Breitkopf & Härtel, 1885, D66). Dass Dahn im Vorfeld der Uraufführung in München zu geplanten Strichen gegenüber Levi Position bezogen hatte (und zwar gegen Ritter), erschließt sich aus einem Brief Ritters an Levi vom 7.10.1885 (LOC, Washington; ML95.R6). Unveröffentlicht.

35 Aus nicht nachvollziehbaren Gründen enthält das gedruckte Textbuch des *Faulen Hans* – sowohl in der Ausgabe bei Breitkopf & Härtel als auch in der wenig später bei Kistner erschienenen Ausgabe die zusätzlichen Worte Hans in der 1. Szene nicht, es ist lediglich die Regieanweisung abgedruckt.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hans und Königin sowie deren Duett inklusive Jubelchor als unerlässliche Schlusssteigerung eingefügt hat (S. 28–30). Ein letzter, ziemlich umfangreicher Zusatz, eine „Rede" des zum König erhobenen Hans am Schluss der Oper, fiel vor der Uraufführung einem Strich zum Opfer. Sowohl im Textbuch als auch in Klavierauszug und Partitur, die erst nach der Uraufführung bei Kistner in Leipzig in Druck gingen, wurde dieser Strich beibehalten, d.h. diese „Rede" des Hans fehlt auch dort. Damit ist ein wesentlicher Teil des Schlusses der Oper, um den Ritter lange gekämpft hatte (vgl. Leben VI-16.1.), heute als Komposition verschollen und bis auf eine nur wenige Takte lange Ergänzung – ein Fragment, das sich im Aufführungsmaterial der Münchner Hofoper erhalten hat – unbekannt. Lediglich der Text der Schlussrede ist in dem früheren Libretto-Druck bei Breitkopf & Härtel noch überliefert.

Dass Ritter diese Erweiterungen des Dahn'schen Textes nicht lediglich zur Streckung der Handlung auf ein Mindestmaß an Opern-Länge vornahm, sondern sich als Musikdramatiker bewusst dazu entschied, zeigt sich bei genauerer Betrachtung einiger der neugeschaffenen Teile und ihrer zentralen Aussagen. Alexander Ritter ergänzte und interpretierte die Vorlage Felix Dahns im Sinne einer Referenz an Richard Wagner, indem er, wie zu zeigen sein wird, direkt an dessen *Siegfried* aus dem *Ring des Nibelungen* anknüpfte.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

k. *Der faule Hans* – Opern komponieren neben Wagner

Gattungsfragen

Alexander Ritter hatte die Komposition seiner ersten Oper *Der faule Hans* im Jahre 1877 begonnen, ein Jahr nach der Einweihung des Bayreuther Festspielhauses mit der Erstaufführung von Wagners *Ring des Nibelungen*. Die Dominanz des Musikdramatikers Richard Wagner dürfte nicht erst seit diesem Zeitpunkt erdrückend gewesen und keinesfalls nur von treuen Anhängern so empfunden worden sein. „*Die Lage von Komponisten mit musiktheatralischen Ambitionen nach Wagner zeigt Parallelen mit der extrem belasteten Situation symphonischen Komponierens nach Beethoven*" (Hermann Danuser)[36] – diese Einschätzung galt gewiss auch bereits und besonders für Komponisten, die noch zu des Meisters Lebzeiten, also *neben* dem späten Wagner für die Bühne schreiben wollten. Ritter war über Wagners *Parsifal*-Pläne durchaus unterrichtet,[37] machte sich also ans Opernkomponieren im Wissen darum, dass sein Idol und Onkel zeitgleich dabei war, sein Lebenswerk zu krönen. Das Verdikt, Wagner nicht in die Quere zu kommen, mag bei Ritter eine zusätzliche persönliche Note gehabt haben, doch das Problem hat nichts mit einer Privatangelegenheit zu tun. Diejenigen, die Wagners Weg als den Richtigen erkannt hatten und keine „Opern" im hergebrachten Sinne mehr schreiben wollten, konnten gleichwohl nicht einfach das Wagner'sche Musikdrama und dessen Themenkreis des germanischen Mythos nachahmen. Die Gravitationskraft des Bayreuther Meisters war gewaltig, selbst wer gewillt war, nur als Trabant die Sonne Wagner zu umkreisen, musste für genügend Abstand sorgen, um eine stabile Umlaufbahn aufrechtzuerhalten und nicht zu verglühen.[38]

Wenn es darum geht, Seitenwege der Opernkomposition im Umkreis Richard Wagners zu beschreiben, werden – meist in einem Atemzuge – die komische Oper und die Märchenoper als mögliche Ausweich-Gattungen genannt.[39] Beide hätten sie – als Strategien eines „*legitimen Wagnerismus*" (Dahlhaus) – die Opernproduktion in der unmittelbaren Wagner-Nachfolge weiter ermöglicht. Für gewöhnlich ist dies auch der Ort, an dem in der Literatur der Name Alexander Ritter einer Erwähnung für wert befunden wird. Außer in seiner Rolle als Mentor des jungen Richard Strauss hat Alexander Ritter nämlich nur noch – oder muss man sagen: immerhin auch noch? – als Vertreter der nachwagnerischen Märchenoper einen festen Platz in der musikwissenschaftlichen Übersichtsliteratur zugeteilt bekommen. Diese Funktion scheint er allerdings mehr dem Umstand zu verdanken, dass die bloße Nennung Humperdincks und seines Märchenspiels *Hänsel und Gretel* doch zu

36 Danuser, Hermann: *Musikalische Lyrik in der Moderne.* In: Ders. (Hrsg.): *Musikalische Lyrik* (=Mauser, Siegfried (Hrsg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen* Bd. 8-2), Laaber 2004, S. 155 f.

37 Vgl. z. B. Alexander Ritter an Carl Friedrich Glasenapp, Würzburg, 22.10.1877 (RWG; Hs 111-V-1). Unveröffentlicht.

38 Den Begriff der „*circumpolaren Oper*" prägte bereits 1919 Theodor Kroyer, der damit aber explizit nicht die getreuen Wagnerianer meinte, sondern das Phänomen beschreiben wollte, dass auch vor und neben Wagner andere Opernkomponisten um den gleichen Pol kreisten wie dieser. Vgl. Kroyer, Theodor: *Die circumpolare Oper. Zur Wagnergeschichte*. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 26*, 1919, S. 16–33.

39 Vgl. z. B. das Kapitelchen „*Komödie und Märchen*" in: Dahlhaus, Carl: *Die musikalische Wirkung*. In: Müller, Ulrich und Wapnewski, Peter (Hrsg.): *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart 1986, S. 679 f. Sowie: Ders.: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (=Ders. (Hrsg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6), Laaber 1980, S. 286.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dürftig scheint und es einer größeren Gruppe von „Vertretern", einer Gattungstradition oder einer „Linie" bedarf, um musikgeschichtliche Entwicklungen anschaulicher zu präsentieren.

So werden gängigerweise Komponisten der Wagner-Nachfolge, die eine „*Alternative zu Wagners Musikdrama*" suchten, also nicht bloße Epigonen waren, entweder dem Feld der Komödie oder dem der Märchenoper zugeschlagen.[40] Während etwa Peter Cornelius, Hermann Goetz, Ignaz Brüll und Hugo Wolf „*auf dem Sektor der komischen Oper an bestehende Gattungstraditionen anknüpfen*" hätten können, seien „*Exponenten der Märchenoper*" wie Ferdinand Langer, Alexander Ritter, Ludwig Thuille, Engelbert Humperdinck und Siegfried Wagner darauf bedacht gewesen, „*durch Annäherung an die frühromantische Oper*" „*eigenes Profil zu gewinnen, freilich ohne auf Wagners bahnbrechende Neuerungen verzichten zu können*".[41] Als Ausgangspunkte dieser beiden „*nicht stilistisch aber im Endziel einheitlichen Linien*"[42] – komische Oper und Märchenoper – bieten sich Peter Cornelius mit seinem *Barbier von Bagdad* und Alexander Ritter mit dem *Faulen Hans* offenbar geradezu an. Dabei ist eine kohärente Entwicklungslinie von Cornelius bis Eugen d'Albert und von Ritter bis Siegfried Wagner und weit darüber hinaus, die zu zeichnen ein nachvollziehbares Bedürfnis der Musikgeschichtsschreibung, insbesondere der Überblicksliteratur sein mag, nur bedingt an den einzelnen Werken zu verifizieren. Gerade im Falle der Opern Alexander Ritters kann man sich des Eindrucks nur schwer erwehren, dass eine Kategorisierung nur anhand oberflächlicher Mutmaßungen über die Stoffe und gewiss in völliger Unkenntnis der Partituren erfolgt ist.

Das heißt nun nicht, dass man mit einer Einordnung des *Faulen Hans* als Märchenoper völlig falsch läge – im Gegenteil –, aber es soll hier doch auf die große Unschärfe dieses Begriffs hingewiesen und im Folgenden eine differenzierte Diskussion der Fragen von Komik, von Märchenhaftigkeit, von beider Affinitäts- bzw. Distanzpotenzial gegenüber Richard Wagner und von ihrer letztlich schwer trennbaren Synthese im Werk Ritters versucht werden. Anhand dieser Kriterien werden Unterschiede zwischen Ritters beiden Opern *Der faule Hans* und *Wem die Krone?* an den Tag treten, die trotz ihrer unbestreitbaren Verwandtschaft doch allzu schnell in einen Topf geworfen und als Vertreter nachwagnerischer Märchen- oder Spieloper etikettiert werden (vgl. auch das Kapitel zu *Wem die Krone?*: Werk V-l.).

40 Auch wenn es von Carl Dahlhaus als eine „*feststehende Formel der Musikkritik*" entlarvt wird, diese beiden Genres als Wege aus dem Schatten Wagners heraus zu bezeichnen, und er als Maßstab die Irrelevanz dieser Gattungen für das Repertoire anlegt, bedient er sich doch auch der Kategorisierung ihrer mutmaßlichen Vertreter. So sei die Märchenoper „*bereits vor Humperdinck durch Alexander Ritter repräsentiert* (!)" worden. Vgl. Dahlhaus, *Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 288.

41 Vgl. Liebscher, Julia: Artikel „*Hänsel und Gretel*". In: Dahlhaus, Carl et. al. (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 3, München 1989, S. 126–128, hier S. 127.

42 Schiedermair, Ludwig: *Die Deutsche Oper*, Leipzig 1930, S. 284.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Das Komische und das Märchenhafte in Ritters *Der faule Hans*

In seiner Schrift über die Theaterzustände *Verfall und Reform* von 1866 hatte Alexander Ritter hinsichtlich eines optimalen Repertoires empfohlen, es solle „*das vorwiegend Heitere mit ernster Tendenz am häufigsten vertreten*“ sein.[43] Damals bezog Ritter sich eigentlich recht allgemein auf das Sprechtheater; ob man also diese Passage aus dem Zusammenhang lösen und sie, wie Siegmund von Hausegger[44], als frühe Formulierung eines ästhetischen Programms auf Ritters späteres Opernschaffen beziehen kann, sei dahingestellt.[45] Zutreffend ist die Formulierung für seine beiden Einakter – in unterschiedlicher Gewichtung – jedoch allemal und sie lässt sich in einer späteren Quelle auch in ähnlicher Form wiederfinden. Als die zweifellos mitunter derbe und platte Komik des Dahn-Ritter'schen Textbuches Hermann Levi an der Eignung des Werkes zunächst hatte zweifeln lassen, war Ritter die Betonung des „ernsten“ Gehalts seines *Faulen Hans* eminent wichtig. Er beeilte sich, dem Dirigenten zu versichern:

> „*Harmlos, burlesk, ans Possenhafte streifend sind nur ein paar Scenen, welche, um die Wirkung der Hauptidee durch dramatischen Gegensatz zu steigern, gewißermaßen als Intermezzi eingeführt wurden. Die ethische Grundidee der Dichtung, also der eigentliche Stoff ist hingegen vom tiefsten Ernste. Ungefähr so ernst wie der Grundzug deutschen Wesens und deßen tragisches Geschick in der Historie*“.[46]

Dass der *Faule Hans* – bereits bei Dahn – Elemente der Posse enthält und einen banalen und derben Humor pflegt, ist nicht zu bestreiten:

> **Hans:**
> Jetzt ist der faule Hans nicht faul!
> Hier hast du eins auf's Maul!
> Hier du auf deinen dummen Kopf!
> Und du, auf deinen rothen Schopf!
> **Erster Riese:** (kläglich)
> O Herr, ich bitt Euch himmelhoch,
> Lasst, lieber Herr, die Possen doch –
> **Zweiter:**
> Und bringt uns lieber einfach um,
> Das Stoßen macht im Kopf so dumm![47]

43 Vgl. Ritter, *Verfall und Reform*, S. 18. Sperrung wie im Original.
44 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 57.
45 Wie viele Formulierungen Hauseggers, fand auch dieser legitimierende Hinweis auf Ritters Schrift *Verfall und Reform* unüberprüft Eingang in die Literatur. Vgl. z. B. Deaville, James: Artikel „*Wem die Krone?*“. In: Dahlhaus, Carl et. al. (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 5, München 1994, S. 289.
46 Alexander Ritter an Hermann Levi, Würzburg, 4.6.1880 (LOC, Washington; ML 95 R6). Unveröffentlicht.
47 Ritter, *Der faule Hans (Kistner)*, S. 24 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Unsägliche Verse und Reime dieser Art mögen als Ausdruck einer Ur- und Volkstümlichkeit gemeint und von Zeitgenossen als eine einfache Form theatralischer Komik durchaus verstanden worden sein. Dass dieser Humor für Ritter nicht im Vordergrund gestanden hat, scheint glaubhaft – abgeschreckt wurde er von ihm allerdings auch nicht.

Die Formulierung Max Schillings' in seinem Nachruf auf Ritter, dessen Opern hätten „*die Gestalt heiterer Kunstwerke mit tiefem ethischen Kerne*"[48], könnte noch direkt auf Ritter zurückgehen, war Schillings doch Teil seiner Münchner Gesprächsrunden beim Abendschoppen. Auch im eben zitierten Brief an Levi hatte Ritter den ethischen Ernst betont. Weiter heißt es dort:

> „*Solch ein dichterischer Stoff kann nun zwar, wie hier, im Gewande nur eines »heiteren Ernstes« mit Vermeidung allen Tragirirens* [sic] *behandelt werden, unmöglich aber in dem musikalischen Stil und den Mitteln etwa des »goldenen Kreuzes«* [Oper von Ignaz Brüll]*, – wollte man sich nicht der offenbarsten Affectation schuldig machen*".[49]

Damit scheint Ritter sein Konzept eines „heiter-ernsten" (also nicht mehr „*vorwiegend*" heiteren, wie es 1866 noch geheißen hatte?) Stoffes fast entschuldigen zu wollen. Die Vermeidung des Tragischen und das heitere „Gewand" sollten keinesfalls eine Nähe zu traditionellen Gattungen des leichten Genres suggerieren.[50] Vor allem der „musikalische Stil" dürfe, so kann man Ritter wohl verstehen, unmöglich hinter den Stand Wagners zurückfallen. Eine gesunde Distanz zu Wagners Stoffen bedeutete für ihn also keineswegs eine Abkehr von dessen musikdramatischen Errungenschaften. Formale Rückgriffe auf traditionelle Opernformen, wie sie für die Gattung der komischen Oper gängig waren (und von Brüll im *Goldenen Kreuz* praktiziert wurden) kamen für ihn im *Faulen Hans* nicht in Frage. Im Zusammenhang mit der Frage nach der Zulässigkeit von Strichen hatte Ritter für sein Werk einen erkennbar an Wagner orientierten, durchkomponierten Stil proklamiert:

> „*ein Componist der nicht die Scene durchcomponirt*[,] *sondern noch nach der Opernform einzelne Musiknummern giebt* [Verdi]*, brauchte sich wahrlich vor einem Strich noch lange nicht so sehr zu fürchten, als wir Deutsche, die wir die Scene mit einer symphonisch-organisch-entwickelten Musik begleiten, denen jeder Strich daher ein Schnitt ins eigene Fleisch ist, – u. solche Schnitte thuen weh*".[51]

Der Faule Hans ist ganz in diesem Sinne ein durchkomponiertes Musikdrama. Rezitativisches und Arioses gehen ebenso frei ineinander über, wie die einzelnen Szenen unterein-

48 Vgl. Schillings, *Alexander Ritter*, S. 968. Siegmund von Hausegger zitiert Schillings (zweimal!) mit dem griffigen und nicht unzutreffenden Wort, Ritter sei der „*Schöpfer des humoristischen deutschen Einakters*" gewesen. Diese Formulierung findet sich so in Schillings Artikel jedoch überhaupt nicht. Nichtsdestotrotz hat sie durch Hauseggers Buch verschiedentlich Eingang in die Literatur gefunden. Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 5 und S. 103.

49 Alexander Ritter an Hermann Levi, Würzburg, 4.6.1880 (LOC, Washington; ML 95 R6). Unveröffentlicht.

50 Das im Zitat erwähnte Gegenbeispiel Ritters, Ignaz Brülls Oper *Das goldene Kreuz* von 1875, ist der Bezeichnung nach zwar auch keine komische Oper, das Stück ist dennoch stark an die Tradition des Singspiels oder der Opéra comique angelehnt und stellte mit seinen Dialogen, abgeschlossenen Nummern, ja Strophenliedern alles andere als einen für Ritter gangbaren Weg dar.

51 Alexander Ritter an Max Martersteig, München, 9.10.1890 (GSA; 63/II.7.10). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ander verbunden sind.[52] Seinem ernst-heiteren Ideal näher zu kommen und den formalen Implikationen einer traditionellen komischen Gattung auszuweichen, gelang Ritter auf dem offeneren Feld der Märchenoper. Noch dazu konnte er sich bei einer solchen Stoffwahl auf Richard Wagner höchstselbst berufen. Der habe ihm 1871, als man anlässlich eines Konzerts in Mannheim zusammensaß, persönlich auf die Spur der Märchenoper gebracht (vgl. Leben IV-11.1.). Die Kenntnis dieses leicht anekdotisch gefärbten Gesprächs Ritters mit Wagner verdankt sich Friedrich Rösch. Der bringt dazu in seinem biographischen Artikel einen längeren Abschnitt in Zitatform – ganz so, als habe ihm der Wortlaut eines Berichts Alexander Ritters vorgelegen, der darin seinerseits wörtlich Wagner zitiert. Demnach habe Wagner die „*Einsicht*" der „*jungen Componisten*", „*heutzutage keine Opern alten Stiles mehr schreiben zu können*", gelobt. Es fehle aber noch die „*Erkenntniss*", „*dass sie mit ihren musikalischen Dramen nun nicht blos einfach ihn* [Wagner] *und seine Stoffe copiren dürften*". Den „*germanischen Heldenmythos*" habe er ihnen „*ein für allemal unmöglich gemacht*", „*dagegen gebe es in den kleineren Ideenkreisen der Sage, des Märchens, der Legende u. s. w. noch viele Stoffe, die von ihm nicht gehoben seien*".[53] Es spricht nichts dagegen, diesen kleinen Gründungsmythos der nachwagnerischen Märchenoper im Kern ernst zu nehmen bzw. davon auszugehen, dass Alexander Ritter einen solchen richtungsweisenden Rat Wagners ernstgenommen hat.

Gewiss weist der *Faule Hans* echte Märchenelemente auf, wie das Auftreten von „Riesen" oder die Tatsache, dass Hans unvermittelt übermenschliche Kräfte entwickelt. Doch letztlich steht Dahns Dichtung doch eher einer Sage, ja einer politischen Parabel näher – zumindest hat man es kaum mit einem Kindermärchen zu tun. Engelbert Humperdincks *Hänsel und Gretel* trägt explizit – und zweifellos zurecht – die Bezeichnung „*Märchenspiel*

52 Die einzige Szene, die von der Vorausgehenden klar abgesetzt ist, ist die 4. Szene, der große Monolog des Hans, der trotzig und „*heftig bewegt*" anhebt. Zwischen 2. und 3. Szene, 4. und 5., sowie 5. und 6. Szene bleibt ein Basston über den Doppelstrich hinweg als Bindeglied liegen, zwischen den restlichen Szenen leitet eine musikalische Bewegung attacca über.

53 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 235. Was die Echtheit dieses wegweisenden Diktums Wagners angeht, so scheint die einzige Quelle dafür tatsächlich Röschs Artikel zu sein. Cosima, die Wagners Auslassungen zur Musik sonst so akribisch festhielt, hat diese Gedanken ihres Gatten jedenfalls nicht in ihr Tagebuch aufgenommen. Röschs Wiedergabe von Alexander Ritters Bericht wurde später von Hausegger zusammengefasst und in indirekter Rede übernommen („*wie Ritter erzählt*", vgl. Hausegger, *Bild*, S. 103) – auf diesem Weg fand die „*Anregung*" Wagners Verbreitung: Vgl. z. B. Moser, Hans Joachim: *Geschichte der deutschen Musik*, Bd. 3, Stuttgart und Berlin 1928, S. 224, Anm. 2 (ohne Nennung Haseggers als Quelle), auf den sich dann Werner Bitter bezieht in: *Die deutsche komische Oper der Gegenwart*, Leipzig 1932, S. 110. Ebenso zitierte noch 1985 Peter Pachl den „*Vorschlag*" Wagners aus Haseggers Buch, allerdings ohne den konkreten Adressaten Alexander Ritter zu nennen (Pachl, Peter P.: *Die Märchenoper der Wagnernachfolge*. In: Fischer, Jens Malte (Hrsg.): *Oper und Operntext*, Heidelberg 1985, S. 131–149, hier S. 132). Seitdem durfte das legitimierende Wagner-Wort in der Literatur zur Märchenoper nicht mehr fehlen. An prominentester Stelle ist z. B. im *Handbuch der musikalischen Gattungen* mit Verweis auf Pachl wie selbstverständlich von einem „*Vorschlag*" die Rede, „*der im übrigen schon von Richard Wagner jungen Komponisten auf den Weg gegeben wurde*" (vgl. Döhring, Sieghart und Henze-Döhring, Sabine: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (=Mauser, Siegfried (Hrsg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen* Bd. 13), Laaber 1997, S. 334). Vgl. z. B. auch Eckart Kröplin *(»Letzte Romantik«. Siegfried Wagner und Richard Strauss als Komponisten von Märchenopern.* In: Hermann, Matthias et. al. (Hrsg.): *Märchenoper. Ein europäisches Phänomen*, Dresden 2007, S. 78–85, hier S. 81) mit einem Verweis auf Albert Gier (*Pforten zum Unterbewussten*. In: *Opernwelt* 43 (2002), Heft 11, S. 31–37, hier S. 33), der seinerseits wiederum auf Pachl verweist. Von Hausegger oder gar Ritter als Ausgangspunkt ist in diesem Staffellauf eines Wagner-Zitats längst nicht mehr die Rede.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

in drei Bildern". Es ist dieser Welterfolg, der das Bild „der" Märchenoper im Wagnerkreis prägt. Julia Liebscher spricht daher auch allgemein vom „*Reiz dieses Genres*", den die „*Einbeziehung von Volks- und Kinderliedern*" ausmache. Die „*Verbindung von Wagner-Stil und volksliedhafter Simplizität*"[54], die gewiss den Charme der *Hänsel*-Partitur prägt, findet sich allerdings in Ritters *Faulem Hans* gerade nicht. Ihm fehlt das kindlich-unschuldige des Stoffes ebenso wie die entsprechende musikalische Umsetzung im Volksliedhaften oder auch nur Einfachen. Aus seiner Korrespondenz mit Cosima Wagner und Hans von Wolzogen geht im Grunde eindeutig hervor, dass Alexander Ritter – anders als diese beiden – das Textbuch des Humperdinck'schen Erfolgsstücks von Anfang an ablehnte (vgl. Leben VIII-19.3.).[55] Warum genau – ob es etwa das kindlich-Märchenhafte an sich war, das ihn störte[56] – wird nicht vollkommen klar, da nur die Reaktionen seiner Briefpartner, nicht aber Ritters eigene Briefe überliefert sind. Alexander Ritter als Komponisten von Märchenopern zu klassifizieren[57] und ihn dann – chronologisch korrekt – als Vorläufer Humperdincks zu positionieren, greift jedenfalls gewiss zu kurz.[58]

Carl Dahlhaus weist zurecht darauf hin, dass auch und gerade die Ausweichgattungen Märchenoper und komische Oper durchaus „*Anknüpfungen*" an die Werke Wagners zuließen. Die *Meistersinger* mit ihren komischen und *Siegfried* mit seinen märchenhaften Elementen waren für die Opern schreibenden Wagnerianer so präsent, „*daß also, paradox ausgedrückt, sogar der Weg an Wagner vorbei durch Wagner hindurchführte*".[59] Wie sehr das für Alexander Ritter galt, der womöglich sogar mehr am „hindurch" als am „vorbei" interessiert war, zeigt sich am *Faulen Hans*, bei dem es zahlreiche bewusste Anknüpfungen an Wagner offenzulegen gibt. Seine „Märchenoper" vom faulen Hans entwickelte er direkt aus Wagners *Siegfried*, der inmitten des großangelegten Mythos des *Ring des Nibelungen* gewissermaßen selbst eine „*glückliche Insel*" (Dahlhaus) des Märchens bildet.[60]

54 Vgl. Liebscher, *Hänsel und Gretel*, S. 127.

55 Leider sind nur die Gegenbriefe Cosimas und Wolzogens bekannt, aus denen sich Ritters ablehnende Haltung erschließt. Diese bieten dafür umso interessantere, unbekannte Passagen über *Hänsel und Gretel* (vgl. Leben VIII-19.3.).

56 Vorbehalte gegen dieses Kindliche der Märchenoper hegte z. B. auch Thomas Mann, von dem das Fragment überliefert ist: „*Wagners Einfluß auf die Zeit: Volkstümlichkeit, Kindlichkeit (»für die Jugend«), Humperdinck mit »Hänsel und Gretel«. Siegfried Wagner mit seinen Schlichtheiten*". Vgl. Mann, Thomas: *Fragmente zu „Geist und Kunst"* (1908–1912), Nr. 24. In: Vaget, *Im Schatten Wagners*, S. 31.

57 In offensichtlicher Unkenntnis seiner Werke wird „*Alexander von* [sic!] *Ritter*" z. B. bei Peter Pachl – in einem der wenigen Aufsätze, die sich mit dem Phänomen der Märchenoper nach Wagner auseinandersetzen – in eine lange Reihe „*vergessener*" Komponisten von „*Kindermärchen*" (und ausdrücklich nicht „*Kunstmärchen*"!) eingeordnet und in den Anmerkungsapparat verbannt. Vgl. Pachl, *Märchenoper*, S. 133 bzw. 147 (Anm.).

58 Im Übrigen wird man damit auch Humperdinck kaum gerecht, dessen Märchenoper-Konzeption gewiss von Ritters Werken – die er damals wahrscheinlich ohnehin nicht kannte (vgl. Leben VII-18.1.) – unabhängig entstand.

59 Vgl. Dahlhaus, *Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 286.

60 Zum Märchen-Charakter des *Siegfried* vgl. Dahlhaus, Carl: *Richard Wagners Musikdramen*, Zürich 1985, S. 181–183.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bezüge zu Wagner im *Faulen Hans*

Direkte Bezüge zu Wagner lassen sich bereits bei der Stoffwahl Ritters zeigen. Ein Punkt, der ihn an Dahns Dichtung auf Anhieb besonders angesprochen haben wird, ist die politische Dimension. Von der Interpretation des Hans als „deutschen Michel" durch Arthur Seidl war bereits die Rede. Das nach dem Sieg gegen Frankreich neugegründete Deutsche Reich konnte sich in Dahns Text bestens wiederfinden. Bedeutsam für Ritter wird darüber hinaus gewesen sein, dass sich das Gedicht dezidiert mit Ansichten Richard Wagners in Einklang bringen ließ. Die berühmte Frage, die Wagner 1878 zum Titel eines Aufsatzes in den *Bayreuther Blättern* machte, trieb auch Alexander Ritter um: „*Was ist deutsch?*". Wagners Aufzeichnungen waren bereits 1865 entstanden und auch der Titel stand spätestens Ende der 1860er Jahre fest. Ritter muss über den Inhalt dieser Aufzeichnungen informiert gewesen sein, hatte er in seiner patriotischen Chorkomposition *Den Gefallenen* doch schon 1870 eben dieses „*Was ist deutsch?*" als „*Motto*" notiert (vgl. Werk II-c.). Wagners Aufsatz enthält Charakterisierungen der Deutschen, die auf frappierende Weise auch auf die Figur des faulen Hans zutreffen:

> „*Der Deutsche* […] *begehrt nichts von Außen; aber er will im Innern unbehindert sein. Er erobert nicht, aber er läßt sich auch nicht angreifen.*[61] […] *Die Geburtsstätte des deutschen Geistes ist aber auch der Grund der Fehler des deutschen Volkes. Die Fähigkeit, sich innerlich zu versenken, und vom Innersten aus klar und sinnvoll die Welt zu betrachten, setzt überhaupt den Hang zur Beschaulichkeit voraus, welcher im minder begabten Individuum leicht zur Lust an der Unthätigkeit, zum reinen Phlegma wird.* […] *Kein Volk bedarf es daher mehr, aufgestachelt und in die Nöthigung zur Selbsthilfe, zur Selbstthätigkeit versetzt zu werden, als das deutsche*".[62]

Als Wagner seine Tagebuchaufzeichnungen 1878 schließlich veröffentlichte, kommentierte er rückblickend in einem Zusatz: „*Welcher Deutsche hätte das Jahr 1870 erlebt, ohne in ein Erstaunen über die Kräfte zu gerathen, welche hier, wie plötzlich, sich offenbarten*".[63] Wagners Text war von der Realität eingeholt worden und der eigentlich explizit antipolitische Ansatz einer kulturellen Identität des Deutschen[64] geriet in den Hintergrund. Felix Dahn jedenfalls hatte bei den „plötzlichen Kräften" des Hans noch nicht an „das Jahr 1870" denken können, auch hatte er weder die Aufzeichnungen zu *Was ist deutsch?* noch z. B. die frühere Schrift Wagners *Über Staat und Religion* von 1864 kennen können, aus der die viel zitierte Definition stammt: „*was Deutsch sei, nämlich: die Sache die man treibt, um ihrer selbst und der Freude an ihr willen treiben; wogegen das Nützlichkeitswesen, d. h. das Prinzip, nach welchem eine Sache des außerhalb liegenden persönlichen Zweckes wegen betrieben wird, sich als undeutsch herausstellte*".[65] Gleichwohl lässt sich auch dieses für Ritter wichtige Lebensmotto bestens mit der Geschichte des *Faulen Hans* zur Deckung bringen.

61 Vgl. Wagner, *Schriften Bd. 10*, S. 45.
62 Vgl. Wagner, *Schriften Bd. 10*, S. 49.
63 Vgl. Wagner, *Schriften Bd. 10*, S. 52.
64 Zu Wagners *Was ist deutsch?* vgl. auch Werk II-c. bzw. Borchmeyer, Dieter: *Was ist deutsch? Variationen eines Themas von Schiller über Wagner zu Thomas Mann*, Eichstätt 2010 (=Eichstätter Universitätsreden, Bd. 118).
65 Vgl. Wagner, *Schriften Bd. 8*, S. 96 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Alexander Ritter hat den *Faulen Hans* explizit patriotisch verstanden, das zeigt sich am Schluss der Oper, deren letzter Satz lautet: „*Heil deutscher Art, in Reine treu bewahrt!*". Er stammt von Ritter selbst und wurde von einem ausgiebigen Schlussmonolog des Hans eingeleitet, der dann allerdings einem radikalen Strich vor der Uraufführung zum Opfer fiel (vgl. Leben VI-16.1.) und heute nur noch in einer Erstedition des Textbuches überliefert ist.[66] Es handelt sich um eine Ansprache des zum König erhobenen Hans an das Volk – ein Loblied auf die deutschen Tugenden. Hier auf das Vorbild des Hans Sachs und das Ende von Wagners *Meistersingern* bzw. auf die Schlussworte König Heinrichs im *Lohengrin* zu verweisen, liegt bei aller Unterschiedlichkeit nahe. Bemerkenswert ist aber, dass Ritters keineswegs ein auftrumpfend-überlegenes Deutschtum zelebriert, sondern eben fast demütig seine angebliche Tiefgründigkeit betont.

> So mag denn, wem will, es behagen
> An weltlichen Kram das Auge zu heften,
> Doch deutsche Männer, in allen Tagen,
> Trauend allein den eigenen Kräften,
> Fest und treu zusammengeschart,
> Wollen nicht lassen von eig'ner Art:
> Was eitel, vergänglich, von Herzen verachten,
> Und stetig, still und fromm nach besserem Gute trachten![67]

Mit der Frage nach dem Deutschen ist noch eine ganz andere, weniger plakative Bedeutungsebene indirekt verknüpft, die besonders in Ritters Dahn-Adaption zum Tragen kommt und ebenfalls mit Richard Wagner in Verbindung zu bringen ist. Der Topos des Waldes bot seit der Romantik ein breites Assoziationsfeld und galt u. a. als besonders deutsch. Es interessieren hier vor allem Schlagworte wie „deutsche Innerlichkeit" und „Zivilisationskritik" (also französische Zivilisation gegen deutsche Ursprünglichkeit), die in der Metapher des Waldes eingefangen wurden. Über diese Brücke gelangt man wieder zu Wagner, der z. B. schon in frühen Schriften die deutsche „Waldeinsamkeit" in diesem Sinne anti-französisch rezipiert.[68] Man gelangt aber vor allem auch zu einer Szene in einem Wagner'schen Musikdrama, die als zentraler Bezugspunkt für Ritters *Der Faule Hans* beschrieben werden kann: das „Waldweben" in Wagners *Siegfried*.

„Waldweben" – Wagners *Siegfried* als Quelle Ritters

Es gibt im *Faulen Hans* keinen Wald – der Schauplatz der Handlung ist der Burghof des Graf Hartung'schen Familiensitzes. Doch bietet der immerhin Platz für einen „*Rasen*" und eine „*Linde mit Gesträuch umgeben*". Dies ist der Ort für Hans' Kontemplation und unge-

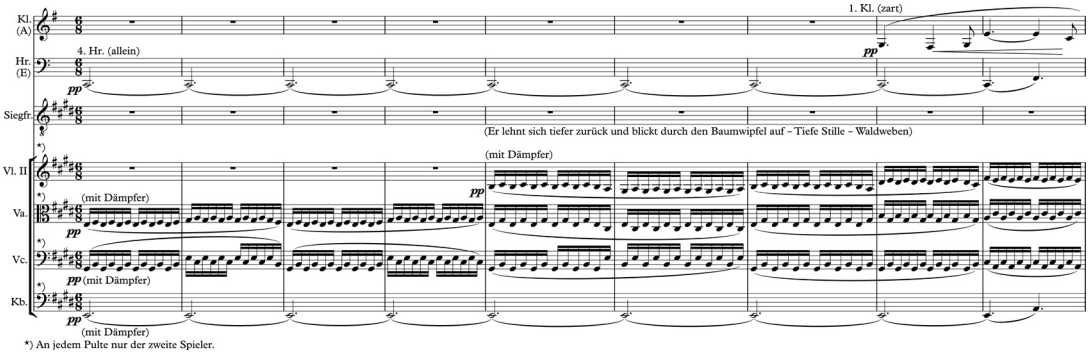
66 Vgl. Ritter, Alexander: *Der faule Hans*, Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1885, S. 26 f.

67 Ebda., S. 27.

68 Vgl. Wagner, Richard: *»Der Freischütz«. An das Pariser Publikum*. In: Wagner, *Schriften Bd. 1*, S. 219. Ein Zitat aus dieser Schrift und eine ausführliche Besprechung des Topos „Wald" bei Wagner findet sich bei: Stollberg, Arne: *Regression und Klangerfahrung. Das »Waldweben« als Wagners ästhetisches Schlüsselerlebnis*. In: Janz, Tobias (Hrsg.): *Wagners Siegfried und die (post-)heroische Moderne*, Würzburg 2011 (=Wagner in der Diskussion Bd. 5), S. 235–258, Zitat: S. 244.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

störte Träumereien, eine Naturidylle, die gleich zu Beginn der ersten Szene auch musikalisch heraufbeschworen wird. Zu diesem Zweck schreibt Ritter eine kleine Orchestereinleitung von 21 Takten, die auf den ersten Blick erkennbar dem berühmten „Waldweben" aus dem II. Aufzug von Wagners *Siegfried* nachempfunden ist. Die Situation bei Wagner ist bekannt: Siegfried wird von Mime in die Nähe Fafners geführt, der die Gestalt eines fürchterlichen Lindwurms angenommen hat. Von ihm soll der Unerschrockene das Fürchten lernen. Kurz vor der Begegnung mit dem Wurm verjagt Siegfried den ungeliebten Mime im Streit und kommt noch einmal zur Ruhe. Er „*streckt sich behaglich unter der Linde aus*" und lässt seinen Gedanken freien Lauf, während die Natur zu tönen beginnt (T. 714 ff.[69]). Beim Gedanken an Mime, der unmöglich sein Vater sein könne, schreckt er noch einmal auf – das beginnende Murmeln des Waldes in d-moll bricht ab –, und erst als Siegfried von seinem Ärger ablassen kann, wird er empfänglich für die Magie des Ortes und die zarten Regungen der Natur und seines Herzens. Nun beginnt das eigentliche Waldweben in E-Dur (T. 764; Bsp. 1), von Wagner explizit in der Regieanweisung so benannt: Siegfried „*lehnt sich tiefer zurück und blickt durch den Baumwipfel auf – Tiefe Stille – Waldweben*" (T. 766 ff.). Das Naturrauschen ermöglicht und steht gleichzeitig metaphorisch für ein In-sich-Hineinhorchen und ein sich regendes Unterbewusstes.



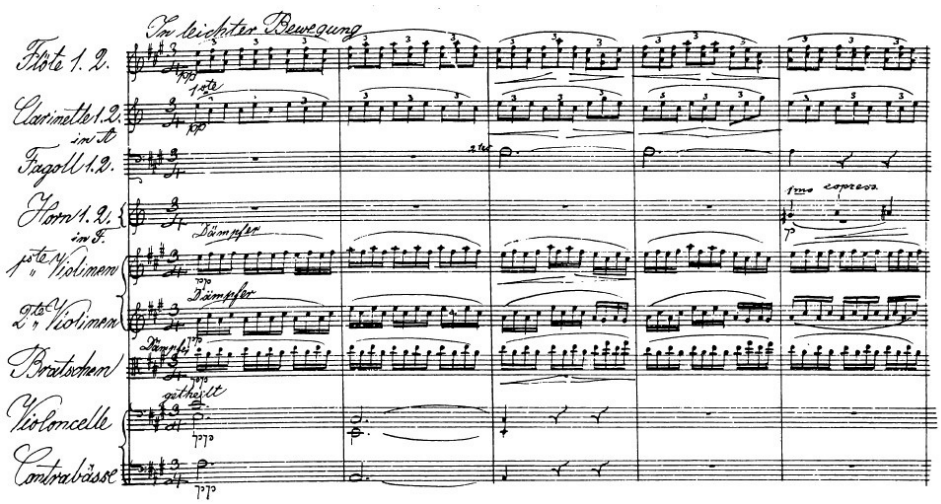
Bsp. 1: Wagner: Siegfried, II. Aufzug, T. 766 ff.

Wenn sich der Vorhang für Ritters Oper *Der faule Hans* hebt, ist dies genau die gleiche Situation, in der man den Titelhelden Hans gewärtigt. Er liegt unter der Linde, „*behaglich auf den Rasen ausgestreckt, den Blick träumerisch nach oben gewandt*" (KA, S. 12[70]). Dazu erklingt eine fast identische Musik: Eine durchgehende Sechzehntelbewegung aus Wechselnoten in den Streichern suggeriert das „Weben". Nicht zufällig steht die Stelle bei Wagner in der „hellen" Kreuztonart E-Dur und nicht weniger zufällig wird sich Ritter mit seinem A-Dur daran orientiert haben. Die Wechselnoten *e–fis* beginnen bei Wagner auf dem Grundton – Ritter oszilliert in seiner Tonart zwischen Quint und Sext und erhält damit ebenfalls die Wechselnoten *e–fis*. Der Bezug zu Wagners *Siegfried* in Ritters „Waldweben" ist offensichtlich, auch wenn es durchaus Unterschiede gibt: Ritter schreibt einen 3/4-Takt vor (statt 6/8) und weicht auch in der Instrumentierung zunächst von Wagner ab. Er beginnt gleich in hoher

69 Die Taktzahlen in Wagners *Siegfried* beziehen sich im Folgenden auf: Wagner, Richard: *Sämtliche Werke*, Bd. 12, I–III hrsg. von Klaus Döge und Egon Voss, Mainz 2006–2014.

70 Die Seitenangaben beziehen sich im Folgenden auf den Klavierauszug bei Kistner, Leipzig (URL: http://imslp.nl/imglnks/usimg/7/7f/IMSLP418077-PMLP403975-Ritter_Faule_Hans.pdf).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Lage, während Wagner das Murmeln langsam von unten her (Celli und Bratschen) aufbaut (analog zum Natur-Beginn schlechthin: den Wasserwogen des Rheins am Anfang des *Rheingolds*). Außerdem verdichtet er die Textur durch Achteltriolen in Flöten und Klarinette (Bsp. 2).[71] In das Weben hinein lassen sich naturhafte Bläser-Soli hören, bei Wagner in Klarinette und Horn, Ritter benutzt zunächst nur Letzteres.

Bsp. 2: Ritter: Der faule Hans, Beginn 1. Szene

Das Waldweben mit seinen „bis dahin unbekannten instrumentatorischen Differenzierungen" (Ulrich Konrad[72]) gehört zu den berühmten Stellen des *Rings*, die eine Art Eigenleben entfaltet haben, insbesondere vom anschließenden Dialog mit dem Waldvogel wurden nach 1876 zahlreiche Bearbeitungen veröffentlicht. Letztlich entstanden durch die Rezeption ein feststehender Topos mit Wiedererkennungseffekt und eine reproduzierbare orchestrale Technik für eine musikalisch-psychologische Naturdarstellung mit schimmernder, „webender" Anmutung. Im Falle Ritters darf nun nicht vergessen werden, dass es sich um eine sehr frühe Anwendung dieses Wagner'schen Topos handelt. Die Entstehungsgeschichte des *Siegfried* ist komplex, die Frage, ob Alexander Ritter das Waldweben auch schon früher hätte kennenlernen können, muss offen bleiben[73], doch war die gedruckte Partitur des Werkes

71 Instrumentatorisches Vorbild für Ritter mochte ebenso der Beginn des II. Aufzugs von *Tristan und Isolde* gewesen sein, wo Wagner „*des Quelles sanft rieselnde Welle*" in ähnlicher Kombination von Streicher-Sechzehnteln und Achtel-Sextolen in den Bläsern imaginiert. Vgl. Wagner, *Tristan und Isolde*, II. Aufzug, T. 161 ff.

72 Vgl. Konrad, Ulrich: *Siegfried*. In: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *Wagner Handbuch*, Kassel und Stuttgart 2012, S. 356–362, hier S. 361.

73 Die zerrissene Entstehungsgeschichte von Wagners *Siegfried* ist erstaunlich. Genau bei der Szene des Waldwebens liegt bekanntlich der Punkt, an dem die Komposition des Werkes für viele Jahre unterbrochen wurde. Zunächst beendete Wagner die Skizzen im Juni 1857 sogar noch vor besagter Szene, wenig später besann er sich aber und führte doch noch den gesamten II. Aufzug zu Ende, ehe er den *Siegfried* beiseitelegte. Damit war die Komposition des Waldwebens in der Skizze bereits im August 1857 vollendet. Erst 1864/65 instrumentierte Wagner den II. Aufzug, das ganze Werk vollendete er

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

erst ab 1875 erhältlich, die Uraufführung fand bei den ersten Festspielen 1876 in Bayreuth statt. Als Ritter mit der Komposition seines *Faulen Hans* 1877 begann, war die *Siegfried*-Musik also noch ziemlich aktuell, und dass er das topische Potenzial des Waldwebens erkannte und für ein eigenes Werk nutzte, spricht zu diesem Zeitpunkt möglicherweise eher für einen innovativen als für einen epigonalen Ansatz.

Ritters Naturweben ist ein Beginn „*in medias res*“[74], die kurze erste Szene zum Beginn der Oper hat die Funktion, Hans in seinem „Faulsein“ zu zeigen und zu erklären. Er nimmt die Natur intensiv wahr und hat dadurch einen anderen Blick auf die Welt als seine Mitmenschen. Die Natur spricht zwar nicht in märchenhaft-konkreter, auch für den Zuschauer nachvollziehbarer Weise, z. B. durch einen Waldvogel, zu ihm, dennoch ist Hans in der Lage, sie zu verstehen – er fühlt sich eins mit ihr. Ritters Waldweben hat zunächst einmal eine dramaturgische Funktion: Die erste Szene ist recht eigentlich kein Beginn einer Handlung, denn wie im Waldweben des *Siegfried* soll die Zeit viel eher stehen als vorangehen. Hans ist mit sich im Reinen, der Zustand ist ein zeitloser, vollkommen undramatischer. Es bedarf nicht mehr als weniger Seiten Partitur, um in der tatsächlich äußerst kurzen Szene die Atmosphäre einer potenziellen Unendlichkeit zu evozieren. Erst als von außen die Welt eindringt, nimmt die Handlung mit der 2. Szene ihren Lauf.

Tiefer in die metaphorische Ebene dringt Ritter erst in der 4. Szene ein, dort wird sich noch erweisen, dass sein Rekurs auf *Siegfrieds* Szene unter der Linde weit mehr bedeutet, als die bloße Übernahme illustrativer musikalischer Mittel zur Naturdarstellung. Ritter folgt Wagner in Wahrheit wesentlich weiter: Der Moment des Waldwebens ist für die Waise Siegfried der Moment, an dem er sich seine nie gekannte Mutter imaginiert. Während ins Waldweben hinein das „Wälsungen-Thema“ als Hinweis auf seine Mutter Sieglinde erklingt (T. 771), versucht Siegfried sie sich vorzustellen: „*Aber wie sah meine Mutter wohl aus?*“. Durch seine Leitmotive verknüpft Richard Wagner weit auseinander liegende Szenen und schafft dichte psychologische Zusammenhänge. So auch, wenn im III. Aufzug das „Wälsungen-Motiv“ just an der Stelle wieder erscheint, als Siegfried seine tote Mutter um Beistand bittet: „*Wen ruf ich zum Heil, daß er mir helfe? Mutter! Mutter! Gedenke mein!*“ (T. 941). Er ist hilflos im Angesicht der schlafenden Brünnhilde, der ersten leibhaftigen Frau, der er begegnet. Wenig später wird dem Zögernden bewusst: „*Oh Mutter! Dein mutiges Kind! Im Schlafe liegt eine Frau: die hat ihn das Fürchten gelehrt!*“ – wieder sekundiert vom „Wälsungen-Motiv“ (T. 985). Damit schlägt Wagner auch textlich die Brücke zurück zur Waldweben-Szene, die als retardierend-reflektierendes Moment vor der Fafner-Szene (die in der „Bezwingung“ Brünnhildes ihr Pendant hat), ja auch ein Teil des „Ausziehens um das Fürchten zu lernen“ ist.

1871. Der Klavierauszug des *Siegfried* wurde noch im Jahr der Vollendung 1871, die Partitur 1875 veröffentlicht. Die Uraufführung als Teil der Tetralogie fand dann erst 1876 bei den ersten Bayreuther Festspielen statt. Ob Alexander Ritter durch den persönlichen Umgang mit Wagner die Musik des *Siegfried* bereits vor Drucklegung und seinem Besuch der Festspiele hat kennenlernen dürfen, ist nicht bekannt. Von der hypothetischen Möglichkeit ganz abgesehen, dass er durch seinen Bruder Karl, der bis 1859 noch in intensivem Kontakt zu Richard Wagner gestanden hatte, bereits noch wesentlich früher von der *Siegfried*-Skizze hätte wissen können.

74 Ritter hatte seine Oper ursprünglich ohne Ouvertüre konzipiert und den Beginn direkt mit der ersten Szene so bezeichnet (s. o.).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Längst wird deutlich: eine wesentliche Rolle in der zentralen Waldweben-Szene[75] bei Wagner spielt das Heraufbeschwören der toten Mutter. Wenn einige Takte nach dem Wälsungen-Motiv ein überaus sehnsuchtsvolles Motiv in den Streichern chromatisch wogend anhebt (T. 803 ff. und T. 810 ff.), bricht es aus Siegfried heraus: „*Ach, möcht' ich Sohn meine Mutter sehen!*". Wagner hat auch dieses Motiv, das von Wolzogen „*süsse Liebesmelodie*" genannt wird[76], aktübergreifend mit dem Thema Mutter verknüpft. Schon im I. Aufzug erklingt es erstmals „*wie aus dem Traum kommend*" (T. 715) in der Szene mit Mime, als Siegfried von ihm die Wahrheit über seine Eltern einfordert. Mehrfach ertönt das Motiv (T. 739, T. 748) während Mime, der das heikle Thema zu vermeiden sucht, erklärt: „*Jammernd verlangen Junge nach ihrer Alten Nest: Liebe ist das Verlangen*". Damit definiert sich für den naiven Siegfried zum ersten Mal das Gefühl der Liebe. Er kennt es aus seiner Naturbeobachtung wohl: „*Es sangen die Vöglein so selig im Lenz* […] *Männchen und Weibchen: Sie kosten so lieblich und ließen sich nicht*" (das sehnsüchtige Motiv bleibt weiter präsent (T. 773 ff.)), doch die keimende Sehnsucht nach geschlechtlicher Liebe fällt für den Unschuldigen zunächst mit der Sehnsucht nach Mutterliebe in eins. Somit verwundert es auch nicht, dass im II. Aufzug Siegfried unter der Linde feststellt: „*Meine Mutter – ein Menschenweib!*" (T. 815 ff.) und Wagner dabei ein Motiv erinnert, dass im *Rheingold* zu Loges „*Weibes Wonne und Werth*" erklang. Nicht fehlen darf in der Erzählung Mimes von der Herkunft Siegfrieds außerdem das „Wälsungen-Motiv" (I. Aufzug, T. 970 ff.). Durch diese mehrfachen Motiv-Bezüge macht Wagner die (musikalisch- und dramaturgisch-)thematische Verknüpfung zwischen der verlorenen Mutter (Herkunft und Vergangenheit, I. Aufzug), der Sehnsucht nach Liebe in der komplexbehafteten Verwechslung und Vermischung von Mutter und Weib (Adoleszenz-Prozess der Gegenwart, II. Aufzug) und der befreienden Begegnung der Liebe und Sexualität einer Frau (Verheißung einer selbstbestimmten Zukunft, III. Aufzug) vollends offen- und hörbar. Alexander Ritter seinerseits betont analog die Bedeutung der Mutter für die psychologische Entwicklung seines Titelhelden:

> „*Hansens Erzählung von seinem eigenthümlichen geistigen Verkehre mit der Mutter, kann als eine ganz läppische Gymnasiasten-Schwärmerei erscheinen, wenn wir nicht erfahren daß dieser geistige Verkehr die Grundlage zu Hansens idealer Entwickelung war*".[77]

Diese Verknüpfung der „*Ahnung vor dem eigentlich Furchtmachenden: der Liebe*" mit Elementen der Mutter und der Geliebten, also „*dieser seelische Komplex von Mutterbild und Weibesliebe*", hatte 1937 Thomas Mann am *Siegfried* besonders interessiert: „*Nichts kann wagnerischer sein als diese Mischung aus mythischer Urtümlichkeit und psychologischer, ja psycho-analytischer Modernität*".[78] Zu Zeiten Wagners und Ritters war von Psychoanalyse

75 Darauf, dass die Waldweben-Szene auch unter Formaspekten im *Siegfried* eine Schlüsselstelle darstellt, in der die ansonsten in diesem Werk auffällig präsenten geschlossenen Formen in Auflösung geraten und zu einem „*gleichberechtigten Nebeneinander arioser und rezitativischer Einheiten*" kommen, wies Peter Ackermann hin (vgl. Ackermann, Peter: *Richard Wagners »Ring des Nibelungen« und die Dialektik der Aufklärung*, Tutzing 1981, S. 102 f.).

76 Wolzogen, Hans von: *Führer durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen. Ein thematischer Leitfaden. Siegfried*, Leipzig o. J., S. 4.

77 Alexander Ritter an Hermann Levi, 23.9.1885 (LOC Washington; ML 95 R6). Unveröffentlicht, vgl. Erstedition E-2.1.

78 Mann, Thomas: *Richard Wagner und der »Ring des Nibelungen«*. In: Vaget, *Im Schatten Wagners*, S. 173.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

natürlich noch nicht die Rede, dennoch wird Ritters Interesse für das Mutterverhältnis als inneres Movens nicht nur dem bloßen Übernehmen einer Struktur aus dem *Siegfried* geschuldet sein. Er wird die dramatische Kraft des Unterbewussten – eines im Schopenhauer'schen Sinne *Un*bewussten – als konstitutiv verstanden und für seinen *Faulen Hans* die psychologische Dramaturgie des *Siegfried* gezielt fruchtbar gemacht haben. Ganz bewusst führt er in seinen Operntext die tote Mutter des Hans ein, die bei Felix Dahn zwar en passent einmal erwähnt wird, ansonsten aber keine weitere Bedeutung hat.

Im großen Monolog des Hans, der vierten Szene der Oper, die ganz Ritters eigener Zusatz ist, nimmt die Erinnerung an die Verstorbene einen zentralen Platz ein. Die Szene beginnt „*heftig bewegt*" (S. 34), wenn Hans seinem Unmut über den Vater freien Lauf lässt. Von ihm und dem Rest der Welt fühlt er sich unverstanden, er hadert mit der Erwartungshaltung der Anderen und geriert sich dabei recht ungestüm.[79] Ähnlich wie bei Siegfrieds Tiraden gegen Mime beruhigt sich die Szene dann allmählich, anders als dort werden nun versöhnlichere Töne gegenüber dem Vater (im Gegensatz zu Mime ist Hartung ja tatsächlich der Vater) angestimmt und ein Leitmotiv aufgegriffen, dass schon in der zweiten Szene als Versöhnungsangebot des Hans an seinen wütenden Vater erklungen war (Bsp. 3). Es mag auch als Erinnerung an glückliche Familienzeiten, als die Mutter noch lebte, zu deuten sein, jedenfalls leitet es direkt über zu Hans' schmerzhaftem Ausruf: „*Oh Mutter! Oh theure Mutter! Warum musstest du erblassen? In dieser öden Welt allein mich lassen?*" (S. 39).

Bsp. 3: Versöhnungs-Motiv, 2. Sz., T. 160, KA S. 23

Alexander Ritter will hier nichts weniger, als eine psychologische Begründung liefern, warum Hans so ist, wie er ist. Er will zeigen, woher diese als Faulheit missverstandene Untätigkeit kommt – aus dem traumatischen Verlust der Mutter: „*denn ach! mit dir starb auch mir jede Lust in der Brust!*" (S. 41). Das sehnsuchtsvolle Mutter-Motiv (Bsp. 4) ist ein schmerzliches Symbol der Verlassenheit des Hans, es formt sich erstmals zu den Worten „*allein mich lassen?!*". In der Tat bleibt der Hans bei Felix Dahn, wie die anderen Figuren auch, recht holzschnittartig und zweidimensional, weder seine Faulheit noch seine spätere Wandlung werden weitergehend motiviert oder begründet. Ritter sah daher Bedarf, seiner Hauptfigur weitere Facetten zu geben und sie damit inhaltsreicher zu gestalten.

> „*So hübsch dieser* [der Hans Felix Dahns] *sich nun auch an seiner Stelle – in einem kleinen Epos – ausnimmt, so reichte diese Figur doch nicht für ein Drama. Im Drama mußte dem Hörer nicht nur zwischen den Zeilen angedeutet, sondern deutlich gezeigt werden, daß Hans noch weitere u. wichtigere Qualitäten besitze als nur Muskelkraft und große*

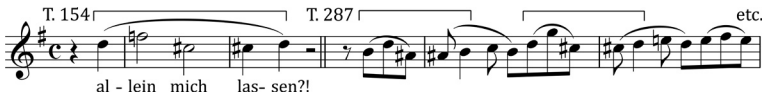
79 Der von Ritter eingefügte Monolog stellt insofern einen Widerspruch in der Konzeption der „Faulheit" dar, als Hans, der zuvor noch durch nichts aus der Ruhe zu bringen war, hier regelrecht leidenschaftlich wird und dabei auch noch tenorale Schwerstarbeit zu leisten hat.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *Courage. Deshalb mußte ich den Monolog Hansens, (die 4te Scene)* […] *einfügen.* […] *Weil sie* [diese Qualitäten] *eben die innerste Natur des Helden ausmachen*".[80]

Als es darum ging, die Schlussrede des Hans gegen einen – letztlich doch erfolgten – Strich zu verteidigen (vgl. Leben VI-16.1.), wurde Ritter noch deutlicher:

> „*Ein Kerl der nichts kann, als sich faul herumwälzen, über andere Leute witzeln, sich dann furchtbar verlieben, u. mörderisch dreinhauen, ist dadurch noch nicht berechtigt deutsches Volk als König zu regieren. Hans ist aber im höchsten Grade dazu berechtigt*".[81]

Die von ihm hinzugedichteten Passagen, wie eben die Schlussrede, sind daher von besonderer Bedeutung. Ritter sorgte sich um die Glaubhaftigkeit seiner Hauptfigur. Dazu gehört auch, dass er die jäh ausbrechende Liebe des Hans zur Königin in die dramatische Entwicklung der Figur einzubetten versucht. Hierbei greift er auf die Konstellation zurück, die soeben für Wagners *Siegfried* beschrieben wurde. In der Mutterliebe erhält die Liebe zur Königin ihr Gegengewicht und ihre Verheißung. Anders als Siegfried hatte Hans seine Mutter als kleines Kind noch erlebt, er verbindet mit ihr die schönsten Erinnerungen. Unter der Linde – dem Märchenbaum und pars pro toto des (romantischen, deutschen) Waldes – überkommen ihn diese Erinnerungen: „*Hier, unter der Linde, sassest du Abends mit deinem Kinde, ich barg das Haupt in deinem Schooss, und dir von den Lippen floss geheimnissvolles Raunen von Märchen und Sagen aus frühern Tagen*". Ritter schafft hier innerhalb des Märchens einen kleinen selbstreferenziellen Hinweis auf das Märchen – während Wagner an gleicher Stelle aus der Märchen-Insel des Waldwebens heraus durch das mütterliche „Wälsungen-Motiv" den Kontakt zum Mythos des *Ring* hält. Beide Male steht die Mutter für eine viel weiter reichende Vorzeit, für einen reinen, vorzivilisatorischen Urzustand (wie er in Wagners *Ring* natürlich noch expliziter in der Urmutter Erda – im Übrigen Siegfrieds Großmutter – verkörpert ist).

Bsp. 4: sehnsuchtsvolles Mutter-Motiv, 4. Szene

In gut schopenhauersch-metaphysischem Musikverständnis und tristanschem Sprachgestus steigert Ritter das selbstreferenzielle Moment noch, indem er Hans den Gesang der Mutter als Träger welterklärenden, unbewussten[82] Erkennens erinnern lässt:

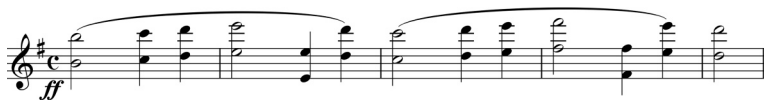
80 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 7.10.1885 (LOC Washington; ML95.R6). Unveröffentlicht.

81 Alexander Ritter an Hermann Levi, 23.9.1885 (LOC Washington; ML 95 R6). Unveröffentlicht, vgl. Erstedition E-2.1.

82 Nicht umsonst erschließt sich Hans das „*Wunderreich*" nur mit geschlossenen Augen und als „*Traumbild*": „*Doch wen es Besseres treibt zu gewinnen, der richte den Blick nach innen! Dort wird ihm ein Traumbild, urverwandt-sinnvoll, deutlich und mild, in hehrster Klarheit zu ew'ger Wahrheit!*".

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wie schwand da all' trübselig Wähnen
dahin, in drängendem Sehnen!
Wie musste ich heiss da entbrennen
in seelig süssem, hellen Erkennen!
Dein Raunen ward zum Singen,
umrauscht von Harfenklingen!
Ein Wunderreich war erschlossen,
von Flammen der Liebe erhellt,
Verklärung sah ich ergossen
über die Welt![83]

Das sehnende Mutter-Motiv wird in die tiefe Basslage verlegt, und die Musik steigert sich an dieser Stelle immer weiter (S. 42 f.), bis beim Stichwort „Verklärung" in grandiosem Fortissimo erstmals seit der Ouvertüre das „Verklärungs-Motiv" erklingt, das man als Hauptthema der gesamten Oper bezeichnen könnte (S. 43, Bsp. 5).

Bsp. 5: Verklärungs-Motiv, 4. Szene, T. 241, KA S. 43.

Es ist ein Liebesthema, das im Folgenden auch die verzückten (quasi ödipalen) Erinnerungen Hans' an den Kuss der Mutter untermalt (S. 44 f.). Denn Ritter lehnt sich hier wieder eng an die Psychologie Wagners an, indem er das sich regende Liebessehnen des erwachsenen Hans mit der erinnerten oder imaginierten Zärtlichkeit der Mutterliebe verschränkt. In gleicher Weise kann er dann später Hans' Entflammen für die Königin auf die Mutter-Erinnerung rückbeziehen. Nach seinem Entschluss, sich für die Königin aufzuraffen und die eindringenden Dänen zu schlagen, ruft Hans noch einmal seine Mutter an: „*Oh Mutter mein im Wunderland! Nun hab ich dein seelig Walten erkannt!*" (S. 107), dabei ertönt das erweiterte sehnsuchtsvolle Mutter-Motiv. Und als er der Königin seine Liebe erklärt hat, erkennt er die „*Ahnung*" und „*Verheißung*" aus den Liedern seiner Mutter in der Liebe zu dieser Frau in Erfüllung gegangen:

Du bist, was in Weisen
mir wonnig umrauschte das Haupt,
du bist, was mir verheissen,
du bist was ich geglaubt:
Ew'gen Heils Gewährung,
Urquell der Verklärung![84]

Entsprechend endet die Musik zu diesen Versen mit einer Wiederkehr des „Verklärungs-Motivs" (S. 125). Sehnsucht und Erfüllung – in pubertär-ödipaler Verwirrung zunächst bei der

83 KA, S. 42 f.
84 KA, S. 124 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Mutter verortet und für Ängste und Blockaden verantwortlich – finden bei Siegfried wie bei Hans letztlich, d. h. nach glücklich vollbrachter Heldentat, in der erwiderten Liebe einer Frau ihre Einlösung. Mögen Siegfried und Hans in ihrer Veranlagung zunächst konträr erscheinen: dort der Naturbusche voller Tatendrang, hier der untätig-„faule" Grafensohn – beide werden durch den Verlust ihrer Mutter geprägt. Siegfrieds Movens ist die Suche nach einer Mutter, die Sehnsucht nach nie erlebter mütterlicher Geborgenheit, Hans hingegen ist durch den Tod seiner Mutter traumatisiert. Ihn lähmt die Sehnsucht nach vergangener, verlorener Geborgenheit. An die Linde, den Ort der Erinnerung an die Mutter, wird Hans vom Vater gekettet. Sich von dort loszureißen, bedeutet für ihn mehr als das Reißen eines Geduldsfadens, den etwa die von außen drohenden Dänen überspannt hätten, es geht weit mehr um innere Vorgänge der Reifung und der Identitätsfindung.

Eine ganz andere, viel vordergründigere Identifikationsmöglichkeit der Figur des faulen Hans mit dem wagnersch-germanischen Helden Siegfried musste der Textvorlage von Ritter nicht erst nachträglich eingeschrieben werden, sie ließ sich aus Felix Dahns Text problemlos herauslesen, obwohl der schon Jahre früher entstanden war. Udo Bermbach weist darauf hin, dass „*die Bayreuther Ring-Aufführung von 1876 zeitlich genau in jene »Siegfried-Phase« hinein*[trifft]*, in welcher diese Figur zur bevorzugten Personalmetapher für das deutsche Selbstverständnis avanciert*".[85] Über den Hans als „deutscher Michel"-Figur, als „Personalmetapher" also, war bereits die Rede. Dass Ritter seinem Titelhelden zusätzlich Heldenzüge andichtete, indem er der Königin in den Mund legt: „*Ist Sanct Georg auf's Neu' erstanden aus Dichters heil'gen Landen? Erschien Jung-Siegfried hell am Tage aus dunklem Land der Sage?*",[86] kann daher nicht verwundern. Er bindet ihn damit an den patriotischen Zeitgeist ebenso an, wie an das Referenz-Kunstwerk seiner Wahl: Wagners *Siegfried*.

Nach-Weben um 1900

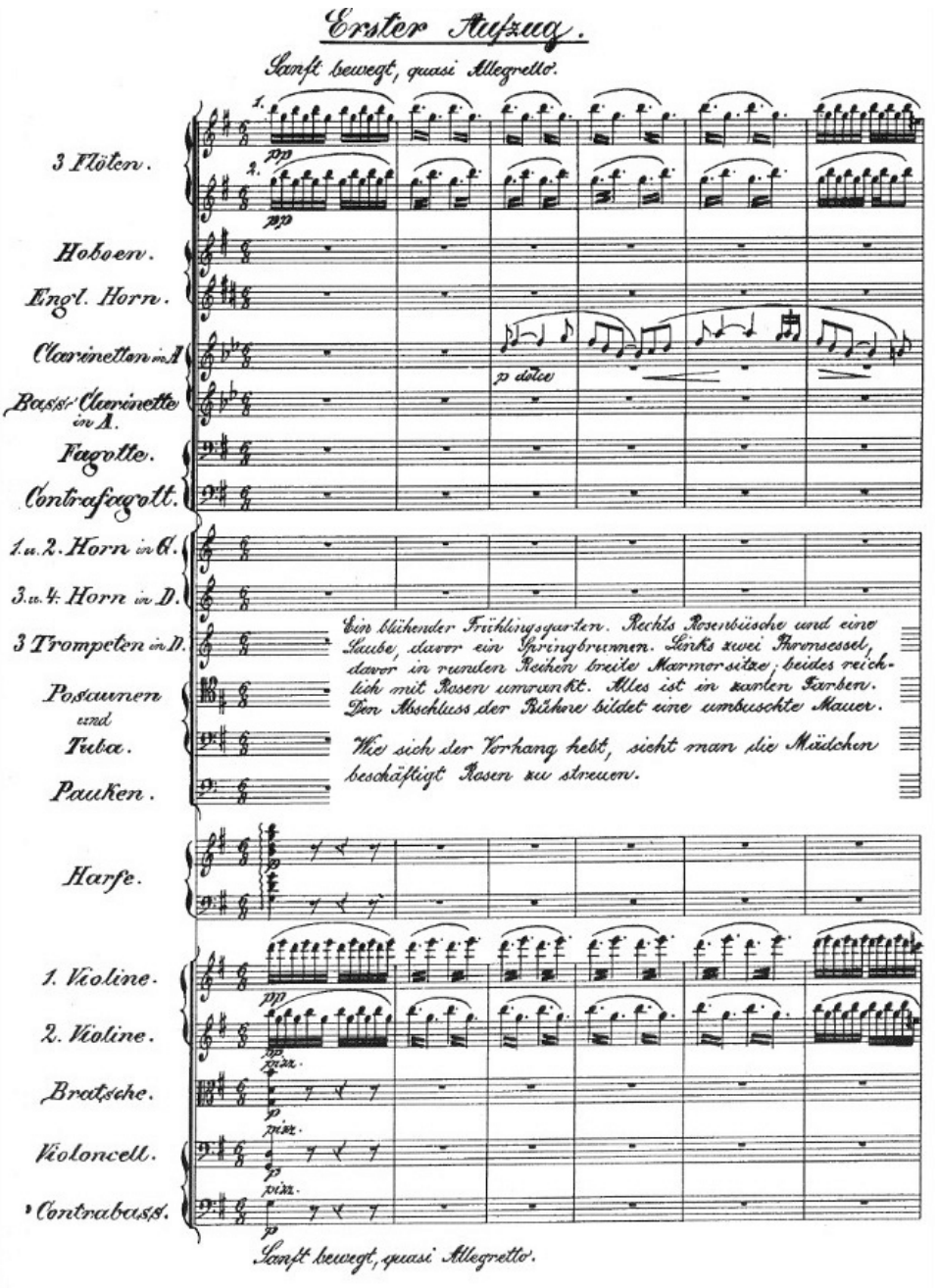
Ziemlich genau 20 Jahre nachdem Alexander Ritter seinen *Faulen Hans* komponiert hatte, schloss im Mai 1897 Ludwig Thuille sein „*Bühnenspiel*" *Lobetanz* ab. Dieser dreiaktigen Oper[87] liegt ein zeitgenössisches, subversives Märchenlibretto von Otto Julius Bierbaum (1865–1910) zugrunde, das dieser schon Richard Strauss, Max Schillings und Hugo Wolf vergeblich angeboten hatte, ehe es Thuille komponierte. Bereits 1895 war es im Druck erschienen.

85 Bermbach, Udo: *Siegfried und der Bayreuther Gedanke. Zur Rezeptionsgeschichte eines Wagner-Helden im Kaiserreich.* In: Janz, Tobias (Hrsg.): *Wagners Siegfried und die (post-)heroische Moderne*, Würzburg 2011 (=Wagner in der Diskussion Bd. 5), S. 157–169, hier S. 161.

86 KA, S. 109 f. Diese Worte kommen bei Dahn nicht vor. Die zweite hier neben Siegfried aufgefahrene Heldenfigur, der Hl. Georg, spielt auch in Ritters Programm zu seiner *Erotischen Legende* eine Rolle (vgl. **ARWV IV.3.**).

87 Allgemeine Informationen, auch zur Handlung des *Lobetanz* liefert: Bauer, Hans-Joachim: Artikel „*Lobetanz*". In: Dahlhaus, Carl et. al. (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 6, München 1997, S. 294–296.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Bsp. 6: Thuille: Lobetanz, Beginn der Oper

Thuille war ab 1886 durch Richard Strauss in den engen Kreis um Alexander Ritter gekommen und stark von ihm beeinflusst worden. Gerade zu Zeiten der Missstimmungen zwi-

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schen Strauss und Ritter arbeitete er weiter eng mit dem Mentor zusammen. Damals, 1893–1895, entstand Thuilles erste Oper *Theuerdank*, für die Ritter das Libretto verfasste (vgl. Leben VII-17.4. und Leben VIII-20.4.). Alexander Ritter starb im April 1896 in München, und es gibt leider keine Unterlagen darüber, ob ein engerer Austausch bis zuletzt aufrechterhalten wurde. Inwieweit Ritter also über die Pläne zu Thuilles zweiter Oper (die im ersten Halbjahr 1896 entstand) informiert, oder ob er gar in irgendeiner Form involviert war, bleibt ungeklärt.

Betrachtet man allerdings den Anfang der *Lobetanz*-Partitur[88] (Bsp. 6), scheint ein Einfluss Ritters zum Greifen nah. Ganz wie im *Faulen Hans* hat man es dort nämlich mit einer Adaption des Wagner'schen Waldwebens zu tun. In der hohen Lage, der Instrumentierung mit Violinen und Flöten sowie der Wechselnote zwischen Quint und Sext, ähnelt Thuilles Version stark der Ritter'schen. Seine Tonart ist jedoch G-Dur, er verwendet den 6/8-Takt wie Wagner, und in dem Klarinetten-Solo zeugt die Verwendung der großen Septime *fis* als Melodie- und Vorhaltston vom zwischenzeitlich fortgeschrittenen harmonischen state of the art.

Dass Thuille die Opern Ritters kannte, und dass die beiden spätestens anhand des *Theuerdanks* musikdramatische Fragen erörtert haben, kann als sicher gelten. Auch dass der unermüdliche Wagnervermittler Ritter mit seinen Freunden Wagners Werke, also auch den *Siegfried*, besprochen haben muss, scheint mehr als wahrscheinlich. Ob es sich hier nun tatsächlich um eine bewusste Referenz auch an Ritter handelt, sei dahingestellt. Für das Publikum erkennbar war jedenfalls der Bezug zum großen Original, zum Waldweben aus Richard Wagners *Siegfried*. Mittlerweile konnte ein solcher Rekurs jedoch nicht mehr als neuartig gelten. Im Gegenteil war die Wagner'sche Musiksprache von seinen Epigonen schon derart internalisiert und in ungezählten Werken reproduziert worden (woran Alexander Ritter seinen Anteil hatte), dass gerade ein Topos wie das Waldweben um 1900 als bereits überdehnt und verbraucht wahrgenommen wurde. Eine Zeitungskritik zur Wiener Erstaufführung des *Lobetanz* 1901 machte dies dem Werk z. B. zum Vorwurf.[89] Es ist hier nicht der Ort, Thuilles *Lobetanz* tiefer zu analysieren[90], doch scheint jedenfalls klar, dass sowohl der Komponist als auch der Librettist Bierbaum sich des Wagner'schen Vorbilds *Siegfried* und seiner Topoi sehr bewusst waren.[91] Auch im *Lobetanz* gibt es eine Linde: Der gleichnamige Titelheld, ein fahrender Sänger, sitzt im zweiten Aufzug in (nicht unter) genau diesem Baum und gedenkt niemandes anderen als – seiner Mutter (KA, S. 60[92]). Dabei fragt

88 Thuille, Ludwig: *Lobetanz. Ein Bühnenspiel in 3 Aufzügen*, Berlin 1897, Nachdruck München 2010.

89 Das *Illustrierte Wiener Extrablatt* vom 19. März 1901 schrieb: „*So beginnt gleich das Vorspiel* […] *mit einem leisen Harfenaccord und Geigentremolos, von denen eine helle Flötenfigur* [sic] *emporflattert. Aha, fühlt der Hörer, es weht Märchenluft von Vogelsangfreude!*". Zitiert nach: Schmidl, Stefan: *Münchener Opernjugendstil. Ludwig Thuilles Lobetanz an der Wiener Hofoper*. In: Ottner, Carmen und Partsch, Erich Wolfgang (Hrsg.): *Musiktheater in Wien um 1900. Gustav Mahler und seine Zeitgenossen*, Tutzing 2014, S. 99–104, hier S. 102. Dort auch mehr zur Wiener *Lobetanz*-Rezeption.

90 Eine Einführung in das Werk bietet: Edelmann, Bernd: *Von Wagner zum Jugendstil. Ludwig Thuilles Opern*. In: Suder, Alexander L. (Hrsg.): *Ludwig Thuille* (=Komponisten in Bayern, Bd. 16), Tutzing 1993, S. 61–79, hier: S. 66–71.

91 Es stellt sich die Frage, ob sich Ritter und Bierbaum, der bis 1893 in München lebte, persönlich gekannt haben. Dass Bierbaum ein „*Buch über Ritter*" geschrieben habe, wie es Walter Thomas en passent anmerkt (vgl. Thomas, *Strauss und seine Zeitgenossen*, S. 62), konnte nicht verifiziert werden und scheint ein Irrtum zu sein.

92 Die Seitenzahlen beziehen sich im Folgenden auf den bei Schott (Mainz) erschienenen Klavierauszug.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

er sich z. B. nach der Farbe ihrer Augen: „*Wie waren sie denn?* […] *licht braun! So wie beim Reh…*“, ganz wie Siegfried, der mutmaßt: „*Der Rehhindin gleich glänzten gewiß ihr' hell schimmernde Augen*“ (II. Aufzug, T. 780 ff.). Außerdem träumt Lobetanz wie Hans von der Stimme seiner Mutter: „*im Winde hör ich ihrer Stimme lind Getön!*“ (S. 58). Trotzdem ist Bierbaums Text weit davon entfernt, ein Wagner-Abklatsch zu sein, der Autor gehört ganz im Gegenteil zu einer jungen Generation, die solche Anklänge mit Ironie und Witz einsetzt. Inwiefern Thuille mit seiner Musik der Modernität des Textes gerecht wird[93], kann hier nicht diskutiert werden. Jedenfalls bietet das „*Bühnenspiel*“ *Lobetanz* mit seinen gesprochenen Dialogen, einem Melodram, volksliedhaften Einschüben und Tänzen formal einen durchaus interessanten Ansatz, der andererseits zu konventionelleren Teilen und eben den Wagner-Anklängen (im II. Aufzug gibt es auch eine tristansche Liebesszene) in gewissem Widerspruch zu stehen scheint. Eine psychologisierende Mutterbindung kommt im *Lobetanz* weder im Text noch in der Musik (etwa als leitmotivische Struktur) vor – hier enden also die Parallelen zu Ritters *Hans* und Wagners *Siegfried*. Einen Schritt hin zur Ironisierung Wagner'scher Ausdrucksmittel hatte Ritter möglicherweise in seiner zweiten Oper *Wem die Krone?* gewagt (vgl. Werk V-n.). Dort wären etwaige weitere Verbindungslinien zu Thuilles *Lobetanz* und seinesgleichen zu suchen.

Die Frage der Ouvertüre

Der Blick auf Thuilles Oper *Lobetanz* hatte gezeigt: Der Komponist beginnt sein Werk ohne weiteres Vorspiel mit seiner musikalischen Naturdarstellung (in Bierbaums Regieanweisung ein „*blühender Frühlingsgarten*“), das „Waldweben“ fungiert also selbst als Einleitung. Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass auch Alexander Ritter ursprünglich genau diese Konzeption verfolgte und die Ouvertüre zur Oper erst nachträglich 1879 – auf Anraten Hans von Bülows – entstanden ist. Selbst noch kurz vor der Uraufführung 1885 hatte er dem Dirigenten Hermann Levi mitgeteilt, er stelle ihm frei, die Ouvertüre wegzulassen:

> „*Ich stelle es übrigens ganz Ihrem Ermeßen anheim, ob Sie die Ouvertüre machen, oder gleich mit der Oper beginnen wollen. – Auf Liebhaber formell festgefügter Musikstücke dürfte sie allerdings einen günstigen Vor-Eindruck machen*“.[94]

Die Bezeichnung „formell festgefügtes Musikstück“ klingt aus Ritters Mund natürlich spöttisch, denn in der Tat entspricht der formale Aufbau der Ouvertüre – ein traditioneller Sonatensatz –kaum dem freien Formverständnis eines Neudeutschen. Es scheint sich hier zwar mehr um Koketterie gehandelt zu haben, betonte Ritter an anderer Stelle doch gegenüber Levi, seine Ouvertüre sei „brillant“ – dennoch muss man Ritters ursprüngliche Präferenz für einen Beginn „*gleich in medias res*“ (1879 an Bülow, s. o.) ja durchaus ernst nehmen. Da es keinen Hinweis darauf gibt, dass Ritter für die Erweiterung durch eine Ouvertüre am Rest der Oper Änderungen vorgenommen hatte, muss man annehmen, dass eine tonartli-

93 Gemeint ist eine Modernität in Bezug zu Ritters Text und im Sinne einer Nähe zum dekorativen Jugendstil. „*Für sich genomm*en“, so Edelmann, sei die „*altertümelnde Butzscheibenlyrik*“ jedoch „*schwer erträglich*“ (vgl. Edelmann, *Von Wagner zum Jugendstil*, S. 67).

94 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 7.10.1885 (LOC Washington; ML95.R6). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

che und motivische Einheit, wie sie durch die Ouvertüre erst erreicht wird (Beginn und Ende der Oper in F-Dur, Vorwegnahme von vier wiederkehrenden Motiven, Identität des ersten erklingenden „Themas" mit dem apotheotischen „Haupt-Thema" am Ende der Oper) eben gar nicht von vornherein beabsichtigt war. Man darf wohl daraus schließen, dass auch in der Frage der Einleitung Alexander Ritter eher seinem Vorbild Wagner nachzueifern beabsichtigte. Der hatte im *Ring des Nibelungen* zwar diverse Orchestereinleitungen noch als „Vorspiel" bezeichnet, doch gehen diese alle direkt in die Szene über und sind keine für sich stehende Stücke mehr – eine Entwicklung, die bereits seit dem *Lohengrin* zu beobachten war.[95]

Eine veritable Ouvertüre, wie er sie letztlich für den *Faulen Hans* geschrieben hat – dessen war sich Alexander Ritter bewusst – widersprach nicht nur vollends Wagners musikdramatischen Intentionen, sie konnte – selbst als für sich betrachtetes Konzertstück – mit ihrer strengen Sonatensatzform genauso wenig den sonst so hochgehaltenen Liszt'schen Idealen einer freien Form gerecht werden. Wagner äußerte just zur Entstehungszeit des *Faulen Hans* einige Ansichten zur Operneinleitung: „*»Meine Vorspiele müssen alle elementarisch sein, nicht dramatisch wie die Leonoren-Ouvertüre, denn dann ist das Drama überflüssig«*".[96] „Elementarisch" – sofort hat man den Beginn des *Rheingolds* im Ohr – wäre der Naturzauber des Waldwebens, Ritters ursprünglicher Beginn, in der Tat gewesen. Was Wagner an der „dramatischen" *Leonoren-Ouvertüre* störte, hatte er in verschiedenen Schriften immer wieder beschrieben. Auch 1879 – dem Jahr der Komposition der Ouvertüre zum *Faulen Hans* – bemängelte er in seiner Schrift „*Über die Anwendung der Musik auf das Drama*" wieder, dass Beethoven eine regelkonforme Reprise schreibe, „*unbekümmert darum, daß der dramatisch anregende Verlauf, der thematischen Ausarbeitung bestimmten, Mittelsatzes uns bereits zur Erwartung des Abschlusses geführt hat; für den empfänglichen Zuhörer ein offenbarer Nachtheil*". Besser sei da schon die *Freischütz*-Ouvertüre Carl Maria von Webers, in der die Reprise abgekürzt sei.[97] Diese Argumentation gegen eine „dramatische" Ouvertüre, die das Drama der anschließenden Oper vorwegnehme und damit abschwäche, sowie die ihrerseits wiederum völlig undramatische Verwendung der Sonatensatzform zu diesem Zwecke, die nach der Durchführung eine unveränderte Reprise fordere, betrifft zweifellos auch die Ouvertüre zum *Faulen Hans*. Es handelt sich bei ihr um das formal konventionellste erhaltene Orchesterwerk Ritters, wie folgende Analyse beschreibt:

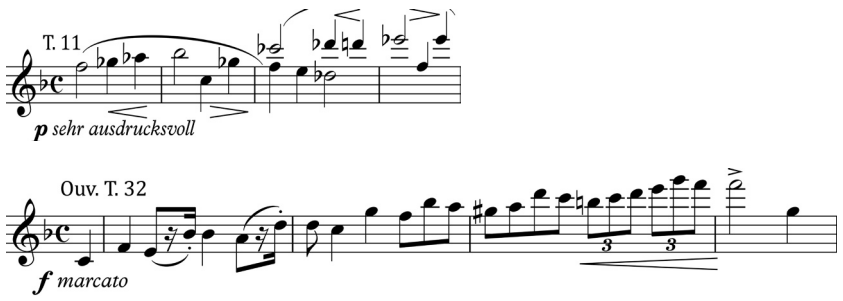
> Die 30 Takte lange **langsame Einleitung** der Ouvertüre (*Lento*) beginnt in F-Dur und eher konventionell, zunächst fanfarenhaft (Bläser, forte, Quart aufwärts) und gleich darauf choralartig (Holzbläser, piano, halbe Noten). Vom Halbschluss C^7 rückt Ritter trugschlüssig in das terzverwandte Des-Dur und bringt in hoher bassloser Lage (Harfen, Streicher-Tremolo, piano dolce) erstmals ein erkennbares zweitaktiges Thema, das mehrfach wiederholt wird (T. 11–22). In der Oper kehrt es als „Verklärungs-Thema" wieder und beschließt letztlich auch in apotheotischer Weise das Werk.

95 Was Wagner nicht hinderte, als *Vorspiel* zu den *Meistersingern* nichts anderes als eine Ouvertüre zu komponieren.

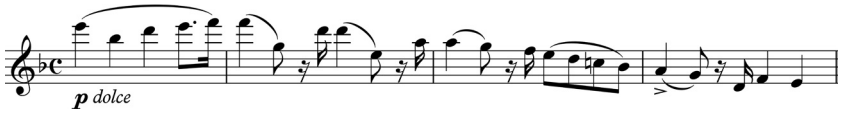
96 Vgl. Eintrag „*Donnerstag 31ten*" [Oktober 1878], Randbemerkung. In: Cosima, *Tagebücher II*, S. 214.

97 Wagner, Richard: *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*. In: Wagner, *Schriften Bd. 10*, S. 180 f.

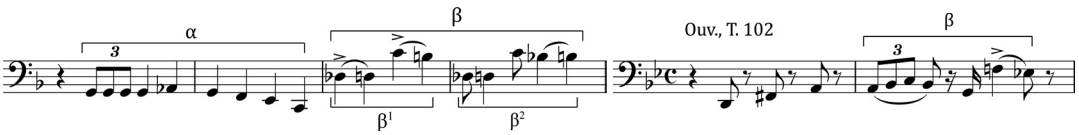
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Bsp. 7: „Verklärungs"-Motiv und Motiv des Entschließens, als Vordersatz des Hauptthemas

In der Überleitung (T. 25–30) kündigt sich mit einem aufspringenden punktierten Motiv ein neuer Charakter an. Dieses Motiv bildet im anschließenden *Allegro*, der **Exposition** des Sonatensatzes, den ersten Teil des Hauptthemas, das in der Grundtonart F-Dur vier Takte lang (T. 32–35) marcato und forte aufwärtsstrebt und in seinem Drängen von den gefassten Punktierungen zu Synkopen und schließlich zu euphorischen Triolen übergeht (1. Violinen). Ausgerechnet dieses schneidige Motiv des Entschließens und der Tat, für deren Auslösung es später im Drama einer extremen Situation bedarf, steht also wie selbstverständlich als Hauptthema zu Beginn der Sonatensatz-Exposition. Der Nachsatz (T. 36–39) auf der Dominante C-Dur bildet einen völligen Kontrast, führt piano dolce von der erreichten Höhe wieder zurück, wobei das Punktierungs-Motiv hier gleichermaßen zum Abstieg verwendet wird. Die Harmonik ist weich und mit Nonakkorden und übermäßigen Akkorden angereichert.

Bsp. 8: Nachsatz des Hauptthemas, Ouv., T. 36

Das insgesamt achttaktige Thema wird sogleich wiederholt, wobei der Nachsatz moduliert und in eine Überleitung führt. Das nun regelkonform auf der Dominante (C-Dur) erscheinende Seitenthema entpuppt sich als Wiederkehr des Des-Dur-Themas aus der langsamen Einleitung. In doppelten Notenwerten und mit einer charakteristischen tänzerischen Begleitung (Staccato-Bässe und nachklappende Streicher) breitet es sich „*zart und ausdrucksvoll*" aus (T. 55–62). Diese thematische Verknüpfung des *Allegros* mit der Langsamen Einleitung ist vielleicht der interessanteste Zug der Ouvertüre. Nach Wiederholungen des Hauptthemas mit verändertem Nachsatz (T. 69–75 und T. 76–82, je nur 7 Takte) bildet sich aus den kontrastierenden Teilen eine Überleitung (T. 83–89), die alsbald die **Durchführung** (T. 90–145) erreicht. Dort tauchen zwei neue Themen bzw. Motive auf, die wie das Seitenthema ebenfalls auf die Opernhandlung verweisen und an späterer Stelle im Werk wiederkehren. Lediglich den zweiten Teil des Hauptthemas hat Ritter für die Ouvertüre neu erfunden und nur dort verwendet.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bsp. 9: Dänen-Motiv und Motiv der Missbilligung des Vaters

Die beiden ruppigen Themen in Bass-Lage (T. 90–93 und T. 102–103) sind in der Oper als Motive des Angriffs der Dänen und der Missbilligung des Vaters tatsächlich negativ konnotiert und liefern sich in der Durchführung ein Hin- und Her, einen regelrechten Kampf mit den positiv besetzten Haupt- und Seitenthemen. Recht unvermittelt setzt schließlich die **Reprise** ein (T. 146), und das Hauptthema in F-Dur wird ganz in der Gestalt der Exposition wiederholt. Das Seitenthema verbleibt diesmal regelgemäß in der Tonika (T. 169) und führt zu einem *Più mosso* (T. 183), einer großen Steigerung, die aus dem drängenden ersten Teil des Hauptthemas gebildet ist und mit einem chromatischen Stringendo (T. 203 ff.) auf die *Maestoso*-Coda (T. 214 bis Schluss) zuläuft, in der das Seitenthema hymnisch ausgebreitet wird und unter Fanfaren-Triolen die Ouvertüre pompös in F-Dur beschließt.

Wiederkehrende Leitmotive

Die Verwendung sogenannter Leitmotive gehört zu den Techniken Richard Wagners, die schnell in das kollektive kompositorische Handwerk Eingang fanden. Im *Faulen Hans* nutzt Alexander Ritter insgesamt neun szenenübergreifende Motive, die unterschiedliche Funktionen erfüllen. Gegenüber Ludwig Thuille äußerte er sich 1893 über die Verwendung von Leitmotiven folgendermaßen:

> *„Ich bin nämlich kein Freund der rein persönlichen Leitmotive, und glaube*[,] *daß diese nur im Lohengrin (aus ganz gewißen Gründen) ihre Berechtigung haben. Schon im Tristan entnimmt Wagner die Leitmotive den verschiedenen Empfindungen der handelnden Person, so daß diese durchaus nicht mehr bei jedem Wiederauftritt ihre bestimmte Paßkarte vorzeigt“.*[98]

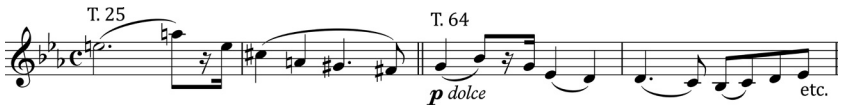
Er riet seinem jungen Freund zur Verwendung mehrerer Motive für die Charakterisierung einer Person, was die „*Gefühls-verständlich-machung (nanu!!) dieser Figur sehr erhöhen u. verschönern*“ könne.[99] Dazu passt auch, dass es in Ritters Oper kein einzelnes „Hans“-Motiv gibt, sondern dass der Protagonist vielmehr in verschiedenen Situationen und Konstellationen zu seiner Umwelt mit verschiedenen Leitmotiven charakterisiert wird. Das leidend-sehnsuchtsvolle Mutter-Motiv, das seine Verlassenheit in einer verständnislosen Welt abbildet und das „Versöhnungsmotiv“, das seinen Wunsch nach Akzeptanz durch den Vater meint, sind Ausdruck seines weichen, sensiblen Gemüts, wohingegen das schneidige „Ent-

98 Alexander Ritter an Ludwig Thuille, München, 1.8.1893 (BSB; Ana 493 I.2). Vgl. dazu auch: Edelmann, *Von Wagner zum Jugendstil*, S. 63 f.

99 Alexander Ritter an Ludwig Thuille, München, 1.8.1893 (BSB; Ana 493 I.2).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schluss-Motiv", dass den Umbruch von der Faulheit hin zur Aktivität markiert, Hans als selbstbewussten Helden zeigt.[100]

Dem eben zitierten brieflichen Bekenntnis Ritters zum Trotz, findet sich im *Faulen Hans* aber sehr wohl auch ein Leitmotiv, das als völlig personengebunden bezeichnet werden kann und das tatsächlich „bei jedem Wiederauftritt" der Figur des Ralf erscheint. Als Sänger (also Künstler) ist Ralf der einzige seiner sechs Brüder, der Verständnis für Hans und seine Andersartigkeit zeigt und ihn während seiner Verbannung an den Holzpflock aufsucht. Die vergleichsweise kleine Partie des Lieblingsbruders wird von Ritter durch ein eigenes Leitmotiv etwas herausgehoben. Das Motiv erklingt erstmals in der 6. Szene, direkt bei der ersten Nennung des Namens durch Hans („*Ei Ralf!*": T. 25, S. 68. Vgl. Bsp. 10). Es tritt im Folgenden in zwei unterschiedlichen Gestalten auf: der erste Teil, der rhythmisch durch die punktierte Achtel geprägt ist, beginnt entweder mit einer Quart oder mit einer Terz nach oben. In beiden Fällen ergibt sich eine Dreiklangsbrechung, es handelt sich sozusagen nur um zwei verschiedene Umkehrungen. Dieses Leitmotiv Ralfs erscheint an mehreren Stellen und bestimmt – neben einem kleinen freien Motiv, das nur dort vorkommt – die gesamte 6. Szene (z. B. „*Ralf, dein Bruder Sänger*": T. 41, S. 68; „*du mein lieber Bruder*": T. 62+63, S. 69). Als Ralf seinen Bruder „*begeistern*" will und vom Ziel spricht, das dereinst „*der Mühe werth*" sein werde, erweitert sich das Bruder-Motiv auch einmal zu einem emphatisch-ausladenden achttaktigen Thema (T. 64 ff., S. 70). Im weiteren Verlauf der 6. Szene taucht es in irgendeiner Form auf fast jeder Seite der Partitur wieder auf.

Bsp. 10: Leitmotiv des Bruders Ralf, 6. Szene [Vorzeichnung wie im Original]

Die Figur des Ralf spielt im Fortgang der Handlung keine wesentliche Rolle mehr, aber selbst noch bei ihrem bloßen Auftreten in der Schlussszene erklingt das Motiv erneut. Da es sich um den Siegesmoment nach dem Kampf handelt, in dem auch Hans, Arm in Arm mit seinem Bruder, wieder die Bühne betritt, verwendet Ritter Ralfs Motiv nicht nur in einer Augmentation, die dem verbreiterten triumphalen Gestus entspricht, er kombiniert es zudem mit dem zu Hans gehörigen „Verklärungs"-Motiv (Regieanweisung: „*Hier treten Hans und Ralf, sich umschlungen haltend, auf*", T. 17, S. 117). Schließlich wird auch der letzte Satz, den Ralf im Finale noch einstreuen darf, von Ritter mit seinem Motiv kenntlich gemacht („*Nur ich, der Sänger, hatte Recht*": T. 235, S. 137).

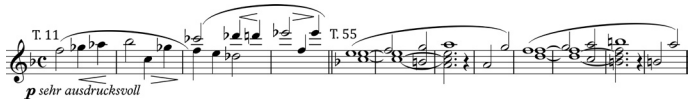
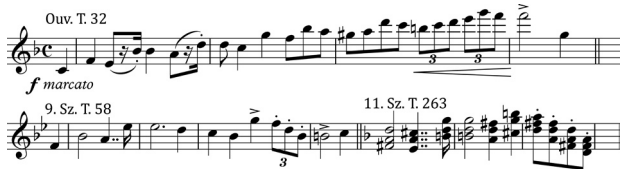
Ein regelrechter Kampf zwischen Motiven kann in der Durchführung der Ouvertüre beobachtet werden, wo die „negativen" Motive der Ablehnung Hans' durch den Vater und des Angriffs der Dänen von den „positiven" Verklärungs- und Entschlussmotiven über-

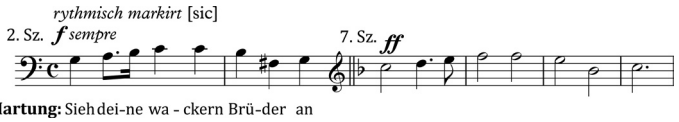
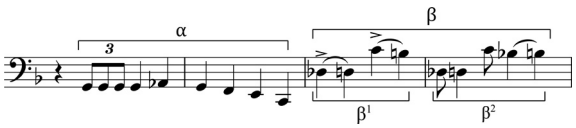
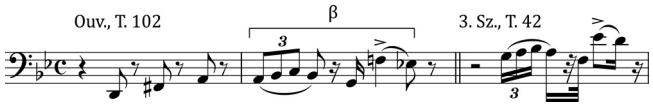
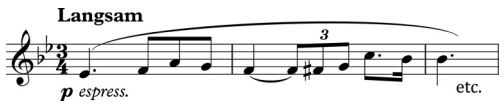
100 Aus pragmatischen Gründen wurden den wiederkehrenden Motiven vom Verfasser Namen gegeben, obwohl er sich der Problematik des Verfahrens, das auf Hans von Wolzogens „*Leitfäden*" zurückgeht, bewusst ist (vgl. dazu: Thorau, *Semantisierte Sinnlichkeit*, S. 182 ff.). Die Namen ergeben sich entweder aus sich auffallend wiederholenden Worten im Text („*Verklärung*") beim Auftreten des Motivs, aus Personennamen (Ralf und Königin), aus Schlüsselworten beim erstmaligen Auftreten des Motivs („*wackre Brüder*") oder aus dramatischen Situationen („*jetzt aber wird's der Mühe werth!*" = Entschluss/Tat).

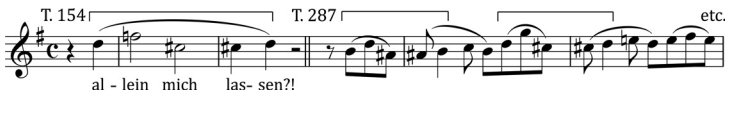
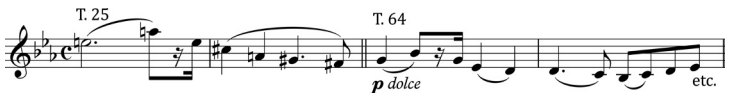
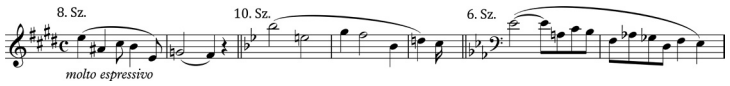
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wunden werden – das Drama also, ganz wie es Wagner kritisierte, in der Ouvertüre bereits vorweggenommen wird. An späterer Stelle bebildert der musikalische „Kampf" des Motivs der „wackren Brüder" gegen das der „Dänen" die orchestrale Vergegenwärtigung des tatsächlichen Kampfes, der in der 8. Szene außerhalb der Burg – und damit unsichtbar im Off – ausgetragen wird.

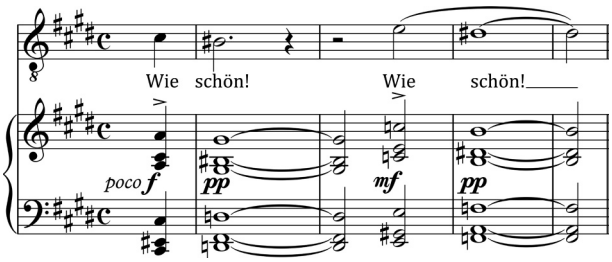
Einen Überblick über weitere Leitmotive und ihr Vorkommen im Kontext der verschiedenen dramaturgischen Momente der Oper (angeordnet in der Reihenfolge ihres ersten Auftretens) bietet Tab. 1. Ritters Motive sind teils sprechend, teils melodisch angelegt und weit weniger elementar als die Leitmotive im *Ring*. Neben diesen wiederkehrenden globalen Leitmotiven verwendet Alexander Ritter auch mehrere Motive und Themen, die nur in einer einzigen Szene relevant sind und dort die Atmosphäre und dramaturgische Situation lokal über eine gewisse Strecke hinweg prägen.

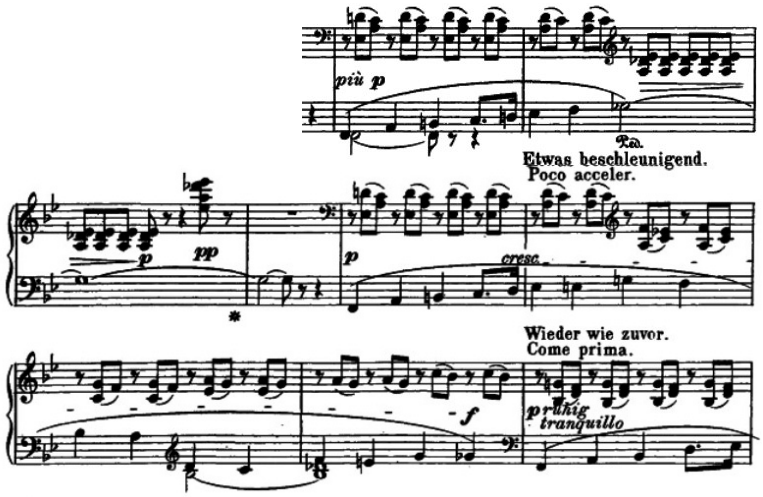
„Verklärung" – positive Erinnerung an die Mutter	 • Ouv., T. 11 (Einleitung) + T. 55 (Seitenthema) • 4. Sz., T. 241, S. 43–45: *„Verklärung sah ich ergossen über die Welt"* (Kuss der Mutter) • 11. Sz., T. 17, S. 117: gemeinsamer Auftritt Hans und Ralf (verschränkt mit Ralf-Motiv); T. 150, S. 125: *„Urquell der Verklärung"* (Hans erkennt die Königin); T. 286, S. 140f.: *„Heil deutscher Art"* (Schlussjubel)
Entschluss/ Tat	 • Ouv., T. 25 (Einleitung) + T. 32 (Hauptthema, 1. Teil) • 9. Sz., T. 58 (m.A.), S. 102 f.: *„jetzt aber wird's der Mühe werth!"* + S. 104, T. 74 ff. (m.A.): *„jetzt ist der faule Hans nicht faul"* • 10. Sz., T. 37, S. 111–115: Hans' *„Heldenthaten"*, Kampf und Sieg gegen die Dänen (Motiv ohne Auftakt) • 11. Sz., T. 263, S. 138: *„deutsche Kraft"*, *„aufgerafft"*

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

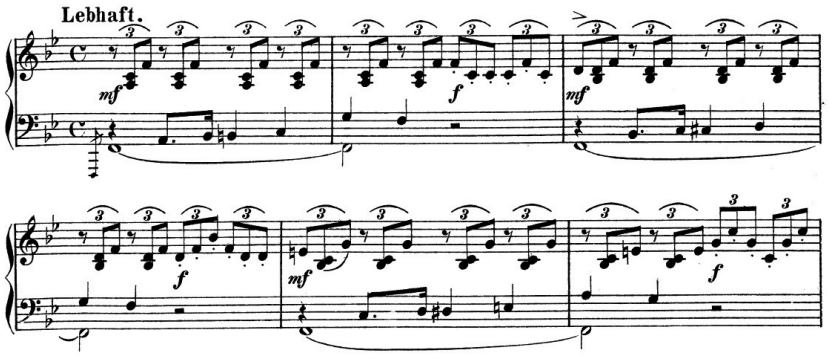
Dänen- oder Angriffsmotiv	 • Ouv., T. 90, S. 6 (Durchführung) • 7. Sz., T. 7, 17, 21, 40 etc., S. 81 f. (β^1 in Halben, Vierteln und Ganzen): Bedrohung *„Die Dänen kommen!“*; T. 173+175, 177+179, S. 87 (β^1 und β^2 durch 1 T. getrennt): Auszug in den Kampf (ab T. 180, Chor) • 8. Sz., T. 84 ff., S. 95 f.: Der Kampf: *„den Kampfplatz übersieht man hier“* + T. 101 ff. (α) *„die Riesen greifen wüthend an!“* (abwechselnd, quasi kämpfend mit Motiv der „wackern Brüder“) • 11. Sz., T. 245, S. 137: nach dem Sieg, *„Erst noch zu dem* [Dänenkönig Harald] *ein Wort“* (synkopiert)
Graf Hartung und der Ärger über Hans	 • Ouv., T. 102, S. 6 (Durchführung) • 2. Sz., T. 21 ff., S. 16: *„Da liegt der Wicht und streckt sich faul im Sonnenlicht“*; T. 66, S. 54: (β) *„Pfui! Schäme dich“*; T. 233 ff., S. 26: (β aufgeteilt) *„Ha Faulpelz“* • 3. Sz., T. 42, S. 29 (diminuiert): Schmied-Szene, *„Graf H. wendet sich zornig ab“* • 6. Sz., T. 31, S. 68: (mit Ralf) *„Vater“*, *„Schelten“* • 11. Sz., T. 61, S. 119: *„wenn ich nur nicht zu faul euch bin!“* (ironisch, direkt danach Versöhnungs-Motiv)
Die „wackern Brüder“	 • 2. Sz., T. 99, S. 20: *„Sieh deine wackern Brüder an“* • 7. Sz., T. 225, S. 89: *„Heldensöhne“* + T. 250, S. 90: *„sie ziehen ab“* • 8. Sz., T. 98, S. 96: *„und seine Brüder folgen alle“* + S. 97: der Kampf
Versöhnung mit dem Vater	 • 2. Sz., T. 160, S. 23–25: *„beschwichtigend“* Versöhnungsangebot an den Vater • 4. Sz., T. 93, S. 37–39: Der Groll auf den Vater verfliegt, evtl. Erinnerung an glückliche Familienzeiten, als die Mutter noch lebte • 11. Sz., T. 63, S. 119: *„Umarmung“*, Versöhnung mit dem Vater

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Sehnsucht – Schmerzliche Erinnerung an die Mutter	 • 4. Sz., T. 154, S. 39: *„allein mich lassen“* (a cappella, dann Orchester); T. 185 + T. 187 ff., S. 45 f.: *„Mütterlein! Da bist du ja wieder“* (erweitertes Motiv) • 6. Sz., T. 1, S. 67: Einleitung *„Hans allein“* • 9. Sz., T. 126, S. 107 f.: *„Oh Mutter mein im Wunderland“*
Der Bruder Ralf	 • 6. Sz., T. 25, S. 68: *„Ei Ralf!“*; T. 41, S. 68: *„Ralf, dein Bruder Sänger“*; T. 62+63, S. 69: *„du mein lieber Bruder“* • 11. Sz., T. 17, S. 117: *„Hier treten Hans und Ralf, sich umschlungen haltend, auf“*; T. 235, • S. 137: *„Nur ich, der Sänger, hatte Recht“*
Die Königin	 • 6. Sz., S. 79 (3x): *„Die Königin,* […] *ich sah sie nie“* • 8. Sz., T. 21, S. 93: *„Die Königin steigt aus“* • 10. Sz., T. 1+9, S. 109: Solo der Königin • 11. Sz., T. 33, S. 118: Die Königin nimmt Hans' *„Treueschwur“* an; T. 174, S. 126: *„wunderseel'ger Mann gelob' ich dir mich an!“*

Tab. 1: Überblick über die Leitmotive in Alexander Ritters Der Faule Hans
(Takt- und Seitenangaben vgl. Klavierauszug)

Nur wenig wurde bisher gesagt über Ritters eigene musikalische Sprache – stand im Vordergrund dieses Kapitels doch die enge Anlehnung an das Vorbild Richard Wagner. Dass ihm einige prägnante Motive und Themen gelangen, wurde immerhin schon erkennbar. Ritters harmonische Sprache bewegt sich weitgehend auf dem Stand, der anhand seiner *Liebesnächte* und seines *Streichquartetts* bereits beschrieben wurde. Chromatik und Nonakkorde setzt er mit Vorliebe und sehr gekonnt ein, übermäßige Akkorde – die eher ein Liszt'sches Erbe verraten – nutzt er zwar auch nicht selten, gestaltet mit ihnen aber gerne ganz besondere Textstellen. Beim ersten Anblick der Königin z. B. scheint Hans wie gebannt. Ritter kombiniert hier zwei gegenläufige chromatische Verschiebungen von großen Terzen – ein Moment, der durchaus frappiert:

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bsp. 11: 8. Sz., T. 76, S. 95

Ritter hat sich ganz bewusst der Aufgabe des Opern-Komponierens neben Wagner gestellt, von einer Absicht, das Vorbild zu überwinden und etwas ganz Eigenes zu schaffen, ist dabei wenig zu bemerken. Er scheute sich nicht, eine regelrechte Wagnerianer-Oper zu schreiben, die in ihrer bewussten Nachempfindung mit dem Etikett „epigonal" – das doch eher ein Sich-nicht-lösen-können als ein Nicht-wollen meinen kann – sicher unzureichend beschrieben wäre.

Bsp. 12: Wagner, Tristan und Isolde, Vorspiel II. Aufzug, hier T. 13 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bsp. 13: Der faule Hans, Beginn 2. Szene

Weitere Wagner-Zitate, wie die Anklänge an Fasolt und Fafner in der Auftrittsmusik der zwei dänischen Riesen (Beginn 9. Szene, KA S. 100), die Einleitung der 2. Szene (S. 15) mit dem unruhigen aufsteigenden Bass-Motiv, die der Einleitung des II. Aufzugs des *Tristan* (beide B-Dur, als dominantischer Orgelpunkt über *f*) nachempfunden scheint (Bsp. 12 und 13), sowie das Schlussduett (S. 128 ff.), das zwar eigenständig als Kanon der beiden Protagonisten mit Chorbegleitung konzipiert ist, aber sowohl textlich mit den Schlagworten „Sonne", „Strahlen", „Licht" und „Lachen" („*Nun tagt es! Nun lacht es!*") als auch in seinem jauchzenden musikalischen Gestus das Schlussduett Siegfrieds und Brünnhildes im *Siegfried* assoziieren möchte, runden diesen Eindruck ab. Es sei denn, man wollte sie gegen Ritter verwenden und als doch zu platte Nachbildungen abtun.

Die aus dem komplexen, sich über vier abendfüllende Opern erstreckenden Mythos in eine kleine einaktige Oper transferierten Bezüge und Motive des *Siegfried* erscheinen dort möglicherweise unangebracht und pittoresk verharmlost. Tatsache ist aber, dass Alexander Ritter, wenn man ihn schon als Begründer einer (nach-)wagnerischen Märchenoper bezeichnen möchte, sehr hellsichtig – und konkreter als die Operngeschichtsschreibung ahnt – sich aus dem *Siegfried* die Wagner'sche Lizenz zum Märchen abgeleitet hat. Im Übrigen arbeitete Ritter keineswegs in Absprache mit dem Bayreuther Meister. Wagner wusste nichts von Ritters Oper – und dem war das auch lieber so. Er hatte zu großen Respekt vor Wagner, sei es, weil er seine Oper als für zu unbedeutend hielt, sei es, weil er sich eines zu direkten Bezuges zum *Siegfried* schämte – oder sei es, weil er schon mit der Widmung seiner *Tristan*-Hommage, den *Liebesnächten* op. 4, an Wagner keine guten Erfahrungen gemacht hatte (vgl. Werk III-h.). Noch vor der Vollendung der Partitur des *Faulen Hans* hatte Alexander Ritter jedenfalls an Carl Friedrich Glasenapp die „*Bitte*" gerichtet:

> „*in Ihrer Correspondenz mit Wagners nicht etwa mein Vorhaben zu erwähnen, vielmehr es mit keiner Sylbe zu berühren. Man erscheint dem Onkel nur lächerlich wenn man dergleichen treibt*".[101]

101 Alexander Ritter an Friedrich Glasenapp, Würzburg, 17.3.1878 (RWG; Hs 111-V-2). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Leben VI
Alte und neue Freunde – und Feinde

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

14. Bei Bülow in Meiningen (1882–1886)

Letzte Begegnungen mit Richard Wagner

Ehe von Alexander Ritters neuem Lebensabschnitt, der im Herbst 1882 in Meiningen begann, ausführlich die Rede sein soll, bietet es sich an, anhand des Sommers besagten Jahres noch einmal dem persönlichen Verhältnis zu Richard Wagner nachzuspüren. Ob Franziska und Alexander Ritter am 22. Mai 1882 – es sollte der letzte Geburtstag Wagners sein – einmal mehr zu Besuch in Bayreuth waren, ist nicht ganz klar. Zumindest vermerkt Cosima in ihrem Tagebuch, wie Ritters Tochter Else als „*Pfarrer*" verkleidet bei den Gästen für Heiterkeit sorgte.[1] Wagners musikalischer Assistent Engelbert Humperdinck hatte zur Feier des Tages einen Kinderchor organisiert, der in Wahnfrieds Halle aus dem *Parsifal* vortrug. Als dieses letzte Werk Wagners, sein „Bühnenweihfestspiel", dann wenige Monate später auf dem grünen Hügel erstmals über die Bühne ging, war Ritter jedenfalls wieder nachweislich zugegen. Laut „*Fremden-Liste Nr. 15*" reiste der „*Musiker aus Würzburg*" am 7. August in Bayreuth an und wohnte bei „*Anton Friedmann, Schulstraße 715*".[2] Die eigentliche Uraufführung des *Parsifal* hatte allerdings bereits am 26. Juli stattgefunden – Ritters späteres Erscheinen könnte ein Hinweis darauf sein, dass er damals nicht gerade zur ersten Reihe der Wagner-Vertrauten zählte.

Zu den 2. Bayreuther Festspielen erschienen wieder zahlreiche Anhänger und Gäste, darunter viele Musiker. Wen Ritter im Einzelnen getroffen haben mag, ob er zum Beispiel die Gelegenheit hatte, Franz Liszt einmal wieder zu sprechen, ist nicht mehr nachvollziehbar. Liszt war inzwischen 70 Jahre, Wagner 69 Jahre alt – die Idole aus Ritters Jugend standen am Ende ihres Lebens. Ob und in welcher Weise sich während der Festspielzeit für Ritter noch die Möglichkeit zu intensiveren persönlichen Begegnungen mit Richard Wagner ergeben hatte, ist nicht überliefert. Fest steht, dass Ritter seinen Onkel und Meister, bei dieser Gelegenheit zum letzten Mal gesehen haben muss. Was Wagners letzte Lebensjahre betrifft, sind Belege für einen Kontakt mit Ritters ohnehin rar – es muss dementsprechend von einem nur noch sporadischen Kontakt ausgegangen werden, was aber weniger auf ein Zerwürfnis, als auf Wagners Absorption durch den *Parsifal*, seinen schlechten Gesundheitszustand und seinen langen Aufenthalt in Venedig zurückzuführen sein wird.[3]

1 Cosima Wagner, *Tagebücher II*, S. 944 f. Hinweise auf „Ritters", wie sonst bei solchen Gelegenheiten, finden sich in den peniblen Tagebucheintragungen aber nicht.

2 *Fremden-Liste Nr. 15* (*Vierzehnte Fortsetzung. Anmeldungen bis Montag, den 7. August* [1882], *Abends 6 Uhr*), Beilage zur *Oberfränkischen Zeitung*, Bayreuth, Nr. 184, 8.8.1882.

3 Ein Brief Cosima Wagners an Franziska Ritter aus Venedig vom 11.10.1882 (RWG; Hs 36-VIII-22) lässt allerdings erkennen, dass Wagners über die Meininger Pläne sehr wohl unterrichtet waren. Mitunter mag die lückenhafte Überlieferung also auch täuschen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

14.1. Meiningen und sein Orchester – zurück am musikalischen Puls der Zeit

Zum Herbst 1882 zogen Ritters nach Meiningen und ließen nach vielen gescheiterten Anläufen Würzburg nun endgültig hinter sich. Nur Ritters Sohn Karl blieb dort, setzte seine Militärkarriere fort und gründete im Frühjahr 1885 in Würzburg eine eigene Familie. Seine Musikalienhandlung hatte Alexander Ritter an einen Nachfolger übergegeben, später wurde sie verkauft. Der Name des Geschäfts – *Königl. Bayer. Hofmusikalienhandlung A. Ritter* – blieb aber bis über Ritters Tod hinaus erhalten.[4] Franziska, Alexander und die Töchter bezogen in Meiningen eine Wohnung in der Feodorastraße 14[5] – einer Parallelstraße zur Charlottenstraße, in der Bülow wohnte –, ganz in der Nähe des Hoftheaters.

Meiningen, die Residenzstadt des Herzogtums Sachsen-Meiningen, zählte um 1880 ca. 11.300 Einwohner. Im Grunde war das südthüringische Städtchen an der Werra ein verschlafenes Nest, dem alle urbanen Annehmlichkeiten fehlten. Doch Herzog Georg II., der seit 1866 regierte, war im Laufe der Jahre auf kulturellem Gebiet etwas Erstaunliches gelungen: Seiner eigenen Neigung und Begabung folgend, hatte er sich eine Theatertruppe aufgebaut, die weit über die Grenzen seines kleinen Territoriums hinaus bekannt und hochgeschätzt war. Er kümmerte sich als Theaterleiter persönlich um alle künstlerischen Belange und ging nicht umsonst als „Theaterherzog" in die Annalen ein. An seiner Seite stand Helene Freifrau von Heldburg, die 1873 seine dritte Gattin geworden war. Unter dem bürgerlichen Namen Ellen Franz war sie 1868 als Schauspielerin an das Meininger Theater gekommen. Gemeinsam mit dem Regisseur Ludwig Chronegk formte das Herzogpaar ihre „Meininger", ein Schauspiel-Ensemble, das seit 1874 auch auf Reisen ging und an den großen europäischen Theatern triumphale Erfolge feierte.[6]

Ellen Franz war in den 1850ern Hans von Bülows Klavierschülerin in Berlin gewesen – Bülow hatte also einen persönlichen Draht nach Meiningen. Außerdem respektierte er den Herzog als einen künstlerisch verständigen Menschen. Unter solchen Umständen ist es erklärlich, dass er, der gefeierte Pianist und Dirigent, das Angebot, an den kleinen Meininger Hof zu kommen, annahm. Nach der skandalträchtigen Niederlegung seines Engagements in Hannover sehnte er sich nach ruhiger, konzentrierter Arbeit, und er glaubte, in Meiningen ungestört und ganz nach seinen eigenen Vorstellungen walten zu können. Am 1. März 1880 schloss Bülow seinen Vertrag und verpflichtete sich ab 1. Oktober als Intendant der herzoglichen Hofmusik. Programmatisch hatte er vollkommen freie Hand, und da die Saison vertraglich auf sechseinhalb Monate begrenzt war, blieb ihm außerdem viel Zeit, in der anderen Hälfte des Jahres zu konzertieren und zu reisen. Mit dem kleinstädtisch-provinziellen Mangel an Komfort sollte sich Bülow nie abfinden und er spottete darüber gern in seiner zynischen Art: „*Das Schloß entspricht der Residenz, die doch eigentlich nur eine Haltestation für Güterzüge ist, nebenbei allerdings ein vorzügliches Musikproben-*

4 Dem neuen Inhaber Richard Banger wurde am 28.2.1895 ebenfalls der K. B. Hoftitel als Hoflieferant verliehen. (vgl. Krauss, *Hoflieferanten*, S. 286). Noch später wurde die Musikalienhandlung unter dem Namen Oertel geführt (vgl. Dettelbacher, *Alt-Würzburg*, S. 123).

5 Die heutige Feodorenstraße.

6 Vgl. Erck, Alfred und Kern, Volker: *Die Meininger in Europa*. In: Kern, Volker und Müller Herta (Red.): *Die Meininger kommen! Hoftheater und Hofkapelle zwischen 1874 und 1914 unterwegs in Deutschland und Europa*, Meiningen 1999, S. 6–33.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Lokal".[7] Die kleine Residenzstadt konnte dem Starpianisten trotz der guten Musizierbedingungen auf Dauer wohl nur zu eng werden.

Con- trakt.

Zwischen der Intendanz der Herzogl. Sachsen-Meiningschen Hofkapelle einerseits und Herrn Alexander Ritter andererseits ist heute nachstehender Contrakt abgeschlossen worden.

§. 1. Die Herzogl. Hofkapell-Intendanz engagirt auf die Zeit vom 1. Oktober 1885 bis 15. April 1886 Herrn Ritter für die Stellung eines Violinvirtuosen zum Mitgliede der Hofkapelle gegen eine Remuneration von 900 Mark, zahlbar postnumerando in halbmonatlichen Raten am 1. und 16. jeden Monats. (Fällt eines dieser Daten auf einen Sonn- oder Feiertag, so findet die Zahlung am nächstfolgenden Tage statt.)

§. 2. Herr Ritter verpflichtet sich zu jederzeitiger unweigerlicher Mitwirkung:

a) bei allen Musikaufführungen, öffentlichen Concerten und Hofconcerten, sowie bei allen diese Concerte vorbereitenden Proben und Uebungen, welche (und in welcher Weise dieselben) von der Herzogl. Hofkapell-Intendanz sowohl direkt als in ihrem Auftrage von dem (Hofkapellmeister, Hofconcertmeister 2c.) angeordnet werden,

b) bei allen Schauspielaufführungen und damit verbundenen Proben durch Instrumentalleistungen im Orchesterraum wie auf der Bühne, nach Maßgabe der von der Herzogl. Hoftheater-Intendanz festzusetzenden Vorschriften.

§. 3. Als integrirender Theil des Contrakts gelten die Bestimmungen des Dienstreglements vom 15. Novbr. 1864 für das Personal der Herzogl. Hofkapelle, welche Herr Ritter gewissenhaft zu befolgen verspricht.

§. 4. In allen Streitigkeiten zwischen den Contrahenten, die eine gerichtliche Entscheidung erheischen würden, unterwirft sich Herr Ritter jederzeit unbedingt dem Rechtsspruche der Meininger Gerichte.

§. 5. Der Hofkapell-Intendanz steht das Recht zu, den Vertrag im ersten Engagementsmonate zu kündigen, und es erlischt alsdann dieser Vertrag nach Ablauf von 14 Tagen vom Tage der Kündigung ab gerechnet.

§. 6. Sollte Herr Ritter nicht rechtzeitig zum Eintritt in die in §. 1 bezeichnete Stellung dahier sich einfinden, oder auch das Engagement aus irgend einem Grunde vor Ablauf der Contraktszeit eigenmächtig verlassen, so verfällt derselbe in eine in die Kasse der Privat-Wittwen- und Waisenunterstützungsanstalt der Herzogl. Hofkapelle fließende Conventionalstrafe von 300 Mark.

Vorstehender Vertrag ist von beiden Theilen gelesen, genehmigt und eigenhändig unterschrieben worden, und besitzt jeder der Contrahenten ein vollkommen gleichlautendes Exemplar.

Meiningen, den 4 ten April 1885.

Herzogliche Hofkapell-Intendanz.

A. Ritter

v. Bülow

Abb. 20: Vertrag Ritters für die Spielzeit 1885/86, von ihm und Bülow eigenhändig unterzeichnet.

Weitere prägende Musiker am Meininger Hof, mit denen Alexander Ritter zu tun hatte, waren Franz Mannstädt (1852–1932), der von 1882 bis 1885 die Position eines Hofkapellmeisters besetzte und damit der Stellvertreter Bülows als Dirigent war, sowie Konzertmeister Friedhold Fleischhauer, den Ritter schon aus Weimar kannte. Der ein Jahr jüngere hatte dort Unterricht bei Joseph Joachim erhalten und später zusammen mit Ritter im Orches-

7 Hans von Bülow an Daniela von Bülow, Meiningen, 12.10.1883 in: Du Moulin-Eckart, Richard (Hrsg.): *Hans von Bülow. Neue Briefe*, München 1926, S. 597.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ter unter Liszt gespielt. Bereits seit 1864 saß er nun am ersten Pult des Meininger Hoforchesters.[8] Ritter, der den Platz neben Fleischhauer besetzte, gehörte zu den Musikern, die für jede Saison (vom 1. Oktober bis zum 15. April) neu engagiert wurden – den Rest des Jahres hatte er zur freien Verfügung. Ein Vertrag für die Saison 1885/86, der sich erhalten hat, trägt Ritters und Bülows Unterschriften (Abb. 20). Das Dokument vom 4. April 1885 garantiert dem „*Violinspieler*" Ritter für den Zeitraum von sechseinhalb Monaten eine „*Remuneration von 900 Mark*".[9] Damit war Ritters Gehalt in Meiningen „*ausnahmsweise hoch – 900 statt der übl. 600 Mk. (!!!)*", wie Bülow später einmal kommentierte – er hatte seinem alten Freund also sehr günstige Bedingungen verschafft.[10]

Zwar verdiente der Konzertmeister Friedhold Fleischhauer im Jahr 1882 ganze 1.900 Mark, doch war er als Hofmusiker seit vielen Jahren festangestellt. Ganzjährig am Hofe verpflichtet, trug er u. a. mit seinem Streichquartettensemble auch wesentlich zu den dort veranstalteten Kammermusikaufführungen bei.[11] Die 900 Mark Ritters waren trotz der für Meininger Verhältnisse ungewöhnlichen Höhe auch nicht so weit von den 800 Mark entfernt, die er als jämmerlichen Jahresgewinn seiner Musikalienhandlung gegenüber Bülow angegeben hatte. Ritter konnte aber nun die freien Monate im Sommer dazu nutzen, für Verlage Bearbeitungen zu erstellen und sich damit ein Zubrot verdienen.

14.2. Startschwierigkeiten

Noch ehe Alexander Ritter von Bülows Angebot, ihn ins Orchester nach Meiningen zu holen, erfuhr, hatte sein Freund sich Anfang April 1882 mit Freifrau Helene in Verbindung gesetzt und auch ein mögliches Betätigungsfeld für Franziska Ritter sondiert.[12] Es war dabei die Idee entstanden, im Umfeld des berühmten Meininger Schauspiels eine private Theaterschule zu gründen, die unter Franziskas Leitung stehen sollte. Herzog und Freifrau hatten ihr Einverständnis erteilt und Privilegien wie freien Eintritt der Schüler zu Theateraufführungen und die Benutzung des Hoftheaters in Aussicht gestellt. Jedoch hatte man die Resonanz, die ein solches „Institut" finden würde, wohl bei weitem überschätzt. Ritters schalteten Zeitungsanzeigen, um Schüler zu gewinnen, doch ohne nennenswerten Erfolg. Alexander wurde bald bange und er schrieb an Bülow:

> „*Du und auch die Meininger Herrschaften erwarteten zahlreiche Anmeldungen zur »Meininger Theaterschule«. Seit 10 Wochen ist es nun in vielen Zeitungen annoncirt worden, mehrere Blätter, darunter sehr gelesene wie »Ueber Land u. Meer« haben im redactionellen Theil Reclamen darüber gebracht, und bis jetzt sind überhaupt nur vier Anfragen eingegangen*".[13]

8 Zu Fleischhauers Leben vgl. Grenzer, Ina: *Friedhold Fleischhauer, ein Konzertmeister der Meininger Hofkapelle*. In: Südthüringer Forschungen 25, Meiningen 1991, S. 64–81.

9 Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln; Au 9176.

10 Hans von Bülow an Eugen Spitzweg, Meinigen, 27.9.1886. In: Bülow, *Briefe und Schriften VIII-7*, S. 52.

11 Vgl. Grenzer, *Fleischhauer*, S. 76.

12 Vgl. Erck, Alfred et al.: *Hans von Bülows Meininger Jahre*. In: Südthüringer Forschungen 25, Meiningen 1991, S. 12. Die Autoren rekurrieren dabei auf unveröffentlichte Briefwechsel zwischen Bülow und dem Herzog bzw. der Freifrau im Staatsarchiv Meiningen sowie den Staatlichen Museen Meiningen.

13 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 22.6.1882 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 18). Unver-

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Theaterschule Franziskas kam also nur äußerst schleppend in Gang und lief wohl nie besonders gut. Nicht nur aus diesem Grund entwickelte sich der Neuanfang der Ritters in Meiningen zum Fehlstart. Auch Alexanders Tätigkeit im Orchester begann zunächst nicht wie erhofft, denn als im Herbst 1882 die Saison beginnen sollte, war Bülow gesundheitlich nicht in der Lage, sein Amt auszuüben. Seit jeher war er anfällig für nervöse Leiden gewesen, doch diesmal hatten ihn die anstrengenden Ereignisse des Sommers besonders stark mitgenommen. Dabei hatten sich die Dinge in Bülows Privatleben eigentlich gerade zum Guten gewendet: Er hatte sich mit der Schauspielerin Marie Schanzer (1857–1941) verlobt, die erst seit Februar 1882 in Meiningen engagiert war, die er aber bereits früher kennengelernt hatte. Nach einer wochenlangen Konzertreise durch Skandinavien war er äußerst erschöpft zurückgekehrt, und einen Monat vor seiner Hochzeit mit Marie versetzte ihm eine Todesnachricht einen herben Schlag: Am 24. Juni war überraschend Joachim Raff in Frankfurt an einem Herzinfarkt verstorben, ein Freund, den Bülow 35 Jahre zuvor im Gymnasiastenalter in Stuttgart kennengelernt hatte. Emotional instabil wie er gerade war, erlitt Bülow einen körperlichen Zusammenbruch. Zwar heiratete er am 29. Juli wie geplant in Meiningen Marie Schanzer, doch um seine Gesundheit war es schlecht bestellt. Schwer krank war er im September von seiner Hochzeitsreise, die das Paar in die Nähe von Kopenhagen geführt hatte, nach Meiningen zurückgekehrt. Sein Zustand, der ihm jede Tätigkeit unmöglich machte, dauerte bis Ende des Jahres an. Die ersten vier Abonnementkonzerte musste Bülow an seinen Stellvertreter Mannstädt abgeben, eine für November geplante Konzertreise wurde abgesagt. So hatte Ritter sich seinen Einstand in Meiningen natürlich nicht vorgestellt und er sorgte sich nun, wie die Dinge sich entwickeln mochten. Cosima Wagner – offenbar bestens im Bilde – schrieb aus Venedig:

> „*Sehr sehr betrübt es mich, dass das*[,] *weshalb Ihr Meiningen aufsuchtet*[,] *sich so wenig zu verwirklichen scheint, und dass Derjenige*[,] *der Euch dort Alles zu sein hat, selbst von Lebensmühen so bedrängt ist*[,] *dass er Euch wenig ermuthigen kann*".[14]

Erst im Januar 1883 konnte Bülow wieder vor sein Orchester treten. Das erste Konzert, das er am 23. des Monats dirigierte und in dem erstmals sein Freund Ritter unter seiner Leitung spielte, war ganz dem Andenken und dem Werk Joachim Raffs gewidmet. Ritter, der Raff aus Weimarer Tagen ebenfalls gut gekannt hatte, mochte für Bülow bereits in dieser Situation eine emotionale Stütze gewesen sein. Jedenfalls schien Bülow wieder auf dem Damm zu sein; das Konzert leitete er mit Bravur, und für den Rest der Saison waren weitere anspruchsvolle Konzerte zu erwarten. Schon im Februar stand ein Besuch von Johannes Brahms an, dessen Werke in Meiningen besonders gepflegt wurden. Brahms' Ankunft am 12. Februar stand jedoch unter keinem guten Stern. Als tags darauf die Nachricht Meiningen erreichte, dass Richard Wagner am 13. Februar in Venedig verstorben war, waren alle tief betroffen. Hans von Bülow, der womöglich allen Grund gehabt hätte, aufzuatmen, erlitt einen regelrechten Zusammenbruch. Johannes Brahms' Anwesenheit in Meiningen schien ihm in dieser Situation unerträglich, die alte Freundschaft mit Ritter hingegen ein Trost. Marie von Bülow kommentiert:

öffentlicht. Der erwähnte redaktionelle Hinweis auf die am 1.10.1882 „*zu eröffnende dramatische Schule*" findet sich in: *Über Land und Meer*, Jg. 44, Bd. 48, Nr. 35, S. 711.

14 Cosima Wagner an Franziska Ritter, Venedig, 11.10.1882 (RWG; Hs 36-VIII-22). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „*Es ist natürlich, daß ihm Alexander Ritter's Nähe damals am erträglichsten, ja, in einzelnen Paroxysmen des Schmerzes auch Bedürfnis gewesen ist. Brahms' Anwesenheit hingegen erregte ihm* […] *nur »peinliche Mischgefühle«*".[15]

Kurz nachdem er sich Anfang des Jahres von einem körperlichen Zusammenbruch erholt hatte, lag Bülow nun also erneut darnieder, und wieder war der Auslöser ein Todesfall. Der Herzog gab ihm volle Unterstützung und gewährte einen ausgedehnten Urlaub zur Rekonvaleszenz. Die nächsten Monate März und April verbrachte Hans von Bülow in Würzburg und begab sich dort in medizinische Behandlung – unter der Aufsicht seines Freundes Alexander Ritter. Der berichtete Bülows Frau Marie in einigen Briefen[16] über Bülows Zustand und den Verlauf der ärztlichen Konsultationen. „*Auf den täglichen langen Spaziergängen mit Ihm*" sei Ritter klar geworden, dass auch der „*Kummer in Meiningen*", der aus der „*Interesselosigkeit des Herzogs*" erwachse, Bülows Niedergeschlagenheit verursache. Bülow absolviere seine tägliche Kur und Ritter versichert: „*seien Sie überzeugt: ich habe keinen andren Gedanken als Ihn!!*".[17] Einige Wochen später kann er Frau von Bülow vom zurückgekehrten altbekannten Humor und Witz des Patienten berichten. Auch wenn Bülow es selbst abstreite, so habe er, Ritter, „*aber den Eindruck, daß seine körperliche Kräftigung sehr vorwärts geht und Er bald ganz u. gar zur Arbeit wird zurückkehren können*".[18] Die beiden alten Schulfreunde standen sich in diesen Tagen wieder nahe wie lange nicht mehr, und Bülow tat die Gesellschaft Ritters offensichtlich wohl. Anschließend ging er zur weiteren Rekonvaleszenz noch auf Kuren nach Frankreich und in die Schweiz[19] – wann er wieder sein Meininger Amt würde antreten können, war völlig ungewiss.

Was der Tod Richard Wagners für Alexander Ritter selbst bedeutete, darüber kann nur spekuliert werden, eigene Äußerungen fehlen auch hier. Am Begräbnistag Wagners, Sonntag, den 18. März, war Familie Ritter selbstverständlich in Bayreuth und gehörte zu dem kleinen Kreis der Freunde und Verwandten, die vor den öffentlichen Feierlichkeiten von Wagners Kindern persönlich in Wahnfried empfangen wurden.[20] Unmittelbar vor der Grablegung waren sie es, die Wagners Töchter zur Gruft im Garten hinter dem Haus geleiteten.[21] Belegt ist auch Ritters Anwesenheit bei einer Trauerfeier für Richard Wagner, die am 3. Mai in der Leipziger Thomaskirche stattfand. Dort sei er auf Felix Draeseke getroffen, dessen *Requiem h-moll* op. 22 das Hauptwerk der Veranstaltung bildete.[22]

15 Aus einer Anmerkung Marie von Bülows in: Bülow, *Briefe und Schriften VII-6*, S. 209. Die Formulierung »*peinliche Mischgefühle*« ist ein Selbstzitat aus einem Brief Marie von Bülows an ihre Mutter unmittelbar nach den Ereignissen 1883. Vgl. Ebda.

16 Die Briefe sind noch auf dem Briefpapier der Musikalienhandlung geschrieben. Möglicherweise hatte Ritter also noch Geschäftliches in Würzburg abzuwickeln. Ob er auch noch die Wohnung hatte, oder bei seinem Sohn unterkam, ist nicht bekannt.

17 Alexander Ritter an Marie von Bülow, Würzburg, 21.3.1883 (Meininger Museen; BR 165/1). Unveröffentlicht.

18 Alexander Ritter an Marie von Bülow, Würzburg, 17.4.1883 (Meininger Museen; BR 165/2). Unveröffentlicht.

19 Vgl. Birkin, *Bülow*, S. 305.

20 Vgl. dazu die Schilderung Carl Friedrich Glasenapps in: Glasenapp, *Leben Richard Wagner's VI*, S. 780.

21 Ebda. S. 783.

22 Vgl. Roeder, Erich: *Felix Draeseke*, Bd. II, Dresden 1937, S. 114.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

14.3. Bayreuther Festspiele – Orchestergeiger und Strippenzieher

Trotz des Ablebens ihres Gründers Richard Wagner fanden im Sommer 1883 in Bayreuth wie geplant die Festspiele statt. Schon 1876, für die Uraufführung des *Ring des Nibelungen*, hatte das Meininger Orchester auf Wunsch Wagners den Hauptanteil des Festspielorchesters gestellt. Auch sieben Jahre später machten sich wieder zahlreiche Musiker aus Meiningen auf nach Bayreuth, um bei den mittlerweile dritten Festspielen mitzuwirken. Unter ihnen war Konzertmeister Fleischhauer, der sich wieder mit dem berühmten August Wilhelmj das erste Pult teilte, und erstmals auch Alexander Ritter. Gleichsam als Nebeneffekt seines Engagements in Meiningen kam er in einer ganz neuen Rolle in sein wohlbekanntes Bayreuth zurück. Er spielte erstmals im Orchester mit und konnte so den *Parsifal* als Mitwirkender erleben. In Bayreuth traf Ritter Ende Juli erneut auf Felix Draeseke,[23] und auch mit anderen Freunden und Weggefährten wird sich Ritter getroffen und beraten haben. Nach Wagners Tod waren die Festspiele natürlich beherrscht von der Frage, wie es weitergehen sollte und konnte. Das Fortbestehen stand auf der Kippe, die Nachfolge des Meisters war ungeklärt, denn er selbst hatte sich dazu nicht testamentarisch geäußert. Cosima hatte sich derweil vollkommen zurückgezogen, trauerte und besuchte keine einzige Vorstellung. Bald kursierten Pläne, wie die Festspiele zu erhalten seien, und es waren vor allem die Namen Liszt und Bülow, die als musikalische Leiter ins Gespräch gebracht wurden, obwohl für Cosima Wagner weder ihr Vater noch ihr Ex-Mann in Frage kommen konnten. Liszt lehnte auch sogleich ab, und ob Bülow eine Neigung verspürte, ausgerechnet Bayreuth zu übernehmen, war äußerst fraglich. Ritter jedenfalls gefiel diese Idee offenbar gut und er versuchte auf diplomatischem Wege Einfluss zu nehmen. Man kann ihm dabei keine unlauteren Motive unterstellen, sicher glaubte er, sowohl für die Sache Bayreuths als auch für seinen Freund (und dessen Reintegration in dieselbe) das Beste zu tun. Gleichzeitig war es gewiss nicht uneitel, bei dieser Frage mitmischen zu wollen. Julius Kniese (1848–1905), der Chordirektor der Bayreuther Festspiele 1883, der sich in der Frage der Festspielleitung vehement positionierte,[24] berichtet von einer Unterredung mit Ritter:

> „*Ritter aus Meiningen sagte mir sogar, durch solche künstlerische Tätigkeit ersten Ranges würde Bülow allein wieder gesund, nachdem er bis jetzt von einem Gegensatz zum anderen, innerlich zerrissen, geschwankt*".[25]

Gut möglich, dass Kniese es war, der Alexander Ritter auf die Idee gebracht hatte, jedenfalls scheute Ritter sich nicht, sich Hermann Levi gegenüber als Vermittler zwischen Bülow, dem intimen Freund, und Bayreuth ins Spiel zu bringen. An Hermann Levi schrieb er:

23 Vgl. Roeder, *Draeseke*, Bd. II, S. 116. Vgl. auch: Draeseke, *Lebenserinnerungen*, S. 163: „*diesen alten Freund mit seiner Familie hier wieder begrüssen zu können, bereitete mir eine grosse Freude*".

24 Von Kniese soll die Idee ausgegangen sein, die Leitung Liszt und/oder Bülow zu übertragen. Das posthum veröffentlichte Buch *Der Kampf zweier Welten um das Bayreuther Erbe* zeigt Knieses Position, wobei der antisemitisch gefärbte Konflikt mit Levi in den Vordergrund gerückt wurde. Frhr. von Lichtenberg spannt in seinem tendenziösen Vorwort auch Alexander Ritter als Gewährsmann ein, um die These, Levi sei gegen den Willen Wagners Dirigent des *Parsifal* geworden, zu belegen. „*So, jetzt öffne ich mein schönes Festspielhaus für Juden!*" soll demnach (d. h. Ritter zufolge) Wagners Reaktion auf die Mitteilung aus München, das Hoforchester stünde nur zusammen mit dem Hofkapellmeister Levi zur Verfügung, gewesen sein. Vgl. Kniese, *Kampf zweier Welten*, S. 17.

25 Julius Kniese an Olga Kniese, 3.7.1883. In: Kniese, *Kampf zweier Welten*, S. 62.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *„Es ist schwer, mit Bülow über diese Idee zu reden, da er sie von vornherein entschieden abweist. »Parsifal, Nibelungen werde ich niemals dirigiren!« Ich erzählte ihm, es sei von einem Plane die Rede gewesen, wonach jedes Werk des verewigten Meisters von dem dirigirt werden solle, der es unter Ihm selber studirt und dirigirt habe; also Nibelungen von Richter, Parsifal von Ihnen, u. für Tristan u. Meistersinger solle Bülow dann selber auch den Taktstock nehmen. Dies nöthigte ihm ein »Nun, das läßt sich sehr hören« ab. Ich habe im Ganzen den Eindruck genommen, als ob dem Künstler Bülow die Aufgabe der künstlerischen Oberleitung der Festspiele willkommen sei, dem Menschen aber tausend conventionelle Hindernisse dabei unbesiegbar erscheinen.* […] *Wenn Sie in dieser Angelegenheit im Verein mit den Künstlern und dem Verwaltungsrath einen Beschluß faßen, so theilen Sie ihn mir mit, ehe Schritte Bülow gegenüber geschehen.* […] [Es wäre] *doch möglich, daß ich im Stande sein würde, Sie noch rechtzeitig auf irgend eine kleine formelle Unzukömmlichkeit aufmerksam zu machen, welche bei dem Erfolg möglicherweise verhängnisvoll werden könnte*“.[26]

Ritters Vermittlungsangebot wird wohl nicht benötigt worden sein. Letztlich war klar, dass Bülow nicht nach Bayreuth kommen würde und die Angelegenheit nahm eine andere Wendung: Cosima Wagner kehrte in die Öffentlichkeit zurück und beanspruchte die Festspielleitung für sich. Sie und ihr Sohn Siegfried sollten die Festspiele bekanntlich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein prägen.

Auch bei den nächstfolgenden 4. und 5. Festspielen 1884 und 1886 war Ritter als „Meininger“ wieder beteiligt und spielte außer den *Parsifal* dann auch den *Tristan* im berühmten überdeckelten Graben Bayreuths. Seine älteste Tochter Else sang ab 1884 im Chor bei den Stimmen „aus mittlerer Höhe“ mit.[27] Das Engagement im Meininger Orchester brachte die paradoxe Situation mit sich, gleichzeitig Bülow und Brahms in Meiningen und der orthodox Wagner'schen Gegenpartei in Bayreuth verpflichtet zu sein und damit die ganze musikalische Bandbreite beider Richtungen zu erleben und zu vertreten.

14.4. Ritter als Bearbeiter Wagners

Schon in den Dresdner Jahren um 1858 hatte Alexander Ritter drei Symphonische Dichtungen Franz Liszts für Klavierquintett arrangiert. Bei diesen Bearbeitungen handelte es sich wohl noch eher um eine Form der Aneignung und des intensiven Studiums sowie natürlich um eine Referenz an den Meister Liszt. Ritters Arrangements von *Die Ideale*, *Orpheus* und *Les Préludes* wurden zunächst keinem Verlag angeboten und sind auch heute nur als Autographe überliefert.[28] Mit dem Verfahren der Reduktion eines Orchesterwerkes auf Kammermusikbesetzung war er jedenfalls bereits gut vertraut, als Alexander Ritter 1874 erstmals für den Verlag B. Schott & Söhne in Mainz einige Bearbeitungen Wagner'scher Werke liefern sollte. Gleichsam auf Empfehlung des Komponisten selbst hin (vgl. Leben V-13.3.) fertigte er insgesamt sechs *Meistersinger*-Arrangements für Schott an: zwei für Violine und

26 Alexander Ritter an Hermann Levi, 10.8.[1883] (LOC Washington; ML95.R6). Unveröffentlicht.

27 Laut „*Verzeichnis der Mitwirkenden*“ 1884 wohnten Else und Alexander Ritter bei „*Hofmann, Rentbeamtenwitwe, Maxstr. 25*“ (RWA; A 2011/IV-4).

28 Vgl. **ARWV VI.2.–4.**

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Klavier, zwei für Klavierquintett, eines für Streichquartett, sowie eines für die Besetzung Violine, Klavier und Harmonium, die Ritter besonders geeignet schien.

> „*An eine momentlich in Frankreich sehr beliebte, neuerdings aber auch in Deutschland in Aufnahme kommende Art Arrangement möchte ich mir erlauben Eur. Wohlgeboren zu erinnern; es ist dies das Arrangement für Violine Pianoforte u. Harmonium. – Für diese Zusammenstellung habe ich in letzter Zeit viele Arrangements, auch aus Wagners Opern, gemacht, u. würde mit Vorliebe derartigen Bestellungen entgegensehen*".[29]

Nach der Zusammenarbeit mit Schott in den 1870er Jahren, die hauptsächlich vor seine zeitraubende Tätigkeit als Musikalienhändler fiel, hatte Ritter nun in seiner Meininger Stellung, in den Sommermonaten zumal, wieder Zeit und Gelegenheit, an weitere Bearbeitungen zu denken. Es wird kein Zufall sein, dass die erste Anfrage, die er beim Verlag Breitkopf & Härtel stellte, kurz nach Wagners Tod datiert. Im Frühling 1883 konnte man mit erhöhter Nachfrage rechnen und nach Bülows Zusammenbruch musste Ritter außerdem in pekuniärer Hinsicht vorsorgen, wusste er doch nicht, was aus dem Engagement in Meiningen weiter werden sollte. Das erste Arrangement, das Ritter Breitkopf & Härtel anbot, war eine Bearbeitung des *Tristan*-Vorspiels für Violine, Violoncello, Harmonium und Klavier. Die bis heute erhaltenen Kopierbücher des Leipziger Verlages enthalten jene Schreiben, die an Ritter über einen Zeitraum von zwölf Jahren abgingen, – die Briefe Ritters an den Verlag sind jedoch verloren. Für eine Entlohnung von 3 Mark pro Platte übernahm Breitkopf & Härtel das *Tristan*-Vorspiel[30], und es entspannte sich ein Briefwechsel über weitere Aufträge und deren Modalitäten. Bei Wagner-Arrangements wurde man sich meist schnell einig, einen Vorschlag Ritters, auch Symphonische Dichtungen Franz Liszts zu bearbeiten[31], lehnte der Verlag jedoch ebenso ab, wie er freundlich bedauernd aber bestimmt eigene Kompositionen Alexander Ritters jahrelang zurückwies.[32]

Für den Verlag Ries & Erler in Berlin entstand in diesen Jahren auch ein Arrangement des Adagios aus der *IX. Symphonie* von Ludwig van Beethoven für Violine, Harmonium und Klavier (**ARWV VI.1.**). Planungen gab es offenbar auch mit dem Verleger Bock in Berlin, zu dem Hans von Bülow den Kontakt herstellte, indem er das Arrangement eines Duetts aus Hector Berlioz' *Beatrice und Benedict* anregte:

29 Alexander Ritter an den Verlag B. Schott & Söhne, 9.5.1874 (Archiv Schott; Br.-Nr. 46209). Schon 1869 war eine *Marche religieuse de Lohengrin de Wagner* von Camille Saint-Saëns in gleicher Besetzung erschienen. Ritter kannte diese „französische" Besetzung vielleicht aus eigener Anschauung von seinem Paris-Aufenthalt 1863 her. Von den „vielen" bereits existierenden Arrangements gelangte demnach nur eines bei Schott in Druck. Möglicherweise stammen später gedruckte Bearbeitungen für diese Besetzung also schon aus dieser frühen Zeit.

30 Breitkopf & Härtel an Alexander Ritter, 8.5.1883, laut Kopierbuch (Staatsarchiv Leipzig; 21081 Breitkopf & Härtel, 1883, E77).

31 Eine *Orpheus*-Bearbeitung oder „*Stücke aus der Dante Symphonie*" wurden mit Verweis darauf abgelehnt, dass Liszt und seine Werke „*noch nicht recht in das Publikum gedrungen*" seien. Vgl. Breitkopf & Härtel an Alexander Ritter, 12.9.1886, laut Kopierbuch (Staatsarchiv Leipzig; 21081 Breitkopf & Härtel, 1886, H556).

32 Z. B. „*drei kleine Lieder*" Ritters. Vgl. Breitkopf & Härtel an Alexander Ritter, 26.4.1884, laut Kopierbuch (Staatsarchiv Leipzig; 21081 Breitkopf & Härtel, 1884, D684). Ebenso die Partitur des *Faulen Hans* (vgl. Werk IV-i.). Noch 1894 bot Ritter seine Symphonische Dichtung *Olaf's Hochzeitsreigen* vergeblich an (Breitkopf & Härtel an Alexander Ritter, 24.11.1894, laut Kopierbuch (Staatsarchiv Leipzig; 21081 Breitkopf & Härtel, 1894, O710).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *„Das berühmte Frauenduett (Notturno) verführt das in derartigen Arrangements (Klavier, Harmonium, Violine und Cello) viel bewährte – Schotts und Härtels haben Massen von ihm gebracht – Mitglied unserer Hofkapelle, Herrn Alexander Ritter*[,] *zu einer derartigen Bearbeitung. Wären Sie disponirt, darauf zu reflectiren, so würde Herr Ritter um zeitweilige leihweise Überlassung der Partitur ersuchen*".[33]

In „Massen", wie Bülows etwas despektierliches Wort suggeriert, sind Ritters Arrangements nun wieder nicht erschienen, aber mindestens 18 solcher Bearbeitungen fremder Werke sind zu seinen Lebzeiten gedruckt worden (vgl. **ARWV VI.1.–21.**). Von einer Massenproduktion kann indes sehr wohl gesprochen werden, wenn es allgemein um das Phänomen der Arrangements, insbesondere der Wagner-Bearbeitungen[34], geht. Besonders populär waren Potpourris, die meist leicht spielbar und günstig zu erwerben waren und die dadurch in hoher Stückzahl verbreitet wurden. Sie trugen maßgeblich zur Popularisierung der Werke Richard Wagners bei.[35] Von dieser Art Bearbeitung unterscheiden sich Ritters Arrangements allerdings wesentlich, die Form des Potpourris lag ihm nicht. Allenfalls als „*Melodien aus Tannhäuser*" oder „*kleine Stücke aus »Die Meistersinger«*" fasst Ritter auch kleinste Stücke, die aber in sich abgeschlossen bleiben, zu Heften zusammen. Den Großteil jedoch machen eigenständige längere Abschnitte aus Wagners Werken aus (z. B. ganze Vorspiele), die nicht bearbeitet, sondern möglichst nah am Original für die jeweilige instrumentale Besetzung arrangiert werden. Selbstverständlich handelt es sich dabei meist um die berühmtesten Stellen, es gibt aber z. B. auch eine Bearbeitung des *Liebesmahls der Apostel*. Gewiss war Ritter auch mit dieser „seriösen" Art des Arrangements keineswegs allein. Die gleichen Verlage, bei denen Ritters Bearbeitungen erschienen, druckten zeitgleich zahlreiche Bearbeitungen anderer Autoren – einer von ihnen war z. B. Alfred Pringsheim (1850–1941), der Schwiegervater Thomas Manns.[36]

14.5. Konzerte und Reisen – *„Meiningerscher Hin- und Herzoglicher"*[37]

Erst im September 1883 war Hans von Bülow zurück in Meiningen und bereit, mit alter Kraft in die neue Saison zu starten. Ab November fanden wieder Orchesterkonzerte statt, und damit begann nach einjähriger Verzögerung Ritters eigentlicher Meininger Orchester-

33 Hans von Bülow an Hugo Bock, Meiningen, 23.5.1884, In: Bülow, *Briefe und Schriften VII-6*, S. 276. Ob Ritter die Noten bekam, ist unklar. Gedruckt wurde ein Arrangement Ritters des fraglichen Duetts jedenfalls nicht, ein Manuskript ist ebenfalls nicht bekannt.

34 Vgl. hierzu Groote, Inga Mai: *Wagners Werke in zeitgenössischen Bearbeitungen*. In: Lütteken, *Wagner Handbuch*, S. 448–453.

35 Eine umfassende Darstellung hierzu bietet: Egdorf, Burkhard: *Das Potpourri und Richard Wagner*, 3 Bde., Fernwald, 2012 (=*Forum Musikwissenschaft*, hrsg. von Peter Ackermann, Bd. 2 a–c).

36 Pringsheim erstellte über 40 Wagner-Bearbeitungen, die teils bei Schott (z. B. *Siegfried und der Waldvogel* für Klavierquintett) und bei Breitkopf & Härtel (z. B. *Elsas Brautzug zum Münster* für Klavierquintett, oder *Vorspiel und Liebestod* aus *Tristan und Isolde* für 2 Klaviere, beide 1885) erschienen sind. Vgl. Voss, Egon (Hrsg.): *Alfred Pringsheim, der kritische Wagnerianer. Eine Dokumentation*, Würzburg 2013 (=*Thomas-Mann-Schriftenreihe*, hrsg. von Thomas Heißerer für das Thomas-Mann-Forum München e. V., Bd. 9), S. 180 f., S. 186 und S. 190.

37 Dieses schöne Bonmot findet sich in einem Brief Alexander Ritters, stammt aber möglicherweise nicht von ihm selbst. Vgl. Alexander Ritter an Hermann Levi, 16.1.1886 (LOC Washington; ML95.R6). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dienst, der ihm im Laufe weniger Jahre eine Fülle von außergewöhnlichen musikalischen Erfahrungen und Begegnungen bescheren sollte. Nach einer der ersten Proben berichtete Bülow an seine Gattin: „*Heute war »Neunte«, 3 ½ Stunden wurde studirt, und kein Mensch glaubte an die verronnene Zeit. (Ritter spielt bürgerlich reiner als vormals – somit grüße ich ihn morgen von Dir.)*".[38] Er war mit dem Leistungsstand seines alten Freundes also offenbar zufrieden und bereute seine Entscheidung, ihn zu engagieren, nicht.

Im ersten Konzert am 4. November wurde ein reines Beethoven-Programm gespielt, am 11. des Monats Werke von Berlioz, Rheinberger und Edvard Grieg. Letzterer war sogar persönlich anwesend, spielte sein *Klavierkonzert a-moll* op. 16 und dirigierte *Zwei elegische Melodien* für Streichorchester op. 34.[39] Am 2. Dezember fand eine Privat-Matinee für Franz Liszt statt mit u. a. dessen Kompositionen *Vom Fels zum Meer* und *Die Ideale*, und am Abend des gleichen Tages dirigierte Bülow wieder ein Beethoven-Programm. Zwei Tage später, am 4. Dezember, gastierte das Meininger Orchester dann in Weimar, wohin Liszt 1869 zurückgekehrt war und wo er wieder gut ein Drittel des Jahres mit Unterrichten verbrachte. Das Wiedersehen mit Liszt und dem Ort seines ersten Engagements wird bei Ritter Erinnerungen an glückliche Jugendtage geweckt haben. Das Konzert in Weimar enthielt ausschließlich Werke Joachim Raffs, seines Weimarer Kompositionslehrers. Bülow spielte das *Klavierkonzert op. 185*, wobei den Dirigentenstab Eduard Lassen übernahm, ein weiterer Weimarer Bekannter, der dort mittlerweile Hofkapellmeister geworden war. Wieder in Meiningen folgte am 16. Dezember erneut ein reiner Beethoven-Abend[40], und am 26.12. spielte Ritter dort nicht nur ein ausnahmsweise bunt gemischtes Programm mit Rossini, Weber, Raff, Berlioz und Wagner, er wurde auch Ohrenzeuge der Erstaufführung einer *Bläser-Serenade Es-Dur*.[41] Es handelte sich um das op. 7 eines erst neunzehnjährigen Komponisten, auf den Bülow aufmerksam geworden war. Der junge Mann hieß Richard Strauss, und auch wenn er bei dieser Gelegenheit noch nicht persönlich in Meiningen anwesend sein konnte – seine musikalische Visitenkarte hatte überzeugt, und Bülow sollte dafür sorgen, dass sein Name in Meiningen in Zukunft noch öfter zu hören sein würde.

Im neuen Jahr 1884 konnte Hans von Bülow endlich die großen Pläne, die er mit seinem Orchester hegte, verwirklichen: die Meininger unternahmen ausgedehnte Konzertreisen.[42] Allein vom 6. bis 25. Januar standen 20 Konzerte in Süddeutschland auf dem Programm, die in 15 verschiedenen Städten gegeben wurden, darunter Frankfurt, Stuttgart, Karlsruhe, Mainz und Wiesbaden. Auch in seine langjährige Heimat Würzburg kam Ritter auf diese Weise zurück, wo die Meininger am 10. Januar Werke von Beethoven und Brahms spielten. Gleich nach dieser ersten Reise gab es eine kleine Irritation zwischen Bülow und Ritter, da Letzterer sich offenbar über zu geringe Spesenzuschüsse beschwert hatte:

38 Hans von Bülow an Marie von Bülow, Meiningen, 4.10.1883. In: Bülow, *Briefe und Schriften VII-6*, S. 225.

39 Vgl. Birkin, *Bülow*, S. 604.

40 Alle Angaben zu den Konzertprogrammen in diesem Absatz vgl. Birkin, *Bülow*, S. 605.

41 Vgl. Birkin, *Bülow*, S. 606.

42 Vgl. Müller, Herta: *Die »Musikalischen« Meininger auf Reisen*. In: Kern, Volker und Müller Herta (Red.): *Die Meininger kommen! Hoftheater und Hofkapelle zwischen 1874 und 1914 unterwegs in Deutschland und Europa*, Meiningen 1999, S. 34–78. Eine Zusammenstellung aller Reiseorte und -daten findet sich Ebda., S. 95 f. sowie bei Birkin, *Bülow*, S. 606 ff., wo auch die jeweiligen Konzertprogramme abgedruckt sind.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

„Hochverehrter lieber Freund u. Meister! Beiliegend sende ich dir einige meiner Hôtel-Rechnungen, aus denen du entnehmen wirst, daß meine Behauptung: man könne mit 9 Mr Diäten nicht auskommen, nur zu begründet war. – Es that mir sehr leid, dich dadurch böse gemacht zu haben, und ich hätte gar nicht davon gesprochen wenn ich das vorausgesehn hätte. Ich kam, dir gegenüber, ganz harmlos damit heraus, weil ich sicher war[,] *du würdest mir deshalb nicht etwa »schäbige Intentionen« zutrauen, als wenn ich gar auf eine Aenderung der getroffenen Dispositionen hinwirken wolle. – Aber was ich nun mal ausgesprochen, muß ich auch belegen, deshalb entschuldige diese Zeilen u. ihre Beilagen. Namentlich aber bitte ich dich sehr, in keinem Falle unsere Hoheit damit zu behelligen, denn ich möchte nicht*[,] *daß der Herzog mich für einen Kerl hielte, der die Ehre, unter dir mitziehen zu dürfen*[,] *nicht unter jeden Umständen über Alles setzte. Also nochmals: sei nicht böse – aber wahr ist es*“.[43]

Anstrengungen des Reiselebens

In der zweiten Februarhälfte 1884 brach das Orchester wieder auf und absolvierte eine Tournee, die diesmal durch Norddeutschland führte. Vom 17. bis 29. Februar besuchte man Göttingen, Hamburg, Kiel, Lübeck, Bremen und Berlin[44] (wo allein vier Konzerte an aufeinanderfolgenden Tagen stattfanden). Dass die Reisen absolute Erfolge waren, ist bekannt. Bülow selbst war hoch zufrieden und schilderte dem Herzog, wie „*ein wahrer Satan von Ambition in die Kapelle gefahren*“ sei.[45] In der Tat leistete das Orchester für die damalige Zeit Erstaunliches. Die Berichte, nach denen es ganze Sätze aus Beethoven-Symphonien auch dann perfekt zusammen weiterspielte, wenn Bülow aufhörte zu dirigieren, das ebenfalls dirigentenlose Begleiten des Solisten Bülow bei den beiden Brahms-Klavierkonzerten oder die Tatsache, dass die Streicher Beethovens *Große Quartettfuge* op. 133 erstmals im Tutti bewältigten, sprechen für sich. Die Disziplin war hoch, das Arbeitspensum enorm und das Bewusstsein darüber, als Provinzorchester in den Großstädten Furore machen zu können, ein gewaltiger Ansporn. Dass sich auch Alexander Ritter ganz diesen Anforderungen unterwarf, steht außer Zweifel. Für ihn, der jahrelang nicht mehr im Orchester gegeigt hatte und auch nicht mehr der Allerjüngste war, mag es eine große Umstellung und Herausforderung gewesen sein.

1

Die neue Saison 1884/85 begann mit einer ausgedehnten Konzertreise, die die Meininger nun erstmals ins Ausland führte. Nichts Geringeres als die Musikstadt Wien galt es diesmal zu erobern. Die Reise begann am 31. Oktober nach nur vier Wochen Vorbereitung und führte als erste Station erneut nach Würzburg. Zahlreiche bereits im Frühjahr besuchte Städte lagen auf der Route, andere, wie Freiburg und Straßburg kamen neu dazu, und so hatten die Meininger bereits 15 Konzerte absolviert, als sie am 15. November erstmals in der Bayerischen Hauptstadt München mit einem Beethoven-Programm auftraten. Ein weiteres Konzert war ganz den Werken Brahms' gewidmet, was in der „Wagner-Stadt“ ein pro-

43 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Meiningen, 28.1.1884 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 19). Unveröffentlicht.

44 Eine bekannte Photographie zeigt die Meininger Hofkapelle auf der Bühne des Berliner Central-Skating-Rink, angeblich im Januar 1882 (Zeitungsdruck aus: *AMZ*, Nr. 8, 21. 2.1902, S. 151; vgl. Abb. 21). Damit wäre das Photo kurz vor dem Engagement Alexander Ritters entstanden.

45 Hans von Bülow an Georg II., 28.11.1883, zit. nach Müller, *Die »Musikalischen« Meininger*, S. 47.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

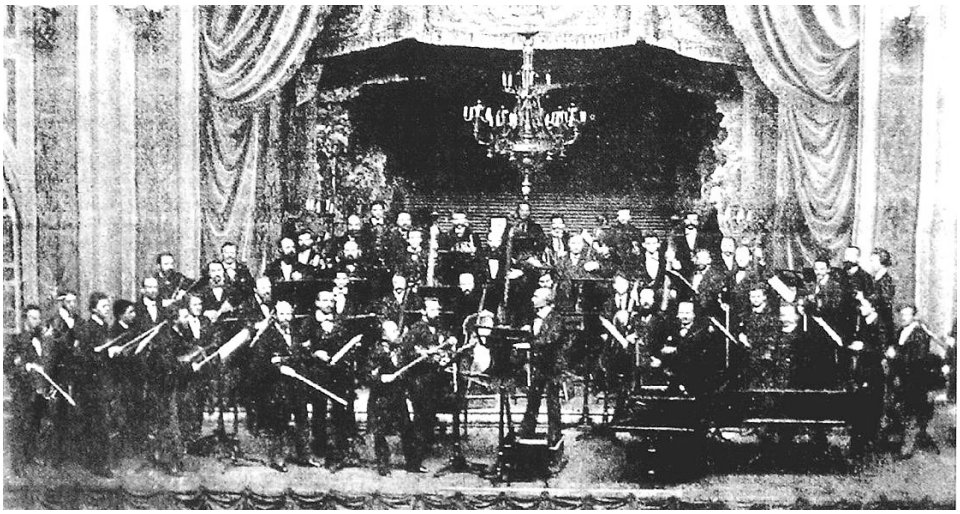


Abb. 21: Die Meininger Hofkapelle mit ihrem Dirigenten Hans von Bülow (vgl. Anm. 44).

vokantes Unterfangen bedeutete. Bülow, der überaus ambivalente Erinnerungen an München hatte, triumphierte auch dort. In Wien kam das Orchester am 20. November an und gab dort insgesamt vier Konzerte, wobei es sich gegen die erheblichen Ressentiments der verwöhnten Musikmetropole letztlich erfolgreich behauptete und damit auf dem Höhepunkt seines Ruhms angekommen war. Über Prag trat man die Heimreise an, und in Dresden, Bülows und Ritters Heimatstadt, fand am 5. Dezember das letzte Konzert der Tournee statt. 32 Konzerte in 36 Tagen, 18 Städte, nur vier Ruhetage für die Musiker – das war auch nach heutigen Maßstäben rekordverdächtig.

Wie Alexander Ritter all diese vielen Eindrücke wahrnahm und was er auf diesen Reisen alles erlebte, bleibt bedauerlicherweise zum großen Teil unbekannt, denn es sind kaum Mitteilungen aus seiner Feder überliefert.[46] Aus erhaltenen Briefen an Ritters Freund Fritz Weiß erfährt man aber zumindest ein wenig über die Anstrengungen: „*Bei unserem letzten Concert in Dresden bedauerte ich sehr, keinen einzigen von meinen alten Freunden zu sehen. Der Concertsaal war mir ganz unheimlich.*“[47] Auf einen offenbar leise geäußerten Vorwurf seines Freundes hin erklärt Ritter ausführlicher:

> *„Als wir im vorigen Jahre von unserer östreich.ungarischen Tournée nach Dresden kamen, hatten wir 34 Abende hintereinander Concert gehabt, Dresden war der 35te Abend. Wir kamen Nachmittag ½ 4 von Prag an, hatten um 7 Uhr Concert, u. reisten den andern Morgen um 5 Uhr weiter. Du musst mir glauben, daß unter solchen Umständen, selbst bei meiner unberufen guten Gesundheit u. meinem leidlich rüstigen Alter, einem keine Zeit bleibt, auch noch so theure Freunde (deren Adresse man nicht mal weiß) aufzusuchen.*

46 Auch an dieser Stelle schmerzt die Lücke der verschollenen Briefe Ritters an seine Frau.
47 Alexander Ritter an Fritz Weiß, 27.5.1885 (UB Frankfurt; Autogr. A. Ritter). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Im Saale habe ich sehr nach Dir (und Draesecke [sic] *– sags ihm) gesucht, aber vergebens*“.[48]

14.6. Alexander Ritter und Johannes Brahms

Am 3. Februar 1884 dirigierte Johannes Brahms in einem Meininger Abonnementkonzert seine *3. Symphonie F-Dur* op. 90, die erst vor kurzem in Wien uraufgeführt worden war. Über den Komponisten Brahms herrschte zwischen Bülow und Ritter alles andere als Einigkeit. Brahms wurde zu einem Meininger Hauskomponisten, u. a. erlebte später noch seine *IV. Symphonie* ihre Uraufführung im kleinen Städtchen an der Werra. Bülows Einsatz für Johannes Brahms mochte als Ersatz für den „Verlust“ der zentralen Figur Richard Wagner nur verständlich sein und das Umschwenken in die entgegengesetzte musikalische Richtung war aus persönlichen Gründen ohnehin mehr als nachvollziehbar. Die freundschaftlich-enge Zusammenarbeit mit einem lebenden Meister – umso mehr seit dem Tode Raffs – war Bülow jedenfalls wichtig und er erkannte Brahms’ unbestreitbare Bedeutung und Meisterschaft. Für Ritter lag die Sache als kompromisslosen Wagnerianer anders. Für ihn war Brahms praktisch gar kein Komponist und seine Werke gar keine Musik. So berichtete er einmal an Hermann Levi, wie „*schwer*“ es für ihn sei, sich „*in die »Vierte« von Brahms hineinzuleben, die mir noch viel weniger Musik zu sein scheint als die »Dritte«*“.[49] Später sollte er diese Abneigung gegen Brahms auch an Richard Strauss weitergeben. Strauss’ Urteile über Brahms änderten sich unter dem Einfluss Ritters radikal und blieben danach zeitlebens negativ und recht pauschal.[50] Marie von Bülow nennt in ihrer Bülow-Briefausgabe als Grund, warum ihr Mann sich von Strauss und Ritter entfremdet hatte, den „*tiefgreifenden Einfluß*“ des Letzteren, der eine „*entschiedene Abkehr von Brahms*“ zufolge gehabt habe:

„*Ein namhafter Musiker berichtete im Juli 89 an Bülow, wie sehr ihn die »vollkommene Schwenkung« von Strauß überrascht hätte. »Brahms ist ihm plötzlich kalt und langweilig, er schwört blos auf Wagner und – Liszt! Er verstieg sich sogar in der Behauptung, daß Liszt in der Sinfonie der einzige schaffende Nachfolger von Beethoven ist«*“.[51]

48 Alexander Ritter an Fritz Weiß, 30.10.1885 (UB Frankfurt; Autogr. A. Ritter). Unveröffentlicht. Ritters Angaben sind offensichtlich nicht ganz korrekt: das Dresdner Konzert war wie erwähnt das 32. der Tournee und es hatte insgesamt 4 Ruhetage gegeben. Er täuschte sich hier in seiner Erinnerung – oder glaubte vielleicht, bei seiner Rechtfertigung übertreiben zu müssen. Dass er möglicherweise insgeheim gar nicht so enttäuscht darüber war, Draeseke nicht wiederzusehen, ändert nichts an den tatsächlich anstrengenden Umständen des Reisens.

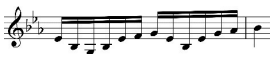
49 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 21.10.1885 (LOC Washington; ML95.R6). Unveröffentlicht.

50 Zum Umschwung in Strauss’ Urteil über Brahms vgl. Werbeck, Walter: *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, Tutzing 1996, S. 34 f. In den späten Aufzeichnungen *Aus meinen Jugend und Lehrjahren* erinnert sich Strauss: Ritter „*bewies mir*“, dass „*besonders bei Brahms*“ „*die Sonatenform*“ „*ein leeres Gehäuse geworden war*“ (Strauss, *Betrachtungen-1*, S. 168). Matthias Schäfers hält mit Verweis auf mangelnde Beispiele in Ritters Korrespondenz dessen krasse Ablehnung Brahms’ und seinen Einfluss auf Strauss für nicht ausreichend belegt (Schäfers, *Symphonische Dichtung*, S. 429 f.). Mehrere in diesem Abschnitt vorgelegte neuaufgefundene Zitate Ritters könnten die Beweislage dazu nun etwas verdichten.

51 Vgl. Anmerkung in: Bülow, *Briefe und Schriften VIII-7*, S. 305.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Eine klare Bestätigung dafür, dass sich Strauss in Sachen Brahms von Bülows Position abwandte und Ritter folgte, findet sich in einem Notizbuch, das später noch Gegenstand eingehender Analyse werden soll (vgl. Leben VII-17.6.). Strauss' allererster Eintrag in dieses „*Braune Kunstbuch*", das er von Alexander Ritter geschenkt bekam, datiert auf ca. Ende 1889, passt also gut zu eben zitiertem Bericht Marie von Bülows. Der halbseitige Eintrag wird hier erstmals vollständig veröffentlicht:[52]

> Bülow frug mich unlängst bei dem Scherzo einer neuen Brahmsschen Violinsonate, ob ich das nicht neu fände! An einer Musik, die keinen poetischen, d. h. gar keinen Inhalt hat, kann ich nichts Neues finden. Neue Tonfiguren zu combiniren, ist an u. für sich heute beinahe unmöglich u. wenn nicht das, doch belanglos. Wenn nur einer etwas Neues, eine neue Idee mitzuteilen hat, mag er sie meinesteils mit alten Ausdrucksmitteln *) darstellen, wenn er sie damit nur unserem Aufnahmsvermögen [sic] vollständig nahe bringt. Oder er mag mir für eine alte Idee neue Ausdrucksmittel erfinden, auch gut. Eine neue Idee, mit neuen Ausdrucksmitteln dargestellt, ist natürlich das höchste! Beethoven, Wagner u. Liszt! Eine Tonfigur, die nicht Ausdrucksmittel ist, ist, wie gesagt, wertlos u. wenn sie wirklich, [sic] noch nicht dagewesen ist!
>
> *) „Mein Freund, in holder Jugendzeit" – etc. etc. etc.[53]

Nicht, dass man im Ritter-Kreis die technische Meisterschaft Brahms' nicht anerkannte – im Gegenteil, sie wurde betont, um dann als formalistisch zurückgewiesen zu werden. Friedrich Rösch schrieb seinem Freund Strauss, dass Brahms die „*Contrapunktik, so fabelhaft beherrsche, wie vor ihm kein Musiker, außer Bach; ja daß Brahms in dieser Hinsicht teilweise sogar über Bach hinausrage*".[54] Ritter selbst bescheinigt Johannes Brahms in seiner beißenden Satire *Vom – Spanisch-Schönen* (vgl. Leben VIII-19.5.) indirekt „*eine geradezu meisterhafte Geschicklichkeit*"[55] und nennt ihn gegenüber Strauss „*einen in der Technik des musikalisch-formellen Satzes immerhin virtuosen Meister*".[56] Nachdem Arthur Seidl, ein Freund Röschs und Strauss', in einem Artikel Brahms'scher Musik aber auch „*poetische Stimmungen*" zugestanden hatte, musste er diese Position gegen einen völlig aufgebrachten Alexander Ritter verteidigen, der Brahms jedes Ausdrucksvermögen vehement absprach. Dem abwesenden Richard Strauss berichtete Ritter anschließend: „*Ich habe in einer langen Unterredung die bei Leibenfrost begann u. bis 9 Uhr auf der Straße fortgesetzt wurde, dies Alles Seidl*

52 Charles Youmans zitiert daraus in Auszügen ohne nähere Beschreibung der Quelle in: Charles Youmans: *Richard Strauss' Orchestral Music and the German Intellectual Tradition*, Bloomington und Indianapolis, 2005, S. 43.

53 Vgl. „*Braunes Kunstbuch*", S. 1 (RSA). Zum „*Braunen Kunstbuch*" als Quelle vgl. Leben VII-17.6. Wahrscheinlich geht es nicht zu weit, wenn man Ritters Einfluss auf Strauss bis in seinen Sprachgebrauch hinein erkennen zu können glaubt. Das lakonische „auch gut" jedenfalls wird an anderer Stelle von Strauss sowohl explizit als Ausspruch Ritters erinnert, als auch selbst verwendet (vgl. Leben VII-18.5.). Das Text- und Notenzitat stammt aus der Szene Walther-Sachs am Beginn des 3. Aufzugs von Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*.

54 Friedrich Rösch an Richard Strauss, 11.11.1889 (RSA), zit. nach Werbeck, *Tondichtungen*, S. 30.

55 Ritter, Alexander: *Vom – Spanisch-Schönen*. In: *AMZ* XVIII, 1891, S. 128–129, hier S. 129. Vgl. Anhang E-1.1.

56 Alexander Ritter an Richard Strauss, München, 7.7.1889 (RSA). Vgl. auch: Youmans, *Ten letters*, S. 6 f. Dort irrtümlich als 27.6.1889 transkribiert.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

klar zu machen gesucht".[57] Wie wichtig Ritter diese Angelegenheit war, spürt man in der Schilderung, die Franz Strauss seinem Sohn von dem Vorfall gab: „*Ritter wurde ganz Feuer und Flamme, er und Rösch waren Seidls Gegner. Seidl wollte in Brahmsscher Musik doch etwas Poesie finden, während seine Gegner es vollständig verneinten*".[58]

Beim regelmäßigen Abendschoppen in München (vgl. Leben VII-17.4.) nahm Alexander Ritter auch im größeren Kreis eindeutig Stellung gegen Brahms. Max Steinitzer kolportiert in seiner Strauss-Biographie z. B. ein Ritter-Zitat, das trotz seiner Überspitzung nicht unbedingt unauthentisch sein muss: „*Brahms muß man eben so lang studieren, bis man merkt, daß nichts dahinter ist*".[59] Brahms' „*auf Hanslik'scher Theorie begründete Kunstrichtung*"[60] war für Ritter und Strauss über die Jahre zum Inbegriff eines musikästhetischen Tabus geworden, sodass Ritter in einem seiner Brandbriefe an Strauss, in denen er auf den Text der Oper *Guntram* Einfluss auszuüben versuchte, als Abschreckung nur den Namen Brahms fallen lassen musste und prägnant formulierte: „*Wer Brahms für einen Komponisten hält, mag auch Stirner für einen Philosophen halten*".[61]

Ironischerweise gibt es zwischen Johannes Brahms und Alexander Ritter sogar eine – wenn auch recht lose – verwandtschaftliche Verbindung. Beide sind sie weitläufig mit Matthias Claudius, dem berühmten Dichter des „Wandsbecker Bothen" verwandt. Ritters (angeheirateter) Onkel war ein Sohn Claudius', und Brahms teilte (wie übrigens auch Theodor Storm) mit Claudius eine direkte Urahnin im 16. Jahrhundert.[62] Jedenfalls hatten beide Hamburgisch-hanseatisches Blut in den Adern[63] und standen sich in diesem Sinne vielleicht näher, als ihnen bewusst war. Alexander Ritter und Johannes Brahms waren beide Jahrgang 1833, Brahms überlebte Ritter nur um ziemlich genau ein Jahr und starb im April 1897 – nahezu identische Lebensspannen also, aber doch zwei diametral auseinanderlaufende Lebenswege. Der erste Kreuzungspunkt beider Biographien wurde gleichzeitig zum unwiderruflichen Scheidepunkt: Liszt und die Weimarer Altenburg. Fast hätten die beiden Musiker sich dort schon persönlich getroffen. Brahms besuchte Liszt bekanntlich im Sommer 1853, und als er nach wenigen Tagen wieder abfuhr, war er sich über seine Ablehnung der Liszt'schen Richtung vollkommen im Klaren. Ganz anders Ritter, der Liszt erstmals im Januar 1852 besucht hatte, 1854 ganz nach Weimar übersiedelte und alsbald selbst überzeugter Neudeutscher wurde. Brahms unterzeichnete 1860 die berühmte „Erklärung" gegen die Neudeutschen und war damit – wenn auch nolens volens – zur Gallionsfigur ihrer Gegner geworden. Dass Alexander Ritter für Brahms' Schaffen keinerlei Sympathie aufbringen

57 Alexander Ritter an Richard Strauss, München, 7.7.1889 (RSA). Vgl. auch: Youmans, *Ten letters*, S. 7. Dort irrtümlich als 27.6.1889 transkribiert.

58 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 6.7.1889 (RSA). Unveröffentlicht.

59 Steinitzer, Max: *Richard Strauss*, Berlin und Leipzig 1911, S. 45. Steinitzer will den Ausspruch offenbar selbst aus Ritters Mund vernommen haben.

60 Alexander Ritter an Richard Strauss, 7.7.1889. In: Youmans: *Ten letters*, S. 7. Dort irrtümlich als 27.6.1889 transkribiert. Hier zitiert und korrigiert nach dem Original (RSA).

61 Alexander Ritter an Richard Strauss, München, 17.1.1893. In: Youmans: *Ten letters*, S. 13. Ritter vermutete einen Einfluss des von ihm abgelehnten Philosophen Max Stirner (1806–1856) auf Richard Strauss. Zur Diskussion um den *Guntram* vgl. Leben VIII–20.3.

62 Vgl. Lorentzen, Volker: *Maria Lorck, Ahnfrau von Matthias Claudius, Johannes Brahms und Theodor Storm*. In: *Brahms-Studien*, Bd. 12 (hrsg. von Martin Meyer), Hamburg 1999 (= Veröffentlichungen der Brahms-Gesellschaft Hamburg e. V.), S. 85–95.

63 Zur Hamburger Familie Momma, der Ritters Mutter entstammt, vgl. Leben I-1.1.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

konnte, wird auch auf diesen Angriff zurückzuführen sein.[64] Als sich knapp ein viertel Jahrhundert später in Meiningen beide Lebenswege tatsächlich noch kreuzten, hatte sich an Ritters Weltbild, an seiner Bereitschaft, neudeutsche Ideale bedingungslos zu verteidigen, nichts geändert. Ritter hat dann zwar unter Brahms' Dirigat dessen Werke mitgespielt, aber es ist fraglich, ob es darüber hinaus in Meiningen zu einem persönlichen Kontakt gekommen ist. Ritter mied die Begegnung mit Brahms, wo er nur konnte.

Ein paar Jahre später, 1889, als Alexander Ritter zusammen mit Richard Strauss eigens nach Berlin gereist war, um Beethovens *IX. Symphonie* unter Hans von Bülow zu hören, brachte ihn dieser in eine durchaus unangenehme Situation, indem er ihn mit Brahms konfrontierte. Strauss erinnerte sich viele Jahre später:

> „*Vor der IXten Sinfonie trafen wir im Musikzimmer Brahms*[,] *u. Bülow begrüßte uns mit den Worten: Meine Herren, Sie kommen zu Neunten, Sie finden hier den Componisten der »Zehnten«. Ritter schnitt ein Gesicht u. drückte sich. Auch Brahms war glaube ich nicht ganz wohl zu Muthe*".[65]

Möglicherweise war es dieser persönliche Vorfall, mit Sicherheit aber Bülows künstlerisches Bekenntnis zu Brahms, was Ritter dazu brachte, mit Bülow wenig später zu brechen und öffentlich gegen ihn Stellung zu beziehen. Sein Artikel *Vom – Spanisch-Schönen* in der *AMZ* richtet sich – ohne Nennung der Namen – gezielt gegen Bülow und Brahms (vgl. Leben VIII-19.5.). Die rigide Ablehnung des Komponisten Brahms trug sicher zu Ritters Ruf als unbeugsamer Dogmatiker bei, den er später als Haupt seiner Münchner „Tafelrunde" genoss.

64 Ritters früheste aufgefundene Bemerkung zu Brahms findet sich in einem Brief an Joachim Raff vom 22.3.1869, in dem er sich über die „*blödsinnige Kritik*" echauffiert, die „*die allerverschiedensten Richtungen wie Raff und Brahms in einen Topf (Zukunftsmusik) zu werfen*" sich erdreiste (BSB; Raffiana I, Ritter Alexander. Unveröffentlicht.). Eine klare Distanz zu Brahms ist hier längst manifest.

65 Diese Aufzeichnungen Richard Strauss' stammen aus den letzten Lebensjahren und finden sich im sogenannten „*Grauen Tagebuch 1*" (RSA; S. 10), vgl. Strauss, *Späte Aufzeichnungen*, S. 298. Dieselbe Begebenheit beschreibt er an anderer Stelle mit nur wenig anderen Worten: „*Vor der Aufführung suchten wir Bülow in dem bekannten kleinen Musikzimmerchen neben dem Podium auf. Neben Bülow steht Brahms. Ach – begrüßt uns Bülow – das ist schön, daß Sie zur IXten kommen, Sie finden hier den Componisten der Xten! Ritter schnitt ein Gesicht, er mochte den von Bülow überschätzten Brahms schon von Meiningen her nicht – u. drückte sich*" (RSA; „*Graues Tagebuch 5*", S. 10 f.), vgl. Strauss, *Späte Aufzeichnungen*, S. 330. Schon in den 1909 gedruckten „*Erinnerungen an Hans von Bülow*" hatte Strauss in ganz ähnlichen Worten berichtet, wie er zusammen mit Ritter „*bei unserer Antrittsvisite in Bülows Zimmer Johannes Brahms vorfand, den uns Bülow von neuem mit den Worten vorstellte: »Meine Herren, Sie kommen zur Neunten? Hier finden Sie den Komponisten der Zehnten!« Das wütende Gesicht, das der fanatische Listzianer Ritter dazu schnitt, sehe ich heute noch. Auch Brahms war etwas verlegen*" (in: Strauss, *Betrachtungen-1*, S. 145 f. bzw. *Strauss, Betrachtungen-2*, S. 187 f.). Wie sehr den alten Strauss diese Geschichte noch beschäftigte, zeigt auch ein Brief an Willi Schuh, in dem er sie benutzt, um den jungen Musikschriftsteller – noch 1943! – auf eine Anti-Brahms-Linie zu bringen. Die Worte sind wieder ganz ähnlich: „*Als ich mit Alexander Ritter zu Bülow's Aufführung der IX. in Berlin fuhr, stand im Musikzimmer der Philharmonie Brahms neben Bülow, der uns mit den Worten empfing: Ach, die Herren kommen zur IX.ten, Sie finden hier den Componisten der Xten! Das Gesicht Ritters hätten Sie sehen sollen! Er drückte sich schleunigst*" (Richard Strauss an Willi Schuh, Garmisch, 8.10.1943. In: Schuh, Willi (Hrsg.): *Richard Strauss. Briefwechsel mit Willi Schuh*, Zürich 1969, S. 49).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

14.7. Bülows Abschied in Etappen

Die Situation in Meiningen war für Bülow nur auf den ersten Blick ideal. De facto war die Personenkonstellation vor Ort alles andere als menschlich unkompliziert. Die Gattin Georgs II., war nicht nur eine Bürgerliche gewesen, die kurz vor der Heirat vom Regenten geadelt wurde, sie war auch eine Musikerin und Schauspielerin. Seit den Tagen, als sie Klavierschülerin Bülows im Hause seiner Mutter in Berlin wurde, war Ellen Franz zudem eine enge Freundin Cosima Liszts, späterer von Bülow noch späterer Wagner, zu der sie auch noch in Meininger Jahren Briefkontakt hielt. Als Freifrau von Heldburg war sie sicher für Bülows Engagement und großzügige Behandlung mitverantwortlich, sie war es aber auch, die Bülow später von einer Heirat mit Marie Schanzer abriet – die beiden Schauspielerinnen waren sich nicht grün. Was den Herzog selbst angeht, so ist es gewiss sein ehrliches Ansinnen gewesen, mit dem Engagement Bülows die Meininger Hofmusik auf eine neue Höhe zu heben. Jedoch blieb er stets in erster Linie dem Theater verpflichtet, und als das Meininger Orchester ebenso erfolgreich wie das Schauspiel auf Reisen ging, entstand eine unheilvolle Konkurrenzsituation.

Zum ersten Mal stand Bülow nach dem Berliner Skandal um seinen Seitenhieb auf den „Zirkus-Hülsen" am 4. März 1884 kurz vor dem Rücktritt. Herzog Georg II. musste seinem Untergebenen für seinen Angriff auf den Preußischen Generalintendanten Botho von Hülsen eine Rüge erteilen und konnte den darüber bitter Enttäuschten nur durch Beschwichtigungen in Meiningen halten. Größer war das Zerwürfnis, das ausgerechnet auf dem Höhepunkt des Erfolges, am Ende der Wiener Konzerttournee Ende November 1884, auftrat und ein Licht auf die internen Meininger Spannungen wirft. Bülows Frau absentierte sich ohne Genehmigung vom Theater, um dem kränkelnden Gatten entgegenzukommen – und wurde kurzerhand gekündigt. Bülow war außer sich, sein Entlassungsgesuch folgte auf dem Fuße und der Bruch war unvermeidlich. Dennoch erklärte Bülow sich noch einmal dazu bereit, zu bleiben und die noch ausstehenden und bereits organisierten Konzertreisen zu dirigieren. Der Tropfen, der das Fass zum Überlaufen brachte, sollte erst später folgen.

Und so gingen er und sein Orchester nur einen Tag nach der Rückkehr von der Wien-Tournee wieder ans Werk, als sei nichts geschehen und gaben in Meiningen ein Abonnementkonzert mit Brahms-Werken. Dann wurden binnen weniger Wochen zahlreiche neue Stücke erarbeitet, und bereits am 14. Dezember gab es ein Konzert mit rein französischem, am 21. des Monats eines mit rein russischem Programm zu hören. Ritter lernte dabei u. a. Werke wie Lalos *Symphonie espagnole*, Saint-Saëns' *Symphonie Nr. 2 a-moll*, op. 55, Tschaikowskys *b-moll-Klavierkonzert*, Glinkas Ouvertüren zu *Ein Leben für den Zaren* und *Ruslan und Ludmilla*, sowie Borodins *Eine Steppenskizze aus Mittelasien* kennen.[66]

Im März 1885 absolvierten die Meininger 23 Konzerte in Nord- und Ostdeutschland. Die Planung hätte straffer nicht sein können: 23 Tage standen dafür zur Verfügung. Städte wie Hamburg, Bremen und Lübeck waren dem Orchester bereits bekannt, andere wurden erstmals bereist, wie Rostock, Danzig, Königsberg und Stettin, die ehemalige Wirkungsstätte Ritters, wo noch immer sein Gegner Karl Koßmaly fest im Sattel saß. Über Berlin und Leipzig kehrte man schließlich zurück an die Werra. Ritter und Bülow – der Orchesterchef und der Tutti-Geiger – pflegten ihre Freundschaft auch im straffen Rahmen des Reiseprogramms und der professionellen Orchesterarbeit. „*Auf unserer letzten Reise fuhr ich sehr häufig mit Bülow zusammen im Coupé*", berichtet Ritter und erwähnt Gespräche z. B. über Anton Bruck-

66 Vgl. Birkin, *Bülow*, S. 625 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ner (den Bülow ablehnte).[67] Wie ehedem diskutierten die beiden also auf Augenhöhe über aktuelle Musik und werden dabei längst nicht immer einer Meinung gewesen sein. Für den notorisch angespannten Bülow konnte die vertraute Gegenwart des alten Freundes eine willkommene Zerstreuung und einen Stabilitätsfaktor bedeuten.

Im Sommer 1885 verließ Franz Mannstädt seine Meininger Position und ein Nachfolger musste bestellt werden. Mannstädt, der 1882 als Meininger Kapellmeister auf Probe engagiert worden war, war vom Herzog zum 1. März 1884 ohne Bülows Wissen und zu dessen Ärger in eine feste Anstellung übernommen worden. Seitdem hatte er bei Bülow und Ritter wohl keinen leichten Stand gehabt. Zu seinem Abgang verfasste Ritter ein Schreiben, das nicht überliefert und dessen Inhalt nicht bekannt ist – es muss sich aber um eine Art negatives Zeugnis gehandelt haben, das evtl. in Leßmanns *Allgemeiner Musikzeitung* hätte abgedruckt werden sollen. Bülow spricht von einem „*Urteil über M.* [Mannstädt] *verfasst von Ritter und hoffentlich von mehreren Kapellisten unterzeichnet werdend: als Damoklesschwert zu gebrauchen bei den Versuchen, sich als Zweiten im Bunde mit Joachim in die Höfe intruigiren zu wollen*".[68] Alexander Ritter agierte hier scheinbar als ein Wortführer und unberufener Sprecher des Orchesters, was für eine gefestigte Stellung und einen guten Draht zu den Kollegen spricht. Oder eben für eine Sonderrolle als Bülow-Freund. Er selbst gestand Bülow, dass die Kollegen nicht so radikal vorzugehen wünschten, wie sie selbst:

> „*Würdest du die Güte haben beifolgendes Schreiben an Lessmann durchzusehen, um mir dann zu sagen was du etwa geändert wünschst. – Meine Herren Collegen werden jedenfalls das Urtheil über Mannstadt* [sic] *milder abgefaßt wünschen. Aber je milder unser Urtheil, desto schwächer ist auch der Schritt überhaupt, den wir thun, gerechtfertigt*".[69]

Für Mannstädts Nachfolge hatte Bülow eine Reihe von Bewerbern zur Auswahl, unter denen sich Namen wie Jean Louis Nicodé, Hermann Zumpe, Felix Weingartner und Gustav Mahler fanden, allesamt junge talentierte Musiker. Er jedoch entschied sich für den jüngsten und völlig unerfahrenen Kandidaten namens Richard Strauss.

67 Alexander Ritter an Hermann Levi, 8.4.1885 (LOC Washington; ML95.R6). Unveröffentlicht.

68 Hans von Bülow an Karl Klindworth, Meiningen, 7.7.1885. In: Du Moulin-Eckart, *Bülow. Neue Briefe*, S. 127. Worauf genau Bülow hier anspielt – insbesondere bzgl. Joachim – ist nicht klar.

69 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Meiningen, 9.7.1885 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 20). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

15. Der junge Richard Strauss

15.1. Strauss als Kapellmeister in Meiningen

Nach dem Abgang Mannstädts wurde auf Bülows Betreiben Richard Strauss zum 1. Oktober 1885 als Kapelldirektor und sein Stellvertreter eingestellt. Bülow, dem Strauss von seinem Freund Eugen Spitzweg, dem Verleger und Eigner des Münchner Aibl Verlages, empfohlen worden war[70], hatte dessen Begabung bald erkannt und ihn konsequent gefördert. Daher kannte Alexander Ritter bereits einige Werke des jungen Strauss, bevor sie sich persönlich trafen. Die *Serenade Es-Dur* op. 7 hatte Bülow nach der ersten Aufführung am 26. Dezember 1883 in das Reise-Repertoire der Hofkapelle aufgenommen. Am 4. März 1885 war außerdem in einem Meininger „Extra-Concert" Strauss' *Konzert für Waldhorn Es-Dur* op. 11 mit dem Orchestermitglied Gustav Leinhos als Solisten uraufgeführt worden.

Die erste persönliche Begegnung zwischen Alexander Ritter und Richard Strauss in Meiningen fand am 1. Oktober statt, als Strauss seine erste Probe unter Bülow besuchte.[71] Zumindest vom Sehen könnte man sich bereits gekannt haben, Gelegenheiten dazu waren vorhanden. 1882 weilte der 18-jährige Strauss erstmals in Bayreuth, weil sein Vater, der Münchner Hornist Franz Strauss (1822–1905) im *Parsifal*-Orchester spielte. Am 18. November 1884 durfte Richard Strauss selbst die Uraufführung seiner *Bläsersuite B-Dur* op. 4, die maßgeblich von den renommierten Meininger Bläsern um Richard Mühlfeld inspiriert war, im Münchner Odeon dirigieren und wird auch bei den anderen Münchner Konzerten der Meininger am 15. und 17. vor Ort gewesen sein. Zumindest begleitete er am 16. November Bülow und das Orchester ins benachbarte Augsburg zum dortigen Konzert.[72] Bülow, der mit Ritter ja eng verkehrte, könnte Strauss seinem Freund damals vorgestellt haben.

Strauss ging seine Aufgabe mit Feuereifer an, und bereits am 18. Oktober 1884 konnte der junge Kapellmeister erstmals der Meininger Öffentlichkeit zeigen, was er konnte: er dirigierte seine eigene *Symphonie f-moll* und spielte den Solopart im *Klavierkonzert c-moll* KV 491 von Mozart, zu dem er auch eigene Kadenzen geschrieben hatte. Aus München war eigens sein Freund Ludwig Thuille (1861–1907) angereist, gemeinsam stattete man Brahms und Bülow einen Besuch ab.[73]

Ein Höhepunkt von Bülows Wirken in Meiningen – wenn auch sicherlich nicht aus der Perspektive Alexander Ritters – war die Uraufführung der *IV. Symphonie e-moll* op. 98 von Johannes Brahms am 25. Oktober. Kurz danach begab sich das Orchester erneut auf Reisen: Vom 3. bis 25. November waren die Meininger in Westdeutschland (Köln, Bonn, Dortmund etc.) und Holland (Amsterdam, Rotterdam, Utrecht etc.) unterwegs. Brahms' Werke bildeten den Schwerpunkt, und der Komponist selbst sollte das Orchester im Wechsel mit Bülow dirigieren. Ein Eklat in Frankfurt um die Aufführung oder Nichtaufführung der *IV. Symphonie* durch Bülow sorgte dann aber zu einem Zerwürfnis der beiden Männer und bildete den Anlass für eine weitreichende Entscheidung: Am 23. November 1885 reichte Hans von

70 Diese Konstellation Spitzweg – Bülow – Strauss sollte später auch für Alexander Ritter bedeutsam werden, nahm der Aibl Verlag doch auch seine Werke ins Programm auf.

71 Vgl. Trenner, Franz: *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*, hrsg. von Florian Trenner, Wien 2003, S. 42.

72 Vgl. ebda., S. 37.

73 Vgl. ebda.,S. 43.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bülow in Meiningen sein Entlassungsgesuch ein, das diesmal vom Herzog akzeptiert wurde und endgültig war.

Damit änderte sich die Situation für alle Beteiligten grundlegend. Strauss, der, während das Orchester auf Reisen war, die Stellung in Meiningen gehalten hatte, musste sich – kaum engagiert – bereits wieder neu orientieren. Auch für Ritters stellte sich die Frage, wie es weitergehen sollte. Zunächst nutzte man die Zeit bis zum Ende der Saison. Strauss hatte von heute auf Morgen Gelegenheit, mit einem bestens präparierten Orchester täglich zu proben, wie und was er wollte. Nur wenige Wochen lang hatte er bei Bülows Proben hospitieren können; mit dessen Weggang zum 1. Dezember war Strauss nun sein Stellvertreter und auf sich gestellt. Diese Situation mag erklären, wie Alexander Ritter nun rein praktisch zum Bülow-Ersatz, zum eigentlichen Mentor des jungen Strauss werden konnte.

Der Umgang mit Alexander Ritter muss sehr schnell herzlich und intensiv geworden sein. Immer wieder berichtete Strauss an seine Eltern in München von Einladungen zu Ritters und gemeinsam verbrachten Abenden. Am 12. Dezember heißt es: „*Gestern war ich bei Ritters eingeladen, war sehr nett, ich sang meine Lieder vor, die sehr gefielen*“.[74] Nach einer Probe am 18. Dezember, in der Strauss Symphonien von Haydn und Beethoven (*II. Symphonie*) dirigiert hatte, meldete Strauss seinen Eltern: „[Ich] *habe die Tempi* […] *auf den Tupfen erwischt, zum Entzücken von Ritter, der ein reizender, sehr gebildeter Mensch* [ist] *und mit dem ich viel verkehre. Auch seine Familie ist reizend*“.[75]

In einem Brief an Otto Speyer vom 30. März 1886 berichtet Richard Strauss über sein enormes Arbeitspensum. Er müsse sich u. a. zusätzlich um die Kammermusiksoireen kümmern, denn „*seit Monaten*“ sei „*Concertmeister Fleischhauer krank*“.[76] Nimmt man diese beiläufige Bemerkung ernst, muss man davon ausgehen, dass seit mindestens Ende Januar 1886 – möglicherweise aber bereits länger (also „seit Monaten“) – anstelle Friedhold Fleischhauers dessen Stellvertreter an der Konzertmeisterposition saß. Der aber dürfte niemand anderer als Alexander Ritter gewesen sein. Damit hätte Ritter just zu der Zeit als Konzertmeister und erster Ansprechpartner für den Dirigenten fungiert, als Strauss am Dirigentenpult seinerseits Bülows Stelle vertrat. Die beiden Stellvertreter waren also offiziell und im professionellen Sinne auf Zusammenarbeit und Einverständnis angewiesen – Ritters „Einfluss“ auf Strauss vollzog sich demnach nicht ausschließlich hinter verschlossenen Türen im privaten Rahmen. Sein oben zitiertes Lob für die richtigen Tempi des jungen Strauss darf daher nicht nur als väterlich-bestätigende und nachträgliche Bemerkung, sondern muss als eine im kollegialen Umgang auf Augenhöhe und beim aktiven Musizieren entwickelte Auffassung verstanden werden.[77]

74 Richard Strauss an Franz Strauss, Meiningen, 12.12.1885. In: Schuh, Willi (Hrsg.): *Richard Strauss. Briefe an die Eltern*, Zürich 1954, S. 72.

75 Richard Strauss an Franz Strauss, Meiningen, 20.12.1885. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 73.

76 Zit. nach: Schuh, *Jugend*, S. 113. In einem zufällig auch am 30. März in St. Petersburg geschriebenen Brief an Strauss richtet Hans von Bülow „*freundl. Genesungswünsche an den Konzertmeister*“ [Fleischhauer] aus (vgl. Strauss, Gabriele: *Lieber Collega! Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten,* Berlin 1996, S. 34).

77 Vielleicht stellt sich also sogar die Frage nach einem praktischen Einfluss Ritters auf den Dirigenten Strauss. Bekannt ist Strauss’ Bemerkung über „*Die Meistersinger*“ von Richard Wagner: „*Alexander Ritter hat mir einmal erklärt, daß jeder Wagnersche Akt ein einheitliches sinfonisches Zeitmaß aufweist, in dem gewaltsame Temporückungen nur in seltenen (dramatisch bedingten) Ausnahmsfällen* [sic] *zulässig sind*“ (RSA; „*Blaues Tagebuch I*“, S. 21), vgl. Strauss, *Späte Aufzeichnungen*, S. 37. Auch in: Strauss, *Betrachtungen-1*, S. 61 bzw. Strauss, *Betrachtungen-2*, S. 63 f.).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Gleichzeitig spielte das persönliche gute Verhältnis der beiden von Anfang an eine große Rolle. Trotz des Altersunterschieds schien Ritter mit seinen Schauspielerfreunden für den jungen Strauss auch ein angenehmer Freizeit- und lustiger Zechpartner gewesen zu sei, der offensichtlich nicht immer nur ernsthaft war und nicht ohne Unterlass seine ästhetischen Dogmen vor sich hertrug: „[Ich] *war gestern in der »Schlaraffia« mit Ritter, wo er sehr fidel war*".[78] Auch gemeinsam mit Bülow hatten Strauss und Ritter gezecht, und Bülow vermisste noch lange danach diesen sozialen Aspekt der Meininger Zeit. Wehmütig schrieb er Ritter aus Hamburg: „*Ich habe hier nicht mehr soziale, d. h. collegiale Ressourcen als – in Meiningen, weniger als zur Zeit, wo Du und unser Phönix Strauß die bescheidenen Excesse bei Schunk rechtfertigten*".[79]

Schon sehr bald nach seiner Ankunft in Meiningen war Richard Strauss mit den Ritters so vertraut, dass er wie ein Familienmitglied behandelt wurde. Man nannte den jungen Mann liebevoll „Sträusschen" oder „Sträussle". Dieser Spitzname muss gleich am Anfang der Meininger Zeit im Bülow-Kreis entstanden sein und es wäre gut vorstellbar, dass er auf Hans von Bülow und seine flapsige Art zurückgeht.[80] Selbst Ritters Kinder nannten Strauss so, und der ließ sich das auch noch lange nach Ritters Tod, als gestandener Vierzigjähriger und gefeierter Komponist gerne gefallen.[81] Das scherzhaft-vertraute „Onkel Ritter", mit dem Strauss seinerseits von Ritter sprach, kam wohl erst in den Münchner Jahren auf. In der Familie Ritter war Strauss jedenfalls nach kurzer Zeit herzlich aufgenommen, auch das Weihnachtsfest 1885 verbrachte er bereits in ihrem Kreis.[82] Der Einundzwanzigjährige mit der wilden Lockenmähne fügte sich bestens in die Reihe der Ritter-Kinder, wobei die Töchter, das sei nur nebenbei erwähnt, neun und sechs Jahre älter (Else und Julie) bzw. neun Jahre jünger (Hertha) waren als er – womit amouröse Verwicklungen eher nicht zu befürchten waren.

Schon im Frühjahr neigte sich die gesellige Meininger Zeit dem Ende zu. Ihre Wohnung behielten die Bülows zunächst, und für ein Abschiedskonzert nahm Bülow selbst noch ein letztes Mal den Stab in die Hand. Er dirigierte am 29. Januar 1886 seine eigene Komposition *Nirwana* sowie Beethovens *III. Symphonie*. Außerdem spielte er Rubinsteins *Klavierkonzert G-Dur* und eine *Rhapsodie* von Liszt, beides dirigiert von Strauss. Letzterer übernahm zudem die Leitung von Rheinbergers *Ouvertüre zu Shakespeares »Zähmung der Widerspenstigen«* op. 18. Von einer gedrückten Abschiedsstimmung war noch nichts zu spü-

78 Richard Strauss an Franz Strauss, Meiningen, 20.12.1885. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 73.

79 Hans von Bülow an Alexander Ritter, Hamburg, 30.12.1887. In: Bülow, *Briefe und Schriften VIII-7*, S. 173. Konrad Schunk (1839–1908) war Posaunist in der Meininger Hofkapelle und führte auch eine Weinstube (vgl. Goltz, Maren: *Musiker-Lexikon des Herzogtums Sachsen-Meiningen (1680–1918)*, Meiningen ^{3}2012, S. 358).

80 Jedenfalls ist in einem Brief Marie von Bülows an ihren Mann z. B. schon am 13.10.1885 vom „*Sträusschen*" die Rede. vgl. Schuh, *Jugend*, S. 103. Auch nicht allzu nahe Freunde wie z. B. Siegfried Wagner, der Strauss mitunter „*Sträussle*" nannte (vgl. Schuh, *Jugend*, S. 333 f.), benutzten die Diminutivform als freundschaftliche Koseform.

81 Vgl. z. B. den Brief Karl Gottfried Ritters an Richard Strauss, 30.9.1896 (RSA, unveröffentlicht) und Strauss' Widmung an die Töchter Alexander Ritters auf dem Autograph seiner Instrumentierung von Ritters op. 4 Nr. 8 (1898) (Original im Besitz der Familie von Hausegger, Kopie im RSA; vgl. **ARWV III.1.2. Nr. 8**).

82 „*Den Weihnachtsabend verbrachte ich bei Ritter sehr hübsch*". Richard Strauss an Franz Strauss, Meiningen, 26.12.1885. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 76.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ren: „*Zum Konzerte waren* [August] *Steyl aus Frankfurt und Dr.* [Wilhelm] *Langhans*[83] *aus Berlin gekommen, mit denen Ritter und ich bei Bülow eingeladen waren nach dem Konzert. Ebenso gestern abend zum Tee, es war reizend, herrlich, Bülow in herrlichster Laune*“.[84] Am 7. März war Strauss zusammen mit Ritter ein letztes Mal bei Bülow eingeladen und erhielt am Ende des Abends einen „*Abschiedskuß*“.[85] Anschließend ging Bülow auf große Russland-Tournee. Aus St. Petersburg erhielt Richard Strauss einen Brief von ihm, in dem er Grüße an Ritter ausrichten ließ, da er mit dessen dortigen Verwandten in Kontakt gekommen war.[86]

Strauss war in der Programmplanung für die verbleibenden Konzerte nun ganz frei, und so setzte er für den 23. Februar z. B. die Uraufführung der *F-Dur-Symphonie* seines Münchner Freundes Ludwig Thuille an. Der konnte aus finanziellen Gründen diesmal nicht nach Weimar reisen, und Strauss berichtete ihm am nächsten Tag über den Verlauf der Aufführung. Dass sich Thuille und Ritter allerdings schon im Oktober kennen- und schätzen gelernt haben müssen, geht aus den „*ganz specielle*[n] *Grüße*[n] *von Ritter*“ hervor, die Strauss ausrichtete.[87] Thuille sollte in München neben Strauss zum engsten Anhänger Ritters werden.

Am 2. April fand das letzte Konzert der Saison statt. Erneut war Johannes Brahms zu Gast, der seine *IV. Symphonie* und die *Haydn-Variationen* dirigierte. Strauss präsentierte an diesem Abend – als bewussten Gegensatz – aus Wagners *Tristan* das *Vorspiel* und den *Liebestod*. Drei Tage später, am 5. April, leitete Strauss seine letzte Probe mit dem Meininger Orchester. Es war ein feierliches Abschiednehmen im Gedenken an Bülow, über das Alexander Ritter einen Artikel für die *Allgemeine Musik-Zeitung* verfasste. In diesem „*Epilog*“ überschriebenen Bericht heißt es: „*Hans v. Bülow's großartige, vom ganzen musikalischen Deutschland bewunderte Schöpfung: die Meininger Hofcapelle, hat am heutigen Tage in ihrer bisherigen Verfassung aufgehört zu bestehen*. […] *Hr. Strauss trat an das Dirigentenpult. Er dankte in einfachen, herzgewinnenden Worten, ein »zuviel« der Ovation mit der ihm eigenen Bescheidenheit zurückweisend*“. Dann gibt Ritter in wörtlicher Rede Strauss' kleine Ansprache wieder, berichtet vom ergriffenen Durchspielen der Bülow'schen *Nirwana* und schließt: „*Und so schieden Alle, sehr ernst und schweigsam von einander Abschied nehmend, – und eine große, unberechenbar bedeutungsvolle musikalische Institution – das vielbewunderte Bülow-Orchester – war aufgelöst*“.[88]

83 Langhans verfasste einen Artikel über das Konzert, in dem auch Ritter kurz erwähnt wird. Vgl. NZfM, Jg. 53, Nr. 7, 12.2.1886, S. 67 f.

84 Richard Strauss an Franz Strauss, Meiningen, 31.1.1886. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 85.

85 Trenner, *Chronik*, S. 48.

86 Vgl. Hans von Bülow an Richard Strauss, St. Petersburg, 18./30.3.1886. In: Bülow, *Briefe und Schriften VIII-7*, S. 34.

87 Richard Strauss an Ludwig Thuille, Meiningen, 24.2.1886. In: Trenner, Franz (Hrsg.): *Strauss-Thuille. Ein Briefwechsel*, Tutzing 1980, S. 98. Vgl. auch Schuh, *Jugend*, S. 115.

88 Ritter, Alexander: *Ein Epilog.* In: *AMZ*, XIII. Jg., Nr. 15, 9.4.1886, S. 155.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

15.2. Münchner Zukunftspläne

Schon am 19. Dezember 1885, bald nachdem Bülows Weggang bekannt geworden war, hatte Richard Strauss vom Münchner Intendanten Karl von Perfall ein Angebot erhalten, als 3. Kapellmeister an die Münchner Oper zu kommen. In Absprache mit Bülow wartete Strauss zunächst ab, ob der Meininger Herzog sein Orchester reduzieren würde. Hätte er auf gleichem Niveau weiterarbeiten können, wäre er wohl noch in Meiningen geblieben, doch als klar war, dass das Orchester verkleinert werden würde, sagte er Perfall am 1. Februar 1886 für München zu. Spätestens damit war auch für Alexander Ritter jeder Grund, als Orchestergeiger in Meiningen auszuharren, weggefallen.

Noch während Strauss über das Münchner Angebot nachdachte und durchaus ergebnisoffen verhandelte, bemühte sich Ritter seinerseits um eine mögliche feste Stelle in München. Wie in einem Brief Richard Strauss' an seine Mutter zu erfahren, war Ritter mit Generalmusikdirektor Hermann Levi (mit dem er damals, kurz nach der Uraufführung seines *faulen Hans*, noch auf gutem Fuße stand) seit Dezember 1885 in Verhandlung über eine Geigerstelle im Hoforchester:

> „*Ritter möchte gerne ins Münchner Orchester und hat im Dezember eine Geigenstelle mit 1500 M. angeboten erhalten, welche jedoch vor acht Tagen auf eine Bratschenstelle mit 1200 M. zusammengeschmolzen ist, er ist infolgedessen etwas enttäuscht, er ist ja kein großer Geiger, aber ein Musiker, wie man sie in jedem anständigen Orchester nur mit Freude begrüßen kann*".[89]

Mitte Januar 1886 war demnach das Angebot einer Geigenstelle – wahrscheinlich war sie eher vage in Aussicht gestellt worden – von Münchner Seite revidiert worden. Alexander Ritter war enttäuscht und reagierte am 16. Januar in einem ausführlichen Brief an Levi:

> „*Ihre liebenswürdige Absicht*[,] *mir in München ein »Bett« zu bereiten*[,] *freut mich ganz außerordentlich, und bin ich Ihnen von Herzen dankbar dafür. Wenn ich mich trotzdem nicht entschließen kann*[,] *die Violastelle anzunehmen, so seien Sie nicht gleich böse.* […] *Wäre nun in München eine Geigerstelle offen gewesen, so hätte ich sie freudigst angenommen, d. h. freudigst will ich auch nicht einmal sagen, aber dankbarst, denn ein freudiges Loos ist es nicht: mit dem Vorurtheil*[,] *man könne Opern componiren, seine Zeit mit Brodverdienst verthun zu müßen. Ginge ich aber zur Viola über, so müßte ich die mir noch bleibende dienstfreie Zeit zu technischen Uebungen* […] *verwenden, und würde dabei sicher blödsinnig*".[90]

Levi werden, was eine freie Geigenstelle anbelangt, die Hände gebunden gewesen sein, doch scheint er sich durchaus rege dafür eingesetzt zu haben[91], Ritter wenigstens überhaupt im Orchester unterzubringen und legte ihm nochmals die Variante mit der Stelle als Bratscher nahe. Doch Ritter blieb konsequent und antwortete am 2. Februar:

89 Richard Strauss an Josephine Strauss, Meiningen, 20.1.1886. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 82.

90 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 16.1.1886 (LOC Washington; ML95.R6). Unveröffentlicht. Dieser Brief enthält auch den bereits mehrfach herangezogenen Lebenslauf, den Ritter hier einfügte, um Levi seine Qualifikation und Erfahrung als Orchestergeiger zu veranschaulichen.

91 Levis Gegenbriefe liegen leider nicht vor.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „*Bezüglich ihrer fortgesetzten freundschaftlichen Absicht: mich nochmal in die Münchner Capelle zu bringen, bin ich Ihnen wirklich von Herzen dankbar. Und glauben Sie um Gotteswillen nicht, daß ich noch Pult-Ambitionen hege. Sobald es eine Geigerstelle ist, acceptire ich mit Dank, ganz Wurscht an welchem Platz*“.[92]

Ritters Pläne hatten für den Moment allerdings auch noch eine andere Richtung genommen: Wohl schon im Dezember hatte er Levi seine Komposition „*Fantasie und Fuge*“[93] zugesandt und um die Möglichkeit einer Aufführung unter eigener Leitung ersucht. Nachdem Levi das Stück abgelehnt hatte, bekannte Ritter nun im Brief vom 2. Februar, dass es ihm hauptsächlich um die Möglichkeit zu dirigieren gegangen sei und erklärte seine Absichten folgendermaßen:

> „*Die* [Meininger] *Capelle wird reduzirt auf 6 erste Geigen u. s. w.* [–] *das genügt Strauß nicht mehr, und er geht. Mir würde es aber – du lieber Gott und wie! – genügen. Hätte ich nun anderwärts gezeigt, daß ich recht wohl zu dirigiren verstehe – (offen gesagt: Routine habe ich, von früher her, noch 10 mal mehr als Strauß) so könnte ich mich hier bewerben*“.[94]

Dies schrieb Ritter nur einen Tag nach Strauss' definitiver Zusage, Kapellmeister in München zu werden. Im selben Brief, in dem er Levi noch um eine Geigerstelle in München angeht, verrät Ritter damit die nicht eben bescheidene Ambition, Bülows und Strauss' Nachfolger in Meiningen werden zu wollen. Dabei irritiert nicht nur die fraglose Selbstüberschätzung, sondern auch der missgünstige Ton gegenüber seinem Schützling Strauss.[95] Auf eine Unterstützung Bülows konnte er bei diesem Ansinnen gewiss nicht hoffen, und es ist davon auszugehen, dass sich Ritter letztlich nie wirklich um die Meininger Stelle als Kapellmeister beworben hat – musste er doch einsehen, dass er chancenlos war.

Es ist in der Literatur einerseits davon zu lesen, dass Richard Strauss München „*auch dem neuen Freunde als künftigen Aufenthalt*“ „*empfohlen*“ habe[96], aber auch davon, dass Ritters Umzug von Meiningen nach München für Strauss den „*Ausschlag für München*“ gegeben habe.[97] Dies ist beides gewiss nicht ganz falsch, aber eben auch nicht ganz richtig. Ritter wird seine Absicht, nach München zu gehen, schon mit Strauss besprochen haben, und

92 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 2.2.1886 (LOC Washington; ML95.R6). Unveröffentlicht. Der Ton gegenüber Levi ist in den beiden eben zitierten Briefen noch auffallend freundlich. Im Nachhinein sollte das verpatzte Engagement in München aber zu den Hauptgründen der erbitterten Feindschaft werden, die Ritter Levi gegenüber bald an den Tag legte.

93 Zur Identität dieses Werkes vgl. Werk V-l.

94 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 2.2.1886 (LOC Washington; ML95.R6). Unveröffentlicht.

95 Schon im vorausgehenden Brief an Levi vom 16.1. hatte Ritter sich eine Spitze gegen Strauss nicht verkneifen können: [Ein eigenes Werk in München aufzuführen] „*hätte mir große Freude gemacht, aber freilich ein Bommer* [sic] *à la Richard Strauß kann nicht Jeder haben*“ (Vermutlich handelt es sich bei „*Bommer*“ um eine Verballhornung von Bonheur, die allerdings nirgends nachgewiesen werden konnte. Der Kontext ist jedoch ziemlich klar). Es sei aber darauf hingewiesen, dass Ritter den jungen Strauss gegenüber Levi auch sehr wohl lobte. Ebenfalls am 16.1. schrieb er diesem, dass Strauss „*eine entschiedene Begabung zum Dirigenten zeigt und bei dem ganzen Orchester in jeder Weise sehr beliebt ist*“ (LOC Washington; ML95.R6). Unveröffentlicht.

96 Vgl. Steinitzer, *Strauss*, S. 43.

97 Vgl. z. B. Schuh, *Jugend*, S. 125.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

beide werden sie die Aussicht, weiterhin am selben Ort zu wohnen, als verlockend empfunden haben. Aber es sei festgehalten, dass Ritter sowohl v o r der definitiven Strauss'schen Zusage eine Geigerstelle in München angenommen, als auch n a c h dieser Zusage sich noch taktierend am liebsten auf eine Dirigenten-Stellung in Meiningen beworben hätte. Erst als klar war, dass Alexander Ritter auf keine der Optionen Chancen hatte und es auch keinerlei Alternativen gab, wird ihm die Aussicht, sein Leben als Privatier wenigstens in der unmittelbaren Umgebung des jungen Strauss verbringen zu können, Grund genug gewesen sein, tatsächlich nach München überzusiedeln. Spätestens Mitte Mai war Ritters Entschluss definitiv gefasst, den er seinem Freund Fritz Weiß in Dresden nicht eben voller Enthusiasmus mitteilte:

> „*Wie Du wohl gehört haben wirst, ist in Meiningen durch Bülows Abgang Spiel u. Tanz vorbei. Da auch das Schauspiel nur noch gastiert u. fast gar nicht mehr hier spielt – was für die Theaterschule meiner Frau natürlich von größtem Nachteil ist – so haben wir uns entschloßen, auf unsere alten Tage noch einmal die Zelte abzubrechen, und ziehen Ende September nach München*".[98]

Richard Strauss verließ Meiningen bereits am 10. April 1886. Von München aus brach er wenige Tage später zu einer größeren Italien-Reise auf, die vom 17. April bis Ende Mai dauern sollte, und vor deren Antritt es ihm ein besonderes Bedürfnis war, sich noch einmal brieflich an Ritter zu wenden. Er wollte Ritter

> „*herzlichsten, aufrichtigsten Dank* […] *sagen für die liebenswürdige, mir so werthvolle Freundschaft, die Sie mir während meines unvergeßlichen Meininger Aufenthaltes entgegengebracht haben. Der Verkehr mit Ihnen und Ihrer lieben Familie in Meiningen wird unter meinen schönsten Erinnerungen stets mit obenan stehen*".[99]

Ein im selben Brief in Aussicht gestellter Postkarten-Gruß an Ritter aus Rom hat sich leider nicht überliefert. Die Reiseerinnerungen, die Richard Strauss in musikalischer Form mit nach Hause brachte, lassen sich indes noch heute in seiner „Sinfonischen Fantasie" *Aus Italien* hörbar nachvollziehen. Ritters blieben noch bis in den Herbst hinein in Meiningen wohnen. Ob Alexander an der vom 3. bis 6. Juni in der kleinen Residenzstadt Sondershausen stattfindenden 23. Tonkünstler-Versammlung des ADMV teilnahm, ist fraglich.[100] Fest steht jedoch, dass er im Sommer wieder – und nun zum letzten Mal – als Meininger im Bayreuther Festspielorchester mitspielte. Während seiner Anwesenheit starb am 31. Juli Franz Liszt, ausgerechnet in Bayreuth, ausgerechnet kurz vor Beginn der Festspiele. Cosima

98 Alexander Ritter an Fritz Weiß, Meiningen, 22.5.1886 (UB Frankfurt; Autogr. A. Ritter). Unveröffentlicht.

99 Richard Strauss an Alexander Ritter, München, 15.4.1886 (BSB; Ana 330.I. Ritter, Alexander/Nr. 1).

100 Ein Hinweis darauf findet sich in: Ramann, Lina: *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/87*. Hrsg. von Arthur Seidl. Neue, revidierte Ausgabe, Mainz 1983. S. 342 u. 343. Dort ist das berühmte große Gruppenbild mit Franz Liszt im Zentrum, das damals entstand, wiedergegeben – mit der Angabe, Alexander Ritter befände sich unter den Abgebildeten. Bei der Person auf der angezeigten Position scheint es sich aber keineswegs um Ritter zu handeln, und er ist auch an anderer Stelle nicht zu identifizieren. Darüber hinaus es keinerlei Beleg für eine Anwesenheit Ritters bei der Tonkünstlerversammlung.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wagner hatte ihren sterbenden Vater abgeschirmt und wollte die Festspiele nicht gefährden. Alexander Ritter wird seinen kranken Meister daher wohl kaum noch einmal gesehen haben. Liszts Begräbnis fand am 3. August auf dem Bayreuther Stadtfriedhof statt, wobei Anton Bruckner bekanntermaßen an der Orgel über *Parsifal* improvisierte. Nur zwei Tage später, am 5. August, empfing Ritter seinen Freund Richard Strauss, der gerade seine Stelle als 3. Kapellmeister an der Münchner Hofoper angetreten hatte, gemeinsam mit seiner Tochter und dem Hornisten Leinhos in Bayreuth am Bahnhof.[101] Seinem Vater berichtete Strauss tags darauf eher beiläufig und seltsam unbeeindruckt, man habe das Grab Liszts besucht, „*bei dessen Requiem Bruckner scheußlich Orgel gespielt haben soll*".[102] Zurück in Meiningen blieben Ritter nur mehr wenige Wochen. Hans von Bülow, der seinen Wohnsitz immer noch in der Stadt hatte und sich dort zwischen seinen Reisen erholte, war seit langem wieder einmal krank und hatte Ritters deswegen nur noch selten sehen können.[103] Die Übersiedlung nach München erfolgte am 27. September 1886.

15.3. Ritters Einfluss auf Strauss in den Meininger Jahren

Siegmund von Hausegger zufolge hatte Alexander Ritter die Meininger Jahre „*als seine glücklichsten*" bezeichnet.[104] Gewiss waren es intensive Jahre gewesen – der Biograph spricht pathetisch vom „*starken Pulsschlag künstlerischen Lebens*"[105] –, in denen Ritter ein Menge neuer Musik, neuer Städte und Länder aber auch neuer Menschen hatte kennenlernen können. Mit seinem alten Freund Bülow war er eng wie lange nicht, denn durch den persönlichen Umgang ließ sich leichter über manche ästhetische Meinungsunterschiede hinwegkommen. Das sollte sich bald ändern, die Entfremdung der beiden Schulfreunde schritt allmählich voran, und die im Grunde von beiden als unverbrüchlich betrachtete alte Freundschaft sollte noch arg strapaziert werden. Neben dem Kreis junger Schauspieler, den Ritter gerne um sich hatte, war es sicher die Bekanntschaft mit dem jungen Richard Strauss, die dem vorher ganz zurückgezogen lebenden Ritter neue Impulse und neue Kraft gegeben hatte.

Die Frage, welchen Einfluss Alexander Ritter auf Richard Strauss tatsächlich gehabt haben könnte, beschäftigt die Strauss-Literatur seit jeher.[106] Die Urteile reichen vom Abstreiten einer nennenswerten Beeinflussung der längst determinierten und aus eigener Kraft vorangebrachten Entwicklung Strauss' zum großen Komponisten, über das Zugeständnis, Ritter sei eben zur richtigen Zeit am richtigen Ort gewesen, bis hin zum unreflektierten Verwenden der Schlagworte „Lehrer", „Mentor", oder „väterlicher Freund". Die Quellenlage aus den betreffenden Jahren um 1886 ist dürftig, einen Lehrplan hat Alexander Ritter lei-

101 „*Gestern Nachmittag glücklich hier angekommen, wurde ich von Ritter, seiner Tochter u. Leinhos an der Bahn empfangen*". Richard Strauss an Franz Strauss, Bayreuth, 5.8.1886 (Kopie in RSA).

102 Ebda. Ob das Urteil über Bruckner, das Strauss weitergibt, von Ritter stammt, wird nicht klar. Jedenfalls scheint Strauss' Enthusiasmus für Liszt noch nicht stark ausgeprägt gewesen zu sein. Dies änderte sich erst durch Ritters fortwährenden Einfluss. Vgl. dazu Werbeck, *Tondichtungen*, S. 35.

103 Vgl. Hans von Bülow an Richard Strauss, Meiningen, 9.9.1886. In: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 42.

104 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 77.

105 Ebda, S. 73.

106 Eine aktuelle, objektive „*Bestandsaufnahme*" bietet: Schäfers, *Symphonische Dichtung*, S. 426 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der nicht hinterlassen. Hier seien deshalb zunächst nur einige Aspekte zu den mutmaßlichen Inhalten der Gespräche zwischen Strauss und Ritter angefügt.

Strauss selbst hat zum Ritter-Bild der Nachwelt ganz bewusst beigetragen. Nach dem Tode Ritters und mit Erreichen eines Status als führender und bahnbrechender Komponist, dessen Biographie und künstlerischer Werdegang eine immer größere Zahl von Leuten brennend interessierte, konnte er die schillernde (oder schillernd gemachte) Persönlichkeit des fanatischen Wagner- und Liszt-Anhängers als die entscheidende Mentoren-Figur präsentieren. Durch Ritters engen Kontakt mit den großen Neuerern der Vergangenheit bildete er ein Bindeglied, eine Brücke zu Strauss selbst, die in einer teleologisch verstandenen Musikgeschichte (Strauss teilte dieses Verständnis mit seinen Zeitgenossen) eine wichtige Legitimation bedeuten konnte. Aber auch am Ende seines Lebens, als es galt, sein Vermächtnis zu sichern und eine gültige Biographie mitzugestalten, kam Richard Strauss immer wieder auf seinen alten Freund Ritter zu sprechen. Bekannt geworden sind Formulierungen wie:

> [Ritter] öffnete mir die Augen und wies mir den Weg, den ich jetzt gehe. Er war mein guter Engel. Sein Einfluß auf mich war umwälzend. […] [Ritter,] dem ich mehr verdanke als irgendeinem anderen lebenden oder toten Menschen. Der Rat Ritters bedeutete den Wendepunkt in meinem Leben.[107]

oder:

> Sein Einfluß hatte etwas Sturmwindartiges. Er [Ritter] drängte mich dazu, das Ausdrucksvolle, Poetische in der Musik zu entwickeln nach den Beispielen, die uns Berlioz, Liszt, Wagner gegeben haben.[108]

Dabei sind gerade diese „Zeugnisse" mit Vorsicht zu genießen, stammen sie doch aus populär-biographischen Mitteilungen Dritter bzw. aus bewusst lancierten Informationen Strauss' nach dem Tode Ritters. Im Jahr 1935 schrieb Strauss folgende Erinnerung an die Anfangszeit seiner Bekanntschaft mit Ritter nieder, die immerhin einige konkrete Hinweise darauf enthält, was den Inhalt der erhaltenen „Anregung" betrifft:

> Das Hauptereigniß des Meininger Winters war für mich die Bekanntschaft mit Alexander Ritter, der im Orchester an der ersten Geige mitspielte. […] Er lud mich in sein Haus, in dem ich eine geistige Anregung fand, die den entscheidenden Ausschlag gab für meine ganze künftige Entwicklung. Durch die Erziehung hafteten mir immer noch manche Vorurteile gegen das Wagnersche u. besonders Lisztsche Kunstwerk an, ich kannte kaum R. Wagner's Schriften. Mit ihnen u. Schopenhauer machte mich Ritter in erklärender Ausdauer bekannt u. vertraut, bewies mir, daß der Weg von dem »Ausdrucksmusiker« Beethoven (Musik als Ausdruck von Fried. von Hausegger contra vom

107 Ein im Jahre 1890 mit Strauss geführtes Gespräch veröffentlichte der amerikanische Musikschriftsteller Arthur Abell ganze 65 Jahre später. Bei diesen angeblich authentischen Gesprächen handelt es sich indes um „keine ernstzunehmende Quelle" (Werbeck). Vgl. Abell, Arthur M.: *Gespräche mit berühmten Komponisten*, Garmisch-Partenkirchen 1962, S. 36.

108 Hunecker, James: *Richard Strauss*. In: *Die Musik*, 4. Jg., Heft 8, 2. Januarheft, 1905, S. 79–92, hier: S. 86 [Übersetzung: Hugo Conrat]. Engl. Original vgl. Ders.: *Overtones. A book of temperaments*, London 1904, Reprint: Freeport 1970, S. 22.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> »Musikalisch Schönen« von Hanslick) über Liszt führe, der mit Wagner richtig erkannt hatte, daß mit Beethoven die Sonatenform aufs Äußerste erweitert worden […] u. bei seinen Epigonen besonders bei Brahms ein leeres Gehäuse geworden war, in dem bequem Hanslicks tönende Floskeln Platz hatten, deren Erfindung nicht allzu viel Phantasie u. wenig persönliche Gestaltungskraft erforderte.[109]

Besonders der Hinweis auf Friedrich von Hausegger und dessen Schrift *Die Musik als Ausdruck* scheint in diesem Zusammenhang sehr plausibel. Das Buch, das Ritter nachhaltig beeindruckt hat, war just 1885 erschienen, der Stoff war also brandneu, als Strauss in Meiningen eintraf. Als Antipode zu Hanslick und seinem „*Vom Musikalisch-Schönen*" bot Haseggers Ausdrucks-Ästhetik eine lang ersehnte Waffe gegen Brahms und seine Richtung. Wie sehr Ritter und mit ihm Strauss das Schlagwort vom „Ausdruck" verinnerlicht haben, lässt sich an vielen Beispielen, belegen.[110] Die Abwendung Strauss' von Brahms unter dem Einfluss Ritters wurde oben bereits ausgiebiger erörtert, eine Hinführung zu Schopenhauer (den Strauss schon vor Ritters Bekanntschaft begonnen hatte kennenzulernen) und Wagners Schriften wirkt sehr plausibel, ist aber ebenfalls nur vage durch konkrete Quellen zu belegen. Eine nachvollziehbar große Rolle spielten diese Hausheiligen Ritters vor allem ex negativo während des Abnabelungsprozesses, den Strauss mit seinem *Guntram* vollzog (vgl. Leben VIII-20.3.).

In die Praxis umsetzen konnte Strauss die Anregungen Ritters in der kurzen Meininger Zeit noch nicht. Die Werke, die er in Meiningen komponierte, sind tatsächlich noch eher an Brahms orientiert. In der kleinen Form des Liedes mag dieser Einfluss weniger erkennbar sein, doch wird man in den berühmten Liedern aus op. 10, die Strauss im Herbst 1885 direkt nach seiner Ankunft in Meiningen geschrieben hatte[111], auch noch nicht einen Niederschlag der Bekanntschaft mit Ritter finden.[112] Im Januar 1886 komponierte Strauss auf Wunsch des Herzogs den „*Bardengesang*" aus „*Die Hermannschlacht*" von Heinrich von Kleist[113], der im Februar uraufgeführt wurde. Ebenfalls noch in Meiningen entstand die *Burleske d-moll* für Klavier und Orchester (beendet am 24.2.1886) sowie eine unvollendete *Rhapsodie cis-moll*. Über den Grund der Nicht-Vollendung mag man spekulieren, jedenfalls war nach den hier aufgeführten Werken ein Wendepunkt erreicht. Die von Strauss wenig spä-

109 RSA; „*Blaues Tagebuch IX*" (1935), S. 23 f., vgl. Strauss, *Späte Aufzeichnungen*, S. 255. Vgl. auch: Schuh, *Jugend*, S. 126, sowie Strauss, *Betrachtungen-1*, S. 167 f. und *Betrachtungen-2*, S. 209 f., dort als: *Aus meinen Jugend- und Lehrjahren*.

110 Ritter unterschied z. B. in seinem Aufsatz *Drei Kapitel: von Franz Liszt, von der »heiligen Elisabeth« in Karlsruhe, und von unserm ethischen Defekt* klar zwischen „*arischer*" und „*semitischer*" Kunstanschauung, die den beiden Konzepten „*Musik als Ausdruck*" und Musik als „*tönende Formen*" entsprächen. Ritters Pamphlet *Vom – Spanisch-Schönen* spielt schon im Titel auf Hanslick an und setzt sich sarkastisch mit der Inferiorität seiner Ästhetik gegenüber (Hauseggers) „*Das Spanische als Ausdruck*" auseinander. Strauss selbst war derart euphorisch, dass ihn Cosima Wagner ab 1891 in ihren Briefen mit dem Spitznamen „*Ausdruck*" anredete.

111 Die Lieder op. 10 Nr. 6 (11.11.1885), Nr. 7 (12.11.) und Nr. 8 (31.10.) entstanden bereits in Meiningen (vgl. TrWV 141). Ebenso das später nicht in die Sammlung aufgenommene Lied „*Wer hat's getan?*" (13.11.) (vgl. TrWV 142).

112 Gerade im Lied sollte Strauss mit seinen Dahn-Liedern *Mädchenblumen* op. 22 und *Schlichte Weisen* op. 21, die eine klare Referenz an Alexander Ritters gleichnamige *Schlichten Weisen* op. 2 sind, wenige Jahre später noch deutlich – nicht nur in der Textwahl – auf Ritters Einfluss reagieren.

113 Vgl. Trenner, *Chronik*, S. 46 und TrWV 144.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ter komponierte Sinfonische Fantasie *Aus Italien* wird Ritter mit Genugtuung aufgenommen haben, schlug sie doch eine andere, die von ihm gewiesene Richtung ein.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

16. Hermann Levi und *Der faule Hans* in München

16.1. Rund um die Uraufführung

Alexander Ritter hatte sich jahrelang vergeblich um eine Aufführung seiner ersten Oper bemüht (vgl. Werk IV-i.). Bereits 1880 hatte er seinen *Faulen Hans* auch dem Münchner Generalmusikdirektor Hermann Levi eingereicht, der ihn damals aber ablehnte. In einem nachhakenden Brief Ritters heißt es:

> „*Bedauerlich ist es mir, daß mein Werk Ihre Zustimmung nur in sehr bedingter Weise errungen; um so bedauerlicher*[,] *als ich sehe*[,] *daß nur ein Mißverständnis mich um den mir vorenthaltenen Theil gebracht hat*".[114]

Ritter wollte das „Mißverständnis" ausräumen, indem er sich beeilte, das Possenhafte des Werks, an dem sich Levi offenbar gestört hatte, zu relativieren und diesen „ernsten" Charakter zu betonen. Eine weitere Reaktion Levis darauf ist nicht bekannt – München lehnte den *Faulen Hans* weiter ab. Wann sich Levi und Ritter erstmals persönlich begegnet waren, ist unklar. Im Festspielsommer 1883 jedenfalls, als Ritter in Bayreuth unter Levi im *Parsifal*-Orchester geigte, hatten sich dann „*mehrere*" „*Unterredungen*" ergeben, aus denen Ritter in einem Brief vom 10. August nicht nur ableitete, als Ratgeber in Sachen Festspielleitung auftreten zu dürfen, sondern sich auch ermutigt fühlte, seine Oper wieder aufs Tablett zu bringen. Tatsächlich zeigte sich Levi diesmal aufgeschlossener, und Ritter schickte ihm die Partitur im Oktober erneut zu: „*So sei denn der Hans zum dritten Mal Ihrer freundlichen Einsicht ü. Theilnahme empfohlen u. möge er mehr Glück haben als früher*".[115] Ritters Hartnäckigkeit muss schließlich verfangen haben, denn Levi entschloss sich, den *Faulen Hans* für München anzunehmen. Es ging allerdings noch ein gutes Jahr ins Land, in dem auch keine weiteren Briefe überliefert sind; im Sommer 1884 waren beide wieder in Bayreuth und hatten sicher Gelegenheit, Näheres zu besprechen. Im November war die Planung dann voll im Gange: Hermann Levi schrieb an seinen Freund Felix Mottl, seines Zeichens Hofkapellmeister in Karlsruhe, und bat ihn um das Textbuch und die Partitur des *Barbiers von Bagdad* von Peter Cornelius: „*Ich such nach einer kurzen Oper, die ich mit dem »faulen Hans« zusammen geben möchte*".[116]

Inzwischen hatte noch ein anderes Theater Ritters *Faulen Hans* in seine Planung aufgenommen. Am Hamburger Stadttheater wirkte mittlerweile Hermann Zumpe als Kapellmeister, mit dem Ritter aus Würzburger Tagen bekannt und befreundet war. Im März 1885 bereiste Ritter Nord- und Ostdeutschland mit dem Meininger Orchester und machte auch in der Hansestadt Station. Die Meininger gaben dort an drei Tagen Konzerte (am 7., 9. und

114 Alexander Ritter an Hermann Levi, Würzburg, 4.6.1880 (LOC, Washington; ML 95 R6). Unveröffentlicht.

115 Alexander Ritter an Hermann Levi, Würzburg, Oktober 1880 (LOC, Washington; ML 95 R6). Unveröffentlicht.

116 Hermann Levi an Felix Mottl, [München], 29.11.1884 (BSB; Ana 452 A 3 Levi). Zitiert nach: Steil, Dieter (Hrsg.): *Wie freue ich mich auf das Orchester! Briefe des Dirigenten Hermann Levi*, Köln 2015, S. 220. Mottl hatte eben erst den *Barbier* wiederausgegraben und in einer eigenen Bearbeitung in Karlsruhe aufgeführt.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

15. März), und Ritter konnte seine freien Stunden in eigener Sache nutzen. In höchst erfreulicher Sache, wie es zunächst schien: Er überzeugte sich am Hamburger Stadttheater persönlich davon, wie seine Oper einstudiert wurde und konnte Hermann Levi davon berichten, wie zufrieden er mit den Sängern und ihren Fortschritten war.[117] Da die Münchner wegen Verzögerungen bei der Dekoration auf Herbst verschieben mussten, rechnete Ritter nun mit einer Premiere in Hamburg, die für April in Aussicht gestellt war. Zumpe hoffte, Ritter und seinem Einakter in Hamburg einen Erfolg verschaffen zu können. Dass es soweit nie kommen sollte, gehört zu den Pechmomenten in Ritters Künstlerleben. Nur fünf Tage nach dem positiven Bericht an Levi schrieb er ihm erneut, diesmal um ihn über „*Verdrießlichkeiten in Hamburg*" zu unterrichten.[118] Der *Faule Hans* wurde in Hamburg weiter verschoben – und schließlich ganz aufgegeben, ohne dass vollkommen klar wäre, woran die Produktion tatsächlich gescheitert war.

Damit waren wieder alle Hoffnungen Ritters auf München konzentriert, und die dort für Herbst angesetzte Premiere rückte näher. Im September, knapp vier Wochen vor der Uraufführung, muss Levi Ritter noch gravierende Striche und Kürzungen vorgeschlagen haben, um die Sänger zu entlasten und den Fortgang der Handlung zu straffen. Vor allem die lange Schlussansprache des Hans sollte weichen. Ritter leistete heftigen Widerstand und erläuterte in einem seitenlangen Brief, warum er keinesfalls auf die Schlussrede des Hans und weitere Stellen verzichten wollte. Einen kürzeren Strich hatte er bereits für Hamburg durch einen neu verfassten Übergang geregelt, zu weiteren Konzessionen und Einschnitten an der Schlussrede war er zunächst nicht bereit: „*Die letzte Rede ganz wegzulaßen, davon kann unter keinen Umständen die Rede sein*".[119] In sie wollte Ritter die Kernaussage des ganzen Dramas, die „sententia confirmata" gelegt haben:

> „*Muß ich mir nun einen gestrichenen* [Hans] *wohl gefallen laßen, so doch nie einen geköpften. Geradezu geköpft aber wäre das ganze Drama durch Weglaßung der sententiia confirmata: »Was eitel, vergänglich, von Herzen verachten / Und stetig, still u. fromm nach beßerm Gute trachten!« denn sämmtliche Scenen des Dramas (mit Ausnahme der Mägde-Episode) sind einzig u. nur zu dem Zwecke da, den Ausspruch der sententia confirmata herbeizuführen*".[120]

Auch zwei weitere Striche in der Kampfszene und in der Szene zwischen Hans und Ralf wollte Ritter nicht zulassen:

> „*Nun gar aber die Worte »Ich sah noch nichts in meinen Tagen der Mühe werth um u. s. w.* [«] *sind ja das, worauf Hans sich bezieht bei dem späteren Ausruf: »Jetzt aber wirds der Mühe werth!« Dieser Moment verliert doch zu sehr an Bedeutung, u. gewissermaßen an*

117 Vgl. Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 3.4.1885 (LOC, Washington; ML 95 R6). Unveröffentlicht.

118 Vgl. Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 8.4.1885 (LOC, Washington; ML 95 R6). Unveröffentlicht.

119 Vgl. Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 23.9.1885 (LOC, Washington; ML 95 R6). Unveröffentlicht, vgl. Erstedition im Anhang (E-2.1.).

120 Ebda.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *Witz, wenn die Beziehung zerstört wird. Nee, nee nee! liebster Capellmeister, das wollen wir nicht machen!*".[121]

Hermann Levi hat diese Passage des Ritter'schen Briefes glossiert, indem er die Worte „*der Mühe werth*" unterstrich und am Rand notierte: „*Diese Worte kommen ausserdem noch 2 mal vor!*".[122] Er hielt Ritters Bedenken offensichtlich für unangebracht und den Text für redundant. Ritter jedoch appellierte an Levis Formgefühl und zeigte sich scheinbar konziliant:

> „*Sie können ja erproben, werther Freund, ob Componisten-Eitelkeit mich gegen Ihre Striche protestiren läßt, indem Sie, wenn die Oper Ihnen zu lang scheint, mir vorschlagen die Mägdescene wegzulaßen. Es würde mir zwar leid thun, ich würde aber wenn Sie es wünschen, nichts dagegen haben, weil sie kein nothwendiges Glied des Dramas ist*".[123]

Nachdem sich auch Felix Dahn, Heinrich Porges und vor allem der Sänger der Hauptpartie Heinrich Vogl für eine Kürzung ausgesprochen hatten, konnte Alexander Ritter wenige Tage vor der Premiere kaum noch anders, als einzulenken, wollte er nicht die ganze Aufführung gefährden. Er bestand auf seiner Meinung, die zu streichenden Stellen seien keinesfalls überflüssig, aber er opferte sie doch den theaterpraktischen Anforderungen:

> „*daß ich meine innere Ueberzeugung verläugne, werden Sie nicht von mir verlangen. Also laßen Sie, mein lieber u. verehrter Freund, – da Ihnen denn doch so viel daran liegt – die Rede weg, aus welchem Grunde Sie immer wollen, nur nicht aus dem*[,] *daß ich sie für überflüßig halte*".[124]

Raffiniert legte er die Entscheidung scheinbar in die Hände des Hauptdarstellers – wenn dessen Kondition den Strich verlange, dann wolle er sich nicht dagegen sträuben: „*Stellen wir also vielleicht die ganze Entscheidung Hrn. Vogl anheim*".[125] Letztlich musste Ritter zahlreiche Striche akzeptieren[126], doch war sein Ärger darüber nicht von langer Dauer. Nach der Uraufführung sorgte er dafür, dass die neugedruckten Textbücher und das Notenmaterial die Schlussrede nicht mehr enthielten und gab Levi unumwunden zu: „*So haben der Herr Hofcapellmeister schließlich doch Recht behalten u. der unberufene Plaidirer für die Rede in der Augsb. Abendzeitung hat mir gar keinen Gefallen gethan*".[127]

121 Ebda.
122 Ebda., S. [6]. Vgl. Erstedition im Anhang (E-2.1.).
123 Ebda.
124 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 7.10.1885 (LOC, Washington; ML 95 R6). Unveröffentlicht.
125 Ebda.
126 Auch im historischen Aufführungsmaterial des Münchner Hoftheaters zum *Faulen Hans* sind zahlreiche Striche nachvollziehbar (z. B. in einer Partitur: BSB; st.th. 1095-15). Da es gedrucktes Material ist, zur Uraufführung aber noch keine gedruckten Noten vorgelegen haben, ist es wahrscheinlich erst bei der Wiederaufnahme 1887 verwendet worden, – ob es sich dann um zusätzliche Striche handelt (die Druckfassung verzichtet nachweislich bereits auf den zur Premiere gestrichenen Schlussmonolog), ist nicht bekannt. Das Material enthält außerdem handschriftliche Korrekturen, die möglicherweise ebenfalls auf Ritter zurückgehen.
127 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 28.11.1885 (LOC, Washington; ML 95 R6). Unveröf-

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nachdem die Frage der Striche geklärt war, reiste Alexander Ritter am 9. Oktober von Meiningen nach München zu den Endproben, just an dem Tag also, an dem Richard Strauss in Meiningen zum ersten Mal in einer Bülow-Probe selbst dirigieren durfte. Ritter und Strauss lernten sich gerade erst kennen und schätzten sich doch bereits sehr. Richard Strauss' Vater Franz, Hornist am Münchner Hoftheater, spielte Ritters Oper zwar nicht mit, war aber natürlich vor Ort.

> *„Sieh doch, Papa, daß Du Ritter sprichst, er kann Dir über mich berichten, ist persönlich ein sehr netter und liebenswürdiger, gebildeter Mann, seine Töchter sind Stützen des Vereins. Sage ihm ein paar freundliche Worte über seine Oper, es wird ihn freuen, er hat bisher nicht viel Erfolg erlebt, und schreibe mir separat über die Opern*".[128]

Vater Strauss blieb zunächst lieber diplomatisch und neutral: „*ob ich Dir ein Urtheil schreiben werde*[,] *ist noch nicht gewiß, denn Herr Ritter ist ja Orchestermitglied in Meiningen*".[129] Doch immerhin kam es später zu einer freundlichen ersten Begegnung der beiden Männer:

> „*Ritter habe ich in der Hauptprobe gesprochen und habe ihm im Voraus zum Erfolg gratulirt. Er hat mir von Dir einen Gruß gebracht und gesagt, Du hättest das Klavierkonzert sehr schön gespielt*".[130]

Der Tag der Uraufführung war am 15. Oktober gekommen. Ritters *Fauler Hans* eröffnete den Abend, im zweiten Teil kam Cornelius' *Barbier von Bagdad* elf Jahre nach dem Tod des Komponisten in der Einrichtung Mottls und Levis zu seiner Münchner Erstaufführung. Als besonderer Gast des Abends wurde Franz Liszt erwartet, dem Alexander Ritter später auch die Druckausgabe seiner Oper „*in innigster Verehrung*" widmen sollte. Doch Ritter hatte Pech: Liszts Anreise verzögerte sich so stark, dass er zu spät im Theater ankam und die Uraufführung des *Faulen Hans* verpasste. Levi schickte seinem Freund Mottl, dem Bearbeiter des Cornelius'schen *Barbiers*, einen brieflichen Bericht über den erfolgreichen Abend:

> „*Auch der faule Hans hatte einen sehr schönen Erfolg. Leider können wir ihn zunächst nicht mehr geben, da Vogl auf 3 Wochen in Urlaub ist. Auch werden wir ihn nicht mehr mit dem Barbier zusammen geben, weil der letztere ihn zu sehr in den Schatten stellt. Aber es ist ein sehr schönes, sehr gut gemachtes, und poetisch wirkendes Stück, das mit einem guten »Hans« überall gefallen muß. Es war einer der schönsten Theaterabende, die ich je erlebt.* […] *Liszt hat heute bei mir gegessen, war sehr munter. Auch ihm hat der Barbier sehr gefallen. Zum Hans kam er zu spät*".[131]

fentlicht. Offenbar hatte ein Zeitungskritiker für die Beibehaltung der Schlussrede, die im ersten gedruckten Textbuch noch enthalten war, „plädiert".

128 Richard Strauss an Franz Strauss, Meiningen, 12.10.1885. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 60. Ritters Töchter sangen im Meininger Chorverein, den Strauss leitete.

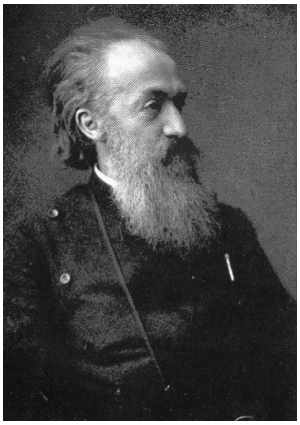
129 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 9.10.1885 (RSA).

130 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 16.10.1885 (RSA). Strauss hatte in einem Meininger Konzert als Solist mit einem Mozart-Klavierkonzert debütiert.

131 Hermann Levi an Felix Mottl, [München,] 17.10.1885. In: Steil, *Wie freue ich mich*, S. 229.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wie Levi hier andeutet, war die Kombination des *Faulen Hans* mit dem *Barbier von Bagdad* für Ritters Werk wahrscheinlich eher unvorteilhaft, da letzteres als das stärkere Stück wahrgenommen wurde. Nach der Premiere folgten lediglich drei weitere Aufführungen des *Faulen Hans*: am 16.10., 9.11. und am 27.11. des Jahres. Dass danach weitere Vorstellungen ausblieben, lastete Ritter enttäuscht dem Intendanten Karl von Perfall und seiner Politik an:



„Was den Hans betrifft, bin ich natürlich auf Perfall sehr wüthend. Daß er im ganzen December nicht ein einziges Mal gegeben wurde, ist doch schließlich nur Chicane gegen die »Richtung«! welcher der Hans anzugehören die Ehre hat“.[132]

Abb. 22: Alexander Ritter um 1885

16.2. Das *„jüdische Sauluder“* – Ritters Antisemitismus

Im Zusammenhang mit dem Verhältnis Alexander Ritters zu Hermann Levi drängen sich noch einige Beobachtungen zu einem wenig ruhmreichen Kapitel auf: Ritters Antisemitismus, der bereits an verschiedenen anderen Stellen der Biographie erkennbar wurde und auch in den letzten Lebensjahren weiter eine Rolle spielen wird. Die Frage nach dem Wesen des Antisemitismus im 19. Jahrhundert ist auch und gerade am Beispiel Richard Wagners – als einem der prominentesten Vertreter – vielfach diskutiert und beschrieben worden.[133] Eine grundsätzliche Hinterfragung des Phänomens kann hier nicht noch einmal geleistet werden. Dass antisemitische Strömungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur im direkten Umfeld Ritters virulent waren, muss zweifellos vorausgesetzt werden. Woher Ritters persönlicher Antisemitismus stammt, darüber lassen sich natürlich nur Mutmaßungen anstellen. Selbst eine evtl. erkennbare Beeinflussung durch Vorbilder kann aber keinesfalls die lebenslange antisemitische Überzeugung Ritters und die daraus resultierenden Ausfälligkeiten rechtfertigen oder gar entschuldigen.

132 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 16.1.1886 (LOC, Washington; ML 95 R6). Unveröffentlicht.

133 Einen Überblick verschaffen Wellingsbach, Rudolf: *Wagner und der Antisemitismus*. In: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *Wagner Handbuch*, Kassel und Stuttgart 2012, S. 96–101 und Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner und der Antisemitismus*. In: Müller, Ulrich und Wapnewski, Peter (Hrsg.): *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart 1986, S. 137–161.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Einflüsse und Ausprägungen

Von besonderem Interesse wäre auch in diesem Punkt eine Beeinflussung Ritters durch Richard Wagner. Die lässt sich so direkt indes schwerlich nachweisen. Es darf jedoch daran erinnert werden, dass Wagners berüchtigte Schrift „*Das Judenthum in der Musik*" schon 1850 im Schweizer Exil entstanden war, und dass just zu dieser Zeit Ritters Bruder Karl bei Wagner in Zürich lebte. Der bekam als einer der ersten die Schrift zu lesen und empfing im August 1850 in Weimar, wo er die Uraufführung des *Lohengrin* beaufsichtigte, eine Abschrift von Wagner, die er über Theodor Uhlig an Franz Brendel und die *Neue Zeitschrift für Musik* weiterleiten sollte, wo der Artikel dann erschien.[134] Auf diese Weise konnten auch die in Dresden verbliebenen Mitglieder der Familie Ritter, Alexander inklusive, neben vielen anderen Briefen und Schriften Wagners eben auch den antisemitischen Aufsatz über das „*Judenthum in der Musik*" kennenlernen. Der Standpunkt seines Idols den Juden gegenüber war Alexander also spätestens dann klar – was der Entwicklung eines eigenen antisemitischen Ressentiments nur förderlich gewesen sein wird. Eine interessante Bemerkung Cosima Wagners in ihrem Tagebuch lässt den Schluss zu, dass Richard Wagner die Broschüre viel später, nachdem er sich mit Karl Ritter entzweit hatte, mit dessen auch andernorts beklagter Schwächlichkeit in Verbindung brachte:

> „[heute] *kamen wir wiederum auf »die Eisblöcke, die im Meere der Jämmerlichkeit geschmolzen sind«, zu sprechen, u. a. auf K. Ritter; R.* [Richard] *behauptet der Artikel über das Judentum habe ihn vernichtet, wie auch den armen Tausig; er habe jüdisches Blut in den Adern gehabt*".[135]

Ob sich der Verdacht auf jüdisches Blut hier nur auf Tausig bezieht, der tatsächlich Jude war, oder auch auf Karl Ritter – warum sonst hätte er durch Wagners Artikel „vernichtet" werden sollen? – ist nicht ganz klar. Dass sich Alexander wegen des Bruchs seines Bruders mit Wagner diesem gegenüber evtl. besonders verpflichtet fühlte, wurde bereits vermutet. Wenn ein etwaiger Verdacht auf ein Jüdisch-Sein der Familie Ritter seitens Wagner auch nur im Entferntesten spürbar gewesen sein sollte, so könnte Alexander Ritter darauf ebenfalls mit einer besonderen Beflissenheit reagiert haben. Gegenüber Carl Friedrich Glasenapp betonte er jedenfalls auffällig seine Abstammung aus deutschem Blute:

> „*Sie glauben nicht, wie sehr es Einen, der seine Abstammung bis ins 15te Jahrhundert erkundschaftet, um die Ueberzeugung zu gewinnen*[,] *daß er aus einem deutschen Blute stammt, verbittern kann*[,] *zu sehn*[,] *wie es jetzt, gegen anderwärts, bei uns zugeht! Nicht mehr: »heiliges römisches Reich deutscher Nation« aber »höchst <u>un</u>heiliges deutsches Reich <u>jüdischer</u> Nation« so sollten wir heißen!*".[136]

134 Richard Wagner an Karl Ritter, Zürich, 24.8.1850. In: Wagner, *Briefe III*, S. 383 f. Zur Vermeidung eines „*scandals*", wie es in dem Brief heißt, wählte Wagner das Pseudonym K. Freigedank.

135 Vgl. Eintrag „*Mittwoch 28ten*" [Januar 1874]. In: Cosima, *Tagebücher Bd. I*, S. 786.

136 Alexander Ritter an Carl Friedrich Glasenapp, Würzburg, 22.10.1877 (RWG; Hs 111-V-1). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Neben diesem gelegentlich durchscheinenden rassischen Antisemitismus setzt sich Ritters antijüdische Rhetorik hauptsächlich aus den typischen Vorurteilen (nicht nur) seiner Zeit zusammen. Besonders bedeutsam war für ihn die Verknüpfung des Jüdischen mit allem Geschäftlichen, von dem er sich wiederholt distanzierte. Die auffällige Betonung der eigenen Geschäftsuntüchtigkeit hat bei dem Spross einer traditionsreichen Kaufmannsfamilie einen seltsamen Beigeschmack. Seine ganze Erfolglosigkeit scheint Ritter mit seinem deutschen Wesen rechtfertigen zu wollen, er könne sich eben nicht verbiegen. Dabei geht es um Geschäftstüchtigkeit im konkreten Sinne, wenn er sich auf das Scheitern seiner Musikalienhandlung bezieht:

> „*Ich bildete mir ein, ein leidlich geschickter Geschäftsmann werden zu können, und wußte nicht*[,] *daß dies heutzutage identisch ist mit: Jude sein können. Nicht den eignen Vortheil zu ersinnen, genügt*[,] *um ein Geschäft in Flor zu bringen, sondern den Schaden Anderer*“.[137]

Aber auch seine ausbleibende Karriere im Musikleben, als Solist bzw. Musikdirektor hat Alexander Ritter schon früh mit dem Mangel an jüdischer Geschäftstüchtigkeit verbunden. In einem Scherz-Gedicht, dass er für seinen Neffen, den Sohn seiner Schwester Julie mit Otto Kummer, geschrieben hat, gibt es einen Abschnitt, in dem Ritter in aufschlussreicher Weise seine eigene Erfolglosigkeit beschreibt und dem jungen Mann, der selbst am Anfang einer Geiger-Karriere stand, mehr „Dusel“ für dessen Zukunft wünscht, als er selbst gehabt habe:

So sollst du schlau ergründen
Auf welche Art zu finden
Eine Stelle, eine gute,
Ohne daß man wird ein Jude.
Wie ich auch mich stets geschunden
Dieses konnt ich nie ergrunden –
Jude werden wollt’ ich nicht,
Bommer haben sollt’ ich nicht!

Doch du mein lieber Ott’
Bitt den lieben Gott
Daß wenn, die Hoffnungen erfüllend
Du ein Geiger bist: ganz brüllend
Er dir auch soviel Dusel giebt,
Etwa als ein Franzose Fusel nippt,
Denn ohne Dusel, glaube mir
Da bleibt der Mensch ein armes Thier[138]

137 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 1.3.1882 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 13). Unveröffentlicht.

138 Alexander Ritter an Alexander Kummer, o. D. (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 38). Unveröffentlicht. Alexander Kummer wurde wie sein Vater auch Otto bzw. „Ottel“ genannt. Das Gedicht wird als Einlage in einen Brief an denselben Adressaten aufbewahrt, der ohne Datum ist, aber vom Frühjahr 1866 stammen muss. Das Gedicht, das auf Kummers Studium bei David anspielt, wird später entstanden sein, weist jedenfalls anderes Papier und eine veränderte Handschrift auf. Das Wort „Bommer“, das Ritter auch an anderer Stelle benutzt, konnte nicht nachgewiesen werden, ist aber wahrscheinlich eine Verballhornung von Bonheur, also ein Synonym zu „Dusel“.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Neben dem eher harmlosen Feindbild des trinkenden Franzosen wird hier vor allem das Jude-Sein als fremde Wesensart beschrieben, wobei natürlich völlig unklar bleibt, warum ausgerechnet Juden eher „gute Stellen" finden sollten, und was Ritter selbst daran gehindert hätte haben können. Jedenfalls ist die Mischung aus Glücklosigkeit und Geschäftsuntüchtigkeit eine Formel, die bei Ritter mit gewisser Larmoyanz immer wiederkehrt.

Einer der Feindbilder Ritters aus dem Musikbetrieb war z. B. der jüdische Konzertveranstalter Hermann Wolff, der als Organisator einer der Begründer der Berliner Philharmonischen Konzerte war. Ihm unterstellte Ritter nicht nur die unkünstlerische Orientierung am Geschäftlichen, sondern auch eine negative Einflussnahme auf Hans von Bülow und eine verschwörerische „*Preßorganisation*"[139] – also eine organisierte Presse. Die Juden als Feindbilder, als Sündenböcke für Missstände und alles, was einem nicht passt, heranzuziehen, war eine weit verbreitete Unart. Auch wenn einige allgemeine Äußerungen manchmal nur dahingesagt sein mochten – gerade in ihnen versteckte sich ein Vokabular, das auch vor handgreiflicher Gewalt nicht zurückschreckte. An Bülow berichtete Ritter etwa über den Ärger eines gemeinsamen Freundes, Carl Friedrich Ott:

> „*Deine gestrige Depesche brachte Ott zur Verzweiflung, – er wollte das ganze Bahn-Personal würgen, und behauptete*[,] *es müßten doch Juden darunter sein*".[140]

Seiner eigenen Phantasie war folgender rabiater Ausspruch entsprungen, der ebenfalls aus einem Brief an Hans von Bülow stammt:

> „*Von der neusten Schandthat des Cölner Juden wusste ich noch nichts – wenn man doch diese Viecher alle nach Rußland in den Pestwagen schicken könnte!*".[141]

Hans von Bülow, mit dem Ritter bekanntlich seit Jugendtagen verkehrte, pflegte selbst einen drastischen Antisemitismus, dem es allein schon durch seine gewohnt spitze Feder und seinen Sarkasmus nicht an Schärfe mangelte. Ein Einfluss Bülows auf Alexander Ritter schon in Jugendjahren ist in diesem Punkt durchaus nicht unwahrscheinlich, aber ebenso gut vice versa denkbar. In der Verachtung alles Jüdischen waren sich die beiden jedenfalls fast ein Leben lang einig. Bei ihrer Entzweiung in den 1890er Jahren brachte Ritter dann auch das antisemitische Argument auf den Tisch, da er Bülow als vom jüdischen Agenten Wolff oder der „semitischen" Musikästhetik eines Eduard Hanslick korrumpiert betrachtete.

Antisemitismus in Ritters Verhältnis zu Hermann Levi

Als Ritter 1880 erstmals seine Oper *Der faule Hans* an Hermann Levi geschickt hatte, zeichnete sich ab, dass der sich nicht für das Werk würde begeistern können. Bülow riet Ritter damals, es alternativ bei Hermann Zumpe in Hamburg zu probieren und die Partitur von Levi vorerst zurückzufordern. Sachliche Gründe für eine Ablehnung durch Levi wurden

139 Alexander Ritter an Hans von Wolzogen, München, 5.12.1891 (RWG; Hs 89-VII-3). Unveröffentlicht.
140 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 28.3.1881 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 8). Unveröffentlicht.
141 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, o. D. [Juni 1879] (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 3). Unveröffentlicht. Wer mit dem „Cölner Juden" gemeint war, wird nicht klar.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

natürlich nicht in Betracht gezogen, Bülow spielte stattdessen die antisemitische Karte und beklagte, dass es „*heute nur Ver- und Beschnittene gibt*". Er riet Ritter: „*Man kann sich vielleicht das Leben noch so einrichten, weder mit den Einen, noch mit den Andern zu thun zu haben*".[142]

Nachdem sich Ritter und Levi drei Jahre später in Bayreuth offenbar näher kennengelernt hatten, schickte Ritter im Oktober 1883 seine Oper erneut an den Dirigenten. In seinem Begleitbrief heißt es: „*diese jetzige Sendung geht verabredeter Maßen gar nicht an den Hrn. Capellmeister Levi sondern, an den künstlerischen Gesinnungsgenossen u. Wagnerianer Hrn. Levi*".[143] Der Uraufführungsdirigent des *Parsifal* war in der Tat ein treuer Wagnerianer, doch schlug ihm in Bayreuth, vor allem nach Wagners Tod, wenig Sympathie entgegen. Ob Ritter Levi damals tatsächlich als „Gesinnungsgenossen" akzeptiert hatte, oder ob er nur versuchte, sich mit ihm gutzustellen, um seine Oper an den Mann zu bringen, bleibt die Frage. Als Levi aber den *Faulen Hans* tatsächlich angenommen und in München persönlich gewissenhaft einstudiert hatte, muss ihm Ritter dafür ehrlich dankbar gewesen sein. In der Frage der Striche wurde zwar gestritten, doch hatte der Komponist eingesehen, dass die Kürzungen zum Besten seines Werkes waren. Unmittelbar nach der Uraufführung seines *Faulen Hans* war Alexander Ritter regelrecht euphorisch und ließ sich zu Lobeshymnen und innigen Freundschaftsbekundungen an Levi hinreißen:

> „*Und da muß ich Ihnen sagen daß es nicht nur die herrlichen Aufführungen meines Hans sind, die mich mit solcher Freude an die letzten Tage zurückdenken laßen, sondern mehr noch das große Glück welches ich darin empfinde: auf meine alten Tage noch einen Freund gefunden zu haben, mit deßen ganzer Art zu denken u. zu empfinden ich vollständig sympathisiren – den ich uneingeschränkt verehren und lieben kann. – Daß Sie mir alten Kerl, unvermuthet noch so einen herrlichen Freund zugeführt, dafür seien Sie herzlichst umarmt*".[144]

Glaubte Ritter, in Levi einen echten Freund gefunden zu haben – oder doch eher einen Förderer seiner Werke? Briefe Levis an Ritter sind nicht überliefert, doch macht es den Eindruck, als habe der sich immer freundschaftlich-kollegial und professionell gegenüber Ritter verhalten. Auf Ritters Wunsch, seine Komposition *Phantasie und Fuge* in München aufführen und selbst dirigieren zu dürfen, ging der Generalmusikdirektor allerdings nicht ein. Anfang 1886 stand dann eine mögliche Orchesterstelle für Ritter in München im Raum. Aus den erhaltenen Briefen Ritters geht nicht eindeutig hervor, dass Levi ihm zunächst eine Geigerstelle angeboten und sie dann zur Bratschenstelle degradiert hätte, also wortbrüchig geworden wäre. Vielleicht hat Ritter selbst nach einer freien Stelle gefragt und Levi konnte ihm nur eine Viola-Stelle anbieten, die er dann ablehnte.[145] Für Levis anhaltende Bemühungen, doch noch eine Stelle zu finden, zeigte sich Ritter im Brief vom 2. Februar 1886 „*wirk-*

142 Hans von Bülow an Alexander Ritter, London, 27.5.1880. In: Bülow, *Schriften und Briefe VII-6*, S. 19.
143 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, Oktober 1883 (LOC, Washington; ML 95 R6). Unveröffentlicht.
144 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 21.10.1885 (LOC, Washington; ML 95 R6). Unveröffentlicht.
145 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 16.1.1886 (LOC, Washington; ML 95 R6). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

lich von Herzen dankbar".[146] Nichts deutet in dem Brief darauf hin, dass die nicht vorhandene Geigerstelle Ritter gegen Levi aufgebracht hätte. Auch seine Wut darüber, dass seine Oper nicht mehr gespielt wurde, richtete sich nicht gegen Levi, sondern den Intendanten Perfall. Aus Mitteilungen seiner Freunde Strauss und Bülow wird jedoch klar, dass Ritter sich sehr wohl von Levi hintergangen fühlte und es Levi zur Last legte, dass er keine Geigerstelle in München erhalten hatte.[147]

Was mag danach noch vorgefallen sein zwischen Hermann Levi und Alexander Ritter? Es ist kein weiterer Brief mehr erhalten bis 1894. Ritter lebte ab Herbst 1886 in München, was ein Grund für ausbleibende schriftliche Kommunikation sein kann, doch gibt es auch keine Hinweise auf einen persönlichen Verkehr. Der *Faule Hans* wurde die ganze Saison nicht mehr gespielt, zu einer Anstellung Ritters kam es weiterhin nicht. Hatte er darauf noch spekuliert? Fest steht, dass Ritter fortan ein ausgewiesener Feind Levis war, dessen Judentum er nun auch gerne betonte. Levi, der jüdische Intrigant – das war das Klischee, das Ritter mit Vorliebe befeuerte, auch wenn er seine Ablehnung gerne in fachliche Kritik kleidete. An Levis Dirigierkunst bzw. Musikauffassung ließ Ritter kein gutes Haar:

> „*Der Ober-Jude fürchtet ihn* [Richard Strauss]*, und intriguirt deshalb aus Leibeskräften, sagt ihm die schönsten Complimente ins Gesicht, hetzt aber die Kritik gegen ihn. – Neulich hörte ich noch unter dem Ober-Juden die Symphonie phantastique, – den 3/8 Walzer als Allegro furioso, die scène aux champs als Allegretto scherzando, es war rein um aus der Haut zu fahren!*".[148]

Auch an Levis Interpretation der *IX. Symphonie* Beethovens[149] oder des Wagner'schen *Tannhäuser*[150] hatte Ritter vieles auszusetzen. In beiden Fällen beeinflusste er damit direkt Richard Strauss. Als Hermann Levi die Partitur der Oper *Der Cid* von Peter Cornelius vor der Veröffentlichung einer Bearbeitung und Revision der Instrumentierung unterziehen wollte,

146 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 2.2.1886 (LOC, Washington; ML 95 R6). Unveröffentlicht.

147 wie bereits zitiert, berichtete Richard Strauss: „*Ritter möchte gerne ins Münchner Orchester und hat im Dezember eine Geigenstelle mit 1500 M. angeboten erhalten, welche jedoch vor acht Tagen auf eine Bratschenstelle mit 1200 M. zusammengeschmolzen ist*" (Richard Strauss an Josephine Strauss, Meiningen, 20.1.1886. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 82). Bei Hans von Bülow heißt es: „[Levi] *hatte ihm vormals eine Violinistenvacanz versprochen*" (Hans von Bülow an Eugen Spitzweg, Meinigen, 27.9.1886. In: Bülow, *Briefe und Schriften VIII-7*, S. 52).

148 Alexander Ritter an Hans von Bülow, München, 28.12.1887 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 21). Unveröffentlicht.

149 Von einer seiner Ansicht nach missglückten Aufführung der *IX. Symphonie* Beethovens am 25.12.1887 und deren Nachbereitung zusammen mit Richard Strauss hatte er Bülow andernorts geschrieben (vgl. Leben VII-17.3.).

150 Mit Levis Beethoven-Tempi, so Strauss in einer späten Erinnerung, sei sein Vater „*ebenso wenig einverstanden*" gewesen „*wie der starre Antisemit Ritter mit den etwas »flüchtigen« Zeitmaßen z. B. des Tannhäuser, den Ritter zusammen mit seinem Mitschüler Bülow als 16jähriger in der Dresdner Uraufführung unter Wagner selbst erlebt hatte*". In: *Meine Freunde u. Förderer meines Werkes* (RSA; „*Graues Tagebuch 5*", S. 9), vgl. Strauss, *Späte Aufzeichnungen*, S. 329. Diese Niederschrift entstand frühestens im Oktober 1945 – der Hinweis auf Ritters „starren" Antisemitismus durch den ehemaligen Präsidenten der Reichsmusikkammer kurz nach dem Zusammenbruch des Nazi-Regimes hat einen seltsamen Beigeschmack.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wie er es schon beim *Barbier von Bagdad* getan hatte[151], intervenierte Ritter bei der Witwe seines Freundes Cornelius:

> „*Spräche sich nun ein Meister der Instrumentationskunst dennoch für diese Nothwendigkeit* [einer Revision] *aus, so wäre das vielleicht zu berücksichtigen; es hat sich aber bis jetzt nur Herr Levi dafür ausgesprochen, von dem niemals ein für Orchester instrumentierter Takt bis heute veröffentlicht worden ist, es fehlt nun also an jeglicher Basis beurtheilen zu können, ob Herr Levi nur geringe oder gar keine Begabung zum Instrumentieren besitzt. Ich, für meinen Theil, bin sowohl durch persönlichen Verkehr als durch aufmerksames Verfolgen seiner Leistungen als Dirigent zu dem Urtheil gelangt, diesen Herrn in jeder Beziehung fuer grund unmusikalisch zu halten, worin mir die Ansicht Meister Liszt's uneingeschränkt zur Seite steht. Ich kann es mir daher gar nicht wohl denken*[,] *daß dieser Herr berechtigt oder gar berufen sein sollte, ein Werk meines unvergesslichen Peter zu korrigieren*".[152]

Ritters Artikel für die *Bayreuther Blätter* waren geprägt von einem Antisemitismus, der sogar Cosima Wagner und Hans von Wolzogen zu heikel für eine Veröffentlichung war (vgl. Leben VIII-19.3.). Sie erkannten sehr wohl das eigentliches Ziel hinter seinen Tiraden: Hermann Levi. Doch interessanterweise verwahrte sich Ritter gegen diese Einschränkung (wobei er gleichzeitig zugab, dass er sich von Levi geschädigt fühlte):

> „*Es ist mir kränkend zu gewahren*[,] *daß man allerwärts eine besondere Rancüne meinerseits gegen Levi aus dem Grunde annimmt, weil er mir selbst persönlich Nachtheile zugefügt. Ich denke Gottseidank an diese obscöne Persönlichkeit weniger als man glaubt, und detestire ihn nur als verkappten Bayreuth- u. offenen Liszt-Gegner*".[153]

Was den Umgang mit Levi angeht, so findet sich auch eine kuriose Äußerung Ritters gegenüber Cosima, in der er seinen Antisemitismus als „bieder" relativiert. Er könne nicht mit Zufriedenheit „*der bevorstehenden Abschlachtung meines Busenfreundes Herman Levi entgegen sehen, denn ich habe erfahren daß man es vorzieht – anstatt ihn mittelst eines ehrlichen »biederen« Fußtrittes zu entfernen – ihn durch allerlei gemeine Schikanen wegzuekeln. So wird einem jede reine Freude – auch die an sich schon nicht ganz unteuflische – durch die noch größere Teufelei der Anderen schnöde vergällt!*".[154]

151 Eine ursprüngliche Einrichtung des *Barbiers* stammt von Felix Mottl. Beide Dirigenten hatten sich um die Wiederaufführung der Werke Cornelius' verdient gemacht und handelten sicher in bester Absicht. Allerdings veränderten sie den Urtext nicht unerheblich und ohne Kennzeichnung. Vgl. Hasse, Max: *Peter Cornelius und sein Barbier von Bagdad. Die Kritik zweier Partituren. Peter Cornelius gegen Felix Mottl und Hermann Levi*, Leipzig 1904.

152 Alexander Ritter an Bertha Cornelius, München, 29./30.5.1891 (Stadtbibliothek Mainz; Cornelius XXXI R1 I-III). Unveröffentlicht. Den Brief hat Ritter seiner Tochter Else diktiert.

153 Alexander Ritter an Hans von Wolzogen, München, 10.12.1891 (RWG; Hs 89-VII-5). Unveröffentlicht.

154 Alexander Ritter an Cosima Wagner, München, 23.2.1893 (NA; IV A 21-6 Nr. 1). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Erklärungsversuche

Wenn Michael Walter Ritter als „*verkrachte Existenz*“ bezeichnet, die „*sich in seinem Leben ständig zurückgesetzt gefühlt haben*“ muss, weil er finanziell und in puncto Karriere stets erfolglos blieb, und damit seinen „*militanten*“ Antisemitismus bzw. seinen „*Verfolgungswahn*“ erklärt, ist das gewiss nicht völlig falsch.[155] Ritter selbst hat diesen Schluss nahegelegt, als er seine Erfolglosigkeit mit der Weigerung, „Jude zu werden“, rechtfertigen wollte (s. o.). Das Zwingende der Argumentation verliert sich allerdings, wenn man bedenkt, dass auch überaus erfolgreiche Musikerkollegen wie Hans von Bülow offen antisemitisch waren. Höchst problematisch ist jedenfalls die leichtfertige Diagnose Franz Trenners, Alexander Ritters „*Judenhaß*“ sei „*anders geartet*“ als der sozusagen harmlose, lediglich etwas bayerisch-„*»frotzelnde«*“ Antisemitismus des Franz Strauss, der nicht ideologisch sei, sondern sich nur auf das „*Dienstliche*“[156] beziehe – was aber ja heißt: auf Strauss’ Chef Hermann Levi. Dabei wird Vater Strauss gerade in den Briefen an seinen Sohn besonders grob, und Levi wird in ihnen mehrfach als „*Saujude*“ beschimpft. Wer hier wen beeinflusst hat, ist eine kaum zu beantwortende Frage, und als Erklärung für den Antisemitismus des jungen Strauss muss der Einfluss seines Vaters ebenso berücksichtigt werden, wie der der Mentoren Ritter und Bülow.[157] Der alte Strauss und Ritter scheinen sich zwar regelrecht gegenseitig hochgeschaukelt zu haben in ihrer Verbissenheit, aber Antisemitismus war eben allgemein und auch in Musikerkreisen gang und gäbe.

Natürlich sind auch einige berüchtigte Briefstellen Alexander Ritters an Richard Strauss bekannt, die konkret von seiner antisemitisch vergifteten Abneigung gegenüber Levi zeugen. Sei es, dass er gegen Levis *Parsifal*-Dirigat in Bayreuth intrigierte: „*die Wirksamkeit Levis – die jetzt Gott sei Dank auf nur eine Oper beschränkt ist – zu einer Terrain-Erweiterung zu verhelfen, halte ich für eine Todsünde*“[158], sei es, dass er Strauss vor dem „*jüdischen Sauluder*“ als Chef warnte, der ihn mit falschen Informationen („*Judenlüge!*“) nach München locken wolle.[159] Von der Einflussnahme auf Strauss bei den Verhandlungen mit Bayreuth und der Münchner Oper wird noch die Rede sein (vgl. Leben VIII-20.2.). Levi war sich der Feindschaft Ritters und dessen Einfluss auf Strauss vollkommen bewusst. In einem Gespräch mit Franz Strauss über die in Aussicht gestellte Münchner Stellung für dessen Sohn brachte er seine Bedenken über eine Indoktrination zum Ausdruck:

> „*Levi fürchtet* […] *Ritters Einfluß auf Dich. Er bemerkte auch, daß er nicht begreife, was Ritter gegen ihn hat, er ist sich ihm gegenüber keiner Schuld bewußt. Ich antwortete: Ritter ist Antisemit und, wie ich glaube, einmal durch einen Juden zu Schaden gekommen*“.[160]

Dass Franz Strauss sich und seinen Sohn im Gegensatz zu Ritter offenbar nicht als wirkliche Antisemiten betrachtete, wird durch ihre judenfeindlichen Äußerungen ad absurdum geführt. Sie sind gewiss nicht nur Ritter zuliebe gefallen, auch wenn Strauss immerhin einen

155 Vgl. Walter, *Strauss*, S. 73. Walters Argument, Ritter sei wegen seiner subalternen Bratschenstelle in München frustriert gewesen, ist jedoch falsch, da Ritter die Stelle überhaupt nicht angenommen hatte.
156 Vgl. Trenner, *Cosima-Strauss*, S. IX (Vorwort).
157 Vgl. Schäfers, *Symphonische Dichtungen*, S. 435, Fußnote 103.
158 Alexander Ritter an Richard Strauss, 5.5.1892. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 132.
159 Alexander Ritter an Richard Strauss, München, 14.5.1893 (RSA). In: Youmans, *Ten letters*, S. 17.
160 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 16.3.1893 (RSA). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hinweis auf dessen Einfluss gibt, wenn er auf der Tonkünstlerversammlung 1889 in Wiesbaden bei den Organisatoren aneckt und nachhause schreibt: „*auf den Judenleim krappele ich doch nicht mehr, da bin ich doch nicht umsonst Ritters Freund!*“.[161] Dass Strauss noch lange nach Ritters und seines Vaters Tod virulent-antisemitisches Gedankengut pflegte, zeigt eine im Anhang erstmals vollständig wiedergegebene Notiz im *Braunen Kunstbuch* von 1915.[162]

Die Ursachen und die Beschaffenheit des Ritter'schen Antisemitismus lassen sich hier nicht umfassend klären. Die persönliche Fehde mit Levi hatte gewiss großes Gewicht, doch darauf angesprochen, betonte Ritter lieber das Überindividuelle seiner Kritik am Jüdischen: „*Schildere ich nun die ganze Species, so kann ich nichts dafür*[,] *daß Alles auch auf Levi paßt*“.[163] Ohnehin war der Vorwurf des Jüdischen nicht an Personen jüdischen Glaubens gebunden, und umgekehrt konnten auch Juden „unjüdische“ Musik schreiben. So urteilte z. B. Hans von Bülow über Mendelssohns *Cellosonate* B-Dur op. 45 gegenüber Richard Strauss: „*Diese warme Korrektheit, diese noble Einfachheit, dieser vornehme Geschmack! Einzig und ebenso unjüdisch wie bei* [Joseph] *Joachim!*“.[164] Richard Strauss berief sich dann noch in den 1930er Jahren – ausgerechnet als Präsident der Reichsmusikkammer und ausgerechnet gegenüber einem Nazi-Funktionär des Propagandaministeriums – auf niemand anderen als Hans von Bülow und indirekt auch auf Alexander Ritter als Repräsentanten eines gemäßigten oder relativierenden Antisemitismus, der nicht auf Religions- oder Rassenzugehörigkeit abziele, sondern auf eine bestimmte Art Sozialverhalten, ein intrigantes Klüngeln, das eben als jüdisch zu bezeichnen sei:

> „*als Motto folgende kleine Anekdote: der berühmte Hans von Bülow wurde vom alten Ritter befragt, ob er wirklich so ein grosser Antisemit sei. Bülow erwiderte: Gegen die Juden habe ich gar nichts, aber gegen die Jüdden, aber die von allen Confessionen*“.[165]

Was natürlich ebenso willkürlich und nicht weniger „rassistisch“ ist, aber dennoch vom offiziellen „rassischen“ Antisemitismus der Nationalsozialisten an dieser Stelle durchaus abwich.

161 Richard Strauss an Franz Strauss, Wiesbaden, 19.6.1889 (RSA). Unveröffentlicht. Mit der Ablehnung, in Wiesbaden als Einspringer Brahms' *Ein deutsches Requiem* zu dirigieren, erwies sich Strauss auch in Sachen Brahms-Gegnerschaft als gelehriger Schüler Ritters.

162 Vgl. Anhang, E-1.3.

163 Alexander Ritter an Hans von Wolzogen, München, 10.12.1891 (RWG; Hs 89-VII-5). Unveröffentlicht.

164 Hans von Bülow an Richard Strauss, St. Petersburg, 18./30.3.1886. In: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 34.

165 Richard Strauss an Otto Laubinger (Ministerialrat im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda), Briefentwurf ohne Datum (RSA). Zitiert nach: Hottmann, Katharina: „*Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!*“. *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späten Opernschaffen*, Tutzing 2005, S. 321.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

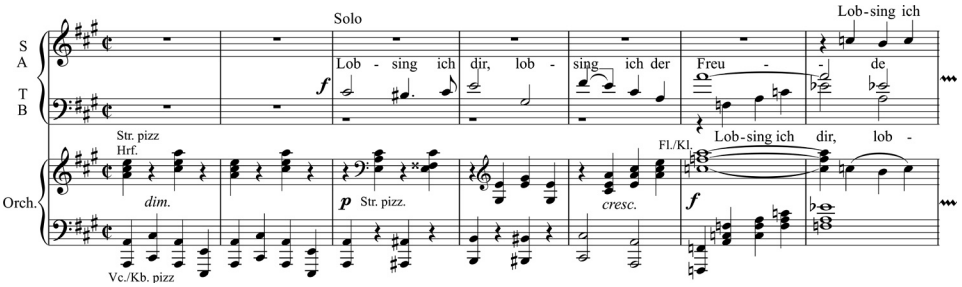
Werk V
Die fruchtbaren späten Jahre

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

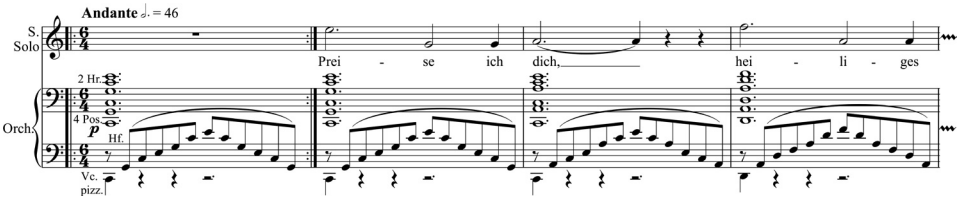
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

I. Nebenwerke der Meininger Jahre – *Hymne an das Licht*

In den Meininger Jahren von 1882 bis 1886 komponierte Alexander Ritter nicht besonders viel. Als umfangreichstes Stück entstand die *Hymne an das Licht* für Soli, Chor und Orchester auf einen Text seines Bruders Karl Ritter. Das fünfsätzige Werk besteht aus zwei chorischen Ecksätzen in A-Dur (Introduktion und Schlussfuge), zwei Chorsätzen mit Soli (A-Dur und F-Dur), die mit identischem Bassmotiv beginnen (vgl. Bsp. 1, T. 1 f.), und – als Zentrum des Werks von jenen symmetrisch umschlossen – einem Sopran-Solo mit Harfe („*Preise ich dich, heiliges Licht*“) in C-Dur. Für die ausladende Schlussfuge verwendete Ritter die schon in Würzburg geschriebene Chorfuge aus den *Cantica Sacra* (vgl. **ARWV II.1.1.**). Hausegger gibt am Rande an, die *Hymne an das Licht* sei für einen Kompositionswettbewerb geschrieben worden.[1] Das gut zwanzigminütige Werk[2] erschien nie im Druck und wurde wohl auch nie aufgeführt.



Bsp. 1: Hymne an das Licht, Nr. II, Solo-Quartett und Chor



Bsp. 2: Hymne an das Licht, Nr. III, Sopran-Solo

Als absolutes Gelegenheitswerk kann man die kurze *Kaiser-Hymne* betrachten, die Ritter 1884 im „Autograph-Druck“ herausgab (vgl. **ARWV II.2.5**.). Sie ist Kaiser Wilhelm I. „*zum 22. März 1884*“ – seinem 87. Geburtstag – gewidmet. Die pompöse, chorisch-einstimmige Hymne ist nur insofern nicht ganz uninteressant, als sie Ritter auf das gleiche „glockige“ eintaktige Bassmodell aufbaut, das er auch in der *Hymne an das Licht* (Nr. II und IV) verwendete (Bsp. 1, T. 1 und 2). Der Text zur *Kaiser-Hymne* stammt von Karl Weiser (1848–

1 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 80. Nähere Details hierzu sind nicht bekannt.

2 Der Hinweis auf die Aufführungsdauer befindet sich auf dem Autograph notiert (BSB; Mus.ms. 22433).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1913), einem Schauspieler aus dem Meininger Ensemble, der wie Ritter 1882 neu engagiert worden war und mit diesem freundschaftlich verkehrte.[3] Zusammen mit Weiser und anderen jungen Schauspielern wie Alexander Barthel und Wilhelm Arndt verbrachten Alexander Ritter und seine Schauspielergattin Franziska oft heitere Abende.[4] Dieses Zusammensein mit den lebhaften Meininger Schauspieler(inne)n gefiel später auch dem jungen Strauss, der sich – wie für so vieles – dafür vor seinem strengen Vater rechtfertigen musste.[5]

Es ist davon auszugehen, dass Ritter in Meiningen auch einige Lieder komponierte, nur ist mangels überlieferter Autographen und genauer Datierungen schwer zu sagen, welche das genau waren. Im Druck erschienen sind in der Meininger Zeit, soviel steht fest, die Liederhefte op. 7, 9 und 10. Wenn sie auch ältere Lieder enthalten mögen, so ist doch sehr wahrscheinlich, dass sie auch den aktuellen Stand der Ritter'schen Liedkunst Anfang der 1880er Jahre wiedergeben (vgl. Werke VI-p.). Die später als *Drei kleine Lieder* op. 9 bei Robert Forberg erschienenen Lieder hatte Ritter zunächst dem Verlag Breitkopf & Härtel angeboten, für den er ja bereits Wagner-Bearbeitungen anfertigte. Eigene Werke Ritters – so später auch *Olaf's Hochzeitsreigen* und *Der faule Hans* – lehnte dieser Verlag jedoch immer wieder dankend ab.

Kaiser-Hymne

zum 22ten März 1884

gedichtet im Felde am 22ten März 1871

zu St. Denis

von dem Kriegs-Freiwilligen

KARL WEISER

jetzt Herzogl. Meiningen'scher Hofschauspieler.

in Musik gesetzt

von

ALEXANDER RITTER

Mitglied der Herzogl. Meiningen'schen Hofkapelle.

Abb. 23: Kaiser-Hymne, Titelblatt

3 In Karl Weisers autobiographischer Schrift *Zehn Jahre Meiningen. Ein Beitrag zur Theatergeschichte* (In: *Archiv für Theatergeschichte* (hrsg. von Hans Devrient), Bd. 1, Berlin 1904, S. 118–126) erfährt man einige Details zum Meininger Theaterleben, Alexander Ritter wird jedoch nicht erwähnt.

4 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 73.

5 Vgl. z. B. Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 73, sowie Schuh, *Jugend*, S. 112.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

m. Orchesterwerke – Ein Überblick

Werkbestand – Chronologie – Umarbeitungen

Die Zahl der überlieferten reinen Orchesterwerke von Alexander Ritter ist sehr überschaubar. Im Druck oder in autographen Partituren liegen nach heutigem Stand sechs solcher Werke vor, die alle einen programmatischen Titel tragen: *Erotische Legende*, *Olaf's Hochzeitsreigen*, *Sursum Corda!*, *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe*, *Charfreitag und Frohnleichnam*, sowie *Fünf religiöse Charakterstücke*. Dieser Bestand deckt sich mit der schon im Eingangskapitel zitierten eigenhändigen Aufstellung Ritters in einem Brief an den Direktor des Kölner Gürzenich-Orchesters Franz Wüllner vom 5. September 1894.[6] Dort führt Ritter zusätzlich noch die beiden Ouvertüren zu seinen Opern und die auch einzeln veröffentlichten Orchesterstücke *Polonaise* und *Festmarsch* aus *Wem die Krone?* an – es fehlt nur die erst 1895 entstandene Symphonische Dichtung *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe*.

1.) Ouvertüre zur Oper „Der faule Hans."
2.) Ouvertüre zur Oper „Wem die Krone"
3.) Festmarsch aus derselben Oper
4.) Polonaise aus derselben Oper
5.) Olafs Hochzeitsreigen. Symphonischer Walzer. (mit Programm)
6.) Charfreitag und Frohnleichnam.
7.) Sursum Corda! Eine Sturm- u. Drang-Phantasie.
8.) Erotische Legende. (mit Programm)
9.) Fünf religiöse Charakterstücke:
a. In der Christmette.
b. Weihnachtslied.
c. Zu einer ersten Comunion.
d. Maiandacht.
e. Am Allerseelentage.

Eineinhalb Jahre vor seinem Tod hat der Komponist damit den gültigen Bestand seiner Orchesterwerke festgelegt, und es fällt auf, dass (bis auf die Ouvertüre zum *Faulen Hans*) sämtliche Werke aus den 1890er Jahren und somit den letzten sechs Lebensjahren Ritters stammen. Wenn also der Nachlass Ritters in der Bayerischen Staatsbibliothek genau diese und nur diese Werke für Orchester enthält (und man davon ausgeht, dass er in diesem Punkt vollständig ist), scheint es, als habe Alexander Ritter alle etwaigen Frühwerke und Frühfassungen vernichtet. Dass es solche frühen Orchesterwerke gegeben hat, dafür gibt es zahlreiche Belege, und dass einige von ihnen als Grundlage stetiger Umarbeitung Eingang in die erwähnten erhaltenen Orchesterwerke gefunden haben, diese mitunter also als Endfassungen eines längeren Prozesses zu betrachten sind, wird ebenfalls verschiedentlich bezeugt. Klarheit gibt es über die Identität der einzelnen Werke und die jahrelangen Umarbeitungsprozesse jedoch keinesfalls. Vielmehr stiften zahlreiche Angaben Ritters selbst, sowie die

6 Alexander Ritter an Franz Wüllner, 5.9.1894. (SBB; Mus. Nachl. Wüllner, F., 21,719: Kasten 21b). Vgl. A.-3.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Mutmaßungen der beiden Biographen Rösch und Hausegger ziemliche Verwirrung. Von Symphonien, Orchesterphantasien und Ouvertüren ist da die Rede, die allesamt verschollen sind, aber vage miteinander verbunden zu sein scheinen.

Entstehungsprozesse und Frühfassungen

Unkompliziert liegt der Fall bei der Entstehung von Ritters letztem Orchesterwerk *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe*. Eine der ganz wenigen überlieferten Skizzen Ritters überhaupt gehört zu diesem Werk und weist den 28. März 1895 (den Geburtstag seiner Frau Franziska) als konkretes Datum des Kompositionsbeginns aus.[7] Vorläufer des Werkes hat es somit nicht gegeben. Ebenfalls neu konzipiert und im Sommer 1893 vollendet wurden die beiden kurzen, zusammengehörigen Orchesterstücke *Charfreitag* und *Frohnleichnam*. Bei den *Fünf religiösen Charakterstücken* wiederum (so der Titel, den Ritter im Brief an Wüllner verwendet, das Autograph enthält nur die Einzeltitel der Stücke) handelt es sich um eine reine Instrumentierungsarbeit. Ritter setzte dafür seine viele Jahre früher als op. 3 erschienenen *Fünf Charakterstücke für Violine und Orgel* im Herbst 1894 für Orchester.[8] Beim „*symphonischen Walzer*" *Olaf's Hochzeitsreigen* ist die Entstehungsgeschichte schon etwas offener, scheint er doch ursprünglich als Teil eines Opernplans „Olaf" konzipiert gewesen zu sein, den Ritter Ende der 1880er aufgegeben hatte. Das Partitur-Autograph ist mit „*7.7.*[18]*92*" datiert, Ritter hat also möglicherweise bereits für die Oper komponierte Musik und deren literarischen Stoff in den Orchesterwalzer und sein Programm hinübergerettet, dies legen auch die Angaben Röschs und Hauseggers nahe.[9] Es gibt jedenfalls keine Anzeichen dafür, dass es noch frühere Versionen des Werkes vor dem Opernplan gegeben hätte, was die Form des Walzers, die als „Hochzeitsreigen" eindeutig aus dem Opernstoff hervorgegangen ist, ohnehin nicht vermuten ließe. Gleichzeitig greift Ritter doch auf ein früheres Werk zurück, indem er ein Thema aus seiner *Violinsonate* in dem Orchesterstück wiederverwendet.

Bleiben die „*Sturm- und Drang-Phantasie*" *Sursum Corda!* und die ungedruckte *Erotische Legende*. Bei beiden Werken gibt es offenbar eine längere und kompliziertere Vorgeschichte, die vollständig aufzudröseln heute nicht mehr gelingen kann. Es muss aber immerhin der Versuch unternommen werden, vorhandene Hinweise und Quellen einzuordnen und der Identität einiger fast schon phantomartiger Werktitel auf die Spur zu kommen. Vorweg sei gesagt, dass bei beiden Werken die Annahme einer Vorgeschichte lediglich aus den Angaben der Biographen erfolgt – die Form ihrer Überlieferung in Autographen[10], die beide aus den 1890er Jahren stammen müssen und keinerlei Korrekturen des Notentextes aufwei-

7 Vgl. BSB; Mus.ms. 22435. Außer wenigen Skizzen zu späten Liedern handelt es sich um das einzige erhaltene Material aus Ritters Werkstatt. Möglicherweise haben ausgerechnet diese Skizzen überdauert, weil sie als eine der letzten Arbeiten von Ritter nicht mehr selbst vernichtet werden konnten. Vielleicht war auch die Datierung mit Franziska Ritters Geburtstagsdatum ein Grund für die Erben, die Skizze zu bewahren.

8 Das Autograph datiert auf den 16.10.1894 (BSB; Mus.ms. 22418).

9 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 236 und Hausegger, *Bild*, S. 119. Die Datierung des Orchesterwalzers auf 1891 durch Hausegger widerspricht den Angaben des Autographs. Zum Opernplan „*Olaf*" vgl. Leben VII-17.3., bzw. Hausegger, *Bild*, S. 55 f., S. 81 und S. 105 f.

10 Die *Erotische Legende* liegt in einer säuberlichen Partitur und zwei Klavierauszügen vor (BSB; Mus. ms. 22431 (1-3)), bei *Sursum Corda!* ist die Partitur verschollen, aber ebenfalls ein autographer Klavierauszug vorhanden (BSB; Mus.ms. 22438 (1–2)).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sen, gibt von sich aus dagegen keinen Anlass, über Umarbeitungen zu spekulieren. Es gibt aber nicht nur kein Notenmaterial, dass auf frühere Versionen verwiese, auch in Worten, also etwa brieflichen Äußerungen, hat Alexander Ritter selbst keinen eindeutigen Hinweis darauf hinterlassen, dass *Sursum Corda!* oder die *Erotische Legende* als Endfassungen überarbeiteter früherer Werke zu gelten hätten.

Sursum Corda! und seine Vorläufer

Zum ersten Mal taucht der Titel *Sursum Corda!* in besagtem Brief an Franz Wüllner vom September 1894 auf. Übereinstimmend geben Ritters Biographen Rösch und Hausegger 1894 auch als Jahr der Vollendung an.[11] Beide sind sich allerdings darüber einig, dass die Entstehungsgeschichte dieser Orchesterkomposition viel weiter zurückreicht. Angeblich sei eines der beiden Violinkonzerte Ausgangspunkt mehrerer Umarbeitungen gewesen, in einer Zwischenform habe das Werk den Titel *Phantasie und Fuge* getragen. So geht Hausegger davon aus, dass es das Jahr 1863 war, in dem Ritter „*vermutlich die Umarbeitung des Zweiten Violinkonzertes zu einem Orchesterstück, »Phantasie und Fuge« betitelt*", vorgenommen habe.[12] Dass sich dies aus der Anlage des Violinkonzerts selbst heraus ergeben habe und wie Ritter dabei konkret vorging, wird Hausegger allerdings mehr gemutmaßt als gewusst haben. Jedenfalls sei aus der *Phantasie und Fuge* dann erst 1894, „*nach neuerlicher Umarbeitung*", eben *Sursum Corda!* hervorgegangen.[13] Über einige Details zu Ritters verschollenem *2. Violinkonzert* ist man tatsächlich unterrichtet, denn sein Freund Hans von Bülow hat es in einem Brief ausführlich gelobt und kritisiert (vgl. Werk I-a.). Mit *Sursum Corda!* lassen sich die Angaben Bülows nur vage in Einklang bringen, die „*große Fugen-Episode*" allerdings, von der er spricht[14], entspräche nicht nur der Schlussfuge von *Sursum Corda!*, sondern wäre auch das Argument für die *Phantasie und Fuge* als Zwischenstadium.

Tatsächlich gibt es andere konkrete Hinweise auf eine „*Orchesterfantasie*" Ritters aus dem Jahr 1863, auf die sich Hausegger möglicherweise bezieht, doch ist nicht gesagt, ob das damals entstandene Werk überhaupt etwas mit der *Phantasie und Fuge* zu tun hat. 1863 berichtete Alexander Ritter seiner Schwester von der Arbeit an einem Orchesterwerk, das er für Edu-

11 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 236 und Hausegger, *Bild*, S. 60 und 120. Hausegger gibt 1894 dabei irrtümlich auch als Jahr der „*Herausgabe*" an. Willi Schuh hat das Datum eines Briefes von Richard Strauss an Friedrich Sieger, in dem er Ritters *Olaf's Hochzeitsreigen* und *Sursum Corda!* für die Frankfurter Museumskonzerte empfiehlt, fälschlich als 27.6.1890 gelesen (vgl. Schuh, *Jugend*, S. 205). Dieses Datum und die damit einhergehende Vermutung, beide Werke Ritters hätten im Juni 1890 also bereits vorgelegen, hielt auf diese Weise verschiedentlich Einzug in die Literatur (vgl. z. B. Trenner, *Chronik*, S. 79 oder Gilliam, *life of Strauss*, S. 54). Tatsächlich datiert der Brief, der im RSA überliefert ist, aber vom 27.6.1896. Nur am Rande sei darauf hingewiesen, dass es sich dabei um den Geburtstag Ritters handelt, dass also Strauss' Eintreten für den drei Monate zuvor gestorbenen Mentor an diesem Tag möglicherweise kein Zufall war.

12 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 39.

13 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 59 f. Hausegger hat die Violinkonzerte Ritters mit Sicherheit nicht gekannt. Richard Strauss hatte erst 1942 in der Bülow-Briefausgabe von den Violinkonzerten Ritters gelesen und Hausegger danach befragt. Doch der musste passen und beantwortete die Anfrage nach dem Ritter-Nachlass damit, dass der „*im tiefsten Keller verstaut*" sei (vgl. Siegmund von Hausegger an Richard Strauss, 2.4.1942 (RSA)). Auch Ritters *Phantasie und Fuge* wird Hausegger wahrscheinlich nicht mehr vorgelegen haben.

14 Hans von Bülow an Alexander Ritter, 29.10.1860. In: Bülow, *Briefe VI-3*, S. 357.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ard Stein (1818–1864), Kapellmeister in Sondershausen, bestimmte. Er hatte zu diesem Dirigenten, der sich sehr für Liszts Schaffen einsetzte, Kontakt aufgenommen und spekulierte auf eine baldige Aufführung. Anfang 1864 konnte er Julie vermelden:

> „*Ich hatte im Dezember an den Kapellmeister Stein in Sondershausen eine große Orchesterfantasie von mir geschickt, um doch mal wieder ein fremdes Urtheil zu hören, da ich wirklich durch die Betrachtung der bodenlosen Verflachung des musikalischen Geschmacks der Jetztzeit dahin gekommen war, daß ich allen Ernstes nicht mehr wußte ob ich eigentlich Unsinn schreibe oder nicht*“.[15]

Stein war von dem vollendeten Werk in der Tat „*ganz entzückt*“[16] und stellte Ritter eine Aufführung in Aussicht. Der plante sogar schon, seine Mutter und Schwester aus Italien nach Sondershausen zu holen – doch er hatte Pech: Mit Steins unvorhergesehenem Ableben am 16. März 1864 platzten alle diese Hoffnungen. Unklar bleibt, was aus der „*Orchesterfantasie*“ wurde, doch gibt es immerhin einen Beleg dafür, dass noch am 18. April 1870 bei einem „*symphonischen Concert*“ in Würzburg unter Ritters eigener Leitung eine solche „*Orchesterphantasie*“ gespielt worden war.[17] Ob es sich dabei aber um dasselbe Werk gehandelt hat, kann nicht entschieden werden. Von einer Fuge ist bei diesen „Orchesterphantasien“ jedenfalls nie die Rede.

Ritter selbst erwähnt ein Werk mit Namen *Phantasie und Fuge* erstmals 1882 in einem Brief an Hans von Bülow, den er darin „*übermüthig*“ bittet, bei einem Besuch in Meiningen eigene Werke mitbringen zu dürfen: „*Wärst du so geduldig dir eine Phantasie + Fuge und eine Ouvert. z.* [zum] *faulen Hans vorspielen* [zu] *lassen*?“.[18] Bülow hatte ihm die Bitte nicht gewährt, und so versuchte Ritter drei Jahre später, sein Werk Hermann Levi ans Herz zu legen. Gelegentlich der Uraufführung seiner Oper *Der faule Hans* muss er dem Dirigenten das Stück zur Ansicht in München gelassen haben. Wenig später erkundigte er sich über dessen Meinung:

> „*Und meine Orchester-Phantasie? mißfällt sie Ihnen? – Da Sie gar nicht darauf reagiren. Du lieber Gott! Sie haben am Ende Recht, – ich habe das Kind aber in meiner schönsten Jugendzeit gezeugt, u. diese Kinder liebt man im Alter blind*“.[19]

Damit liegt auch ein authentischer Hinweis auf eine frühe Entstehung vor. Mit Levis – nicht erhaltener – Antwort war Ritter dann nicht wirklich zufrieden: „*Ueber meine Phantasie u. Fuge drücken Sie sich etwas dunkel aus*“.[20] Und noch ein weiterer Brief erwähnt das Werk, hier im Zusammenhang mit Ritters Enttäuschung darüber, als Komponist von seinem Freund Bülow ignoriert zu werden sowie seiner Hoffnung, sich mit einer Aufführung eines

15 Alexander Ritter an Julie Kummer, o. D. [Jahreswechsel 1863/64] (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 31). Unveröffentlicht.
16 Ebda.
17 Vgl. *NZfM*, Bd. 66, Nr. 20, 13.5.1870, S. 195.
18 Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 31.3.1882 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 15). Unveröffentlicht.
19 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 28.11.1885 (LOC Washington; ML95.R6.). Unveröffentlicht.
20 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 16.1.1886 (LOC Washington; ML95.R6.). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Werkes als Nachfolger Bülows beim Meininger Herzog empfehlen zu können: „*Als ich im vorigen Jahre eine Symphonie componirt hatte, mußte ich nach Sondershausen fahren, um sie zu hören.* […] *Deshalb nur bedauerte ich*[,] *daß es in München mit der »Phantasie u. Fuge« nichts wurde*".[21]

Hier ist nun erstmals auch von einer „Symphonie" die Rede. Das macht die Sache nicht einfacher, denn die Identität dieses Werkes bleibt völlig unklar, zumal auch ein Kontakt nach Sondershausen für das Jahr 1885 (oder gar eine Aufführung) nicht belegt ist. Zumindest kann man aber durch die gleichzeitige Erwähnung der Titel *Phantasie und Fuge* und *Symphonie* in einem Brief ausschließen, dass es sich um ein und dasselbe Werk handeln könnte. Von „Symphonie" spricht Ritter knapp zwei Jahre später in einem Brief an Richard Strauss erneut. Er bat den jungen Freund darum, ihn in Mailand als Dirigenten Liszt'scher Werke zu empfehlen. Dabei könne dann auch „*vielleicht eine Symphonie von ihm* [dem Dirigenten Ritter] *oder seine Faule Hans-Ouvertüre gemacht werden*".[22] Nur wenig später ist in einem Brief Wilhelm Langhans' an Ritter sogar von „*2 Symphonien*" die Rede.[23] Damit ist der Stand Ende der 1880er Jahre ziemlich verworren, es existierten offenbar mindestens eine *Symphonie* und die *Phantasie und Fuge* gleichzeitig.[24] Beide Bezeichnungen tauchen später nicht mehr auf, denn Ritter unternahm in den 1890er Jahren wohl eine gezielte Überarbeitung seiner Orchesterwerke und schuf gleichsam eine neue Werkgruppe, für die er bestimmte Kriterien anlegte (s. u.).[25] Zu diesen Umarbeitungen muss auch die Finalisierung von *Sursum Corda!* gehört haben. Wie tiefgreifend die Umarbeitung war, oder ob es sich zu diesem Zeitpunkt gar nur noch um eine Umbenennung gehandelt hat, bleibt ungeklärt.

Die *Erotische Legende* und ihre Vorläufer

Die erhaltenen Autographe von Partitur und Klavierauszug zur *Erotischen Legende* sind nicht datiert, stammen aber vom Schriftbild her gewiss aus den 1890er Jahren. Immerhin hält der Klavierauszug einen kleinen Hinweis auf eine Überarbeitung bereit, trug er doch zunächst einen anderen Titel, den Ritter später durchgestrichen und ersetzt hat: er lautet „*Chanésie*" – was mit „Kanonikat" zu übersetzten wäre, also auf ein religiöses Programm verweist. Ein ausführliches schriftliches Programm, das ebenfalls religiös geprägt ist, hat Ritter unter dem endgültigen Titel dann der Partitur vorangestellt.

21 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 2.2.1886 (LOC Washington; ML95.R6.). Unveröffentlicht.

22 Alexander Ritter an Richard Strauss, München, 8.12.1887 (RSA), vgl. Youmans, *ten letters*, S. 6.

23 Wilhelm Langhans an Alexander Ritter, Charlottenburg, 29.3.1888 (RWG; Hs 28-VII-24). Unveröffentlicht.

24 Matthias Schäfers, dem der Brief an Levi von 1886, in dem *Symphonie* und *Phantasie und Fuge* gleichzeitig erwähnt werden, nicht vorlag, folgerte fälschlich, Ritter habe zwischen 1882 und 1887 die *Phantasie und Fuge* zur *Symphonie* umgearbeitet, es handele sich also um eine weitere Zwischenstufe desselben Werkes. Vgl. Schäfers, *Symphonische Dichtung*, S. 418.

25 Auf die Frage nach dem Nachlass ihres Vaters antwortete Hertha Ritter 1897 u. a.: „*2 Symphonien hat Papa teilweise verwandt u. wollte sie, der strengen Form halber*[,] *nicht veröffentlicht haben*". Unklar bleibt, ob die Originalfassungen als „*Symphonien*" Hertha damals noch vorlagen. Vgl. Hertha Ritter an Josef Hofmiller, München, 13.3.1897 (Literaturarchiv Marbach; A:Hofmiller [87.97.62/5]). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Als Entstehungszeit für die *Erotische Legende* gibt Rösch 1890–91, Hausegger das Jahr 1890 an.[26] Bei Rösch findet sich der Hinweis, Ritter habe für die *Erotische Legende* auf ein früheres Werk zurückgegriffen, eine *Ouvertüre zum Schauspiel „Pietra"* von S. H. Mosenthal, die er 1860/62 komponiert habe.[27] Hausegger folgt ihm darin mit der Angabe, die Ouvertüre sei in Schwerin entstanden, und behauptet zudem, es habe sich dabei um die „*erste reine Orchesterkomposition*" Ritters gehandelt.[28] Die Ouvertüre ist – und war es wohl schon zu Zeiten der beiden Biographen – verschollen, und vom Komponisten selbst hat sich kein Hinweis auf eine solche *Ouvertüre zu „Pietra"* überliefert. Anzumerken wäre außerdem, dass das Schauspiel „*Pietra*" von Hermann Salomon Mosenthal tatsächlich erst 1864 in Berlin und 1865 in Leipzig veröffentlicht wurde – dass also eine Komposition bereits um 1860/62 unwahrscheinlich erscheint.[29]

Im Zusammenhang mit der *Erotischen Legende* taucht dann auch noch ein weiterer Titel auf: Vieles spricht dafür, dass es sich bei der *Seraphischen Fantasie*, die nachweislich am 23. November 1891 unter der Leitung von Richard Strauss in Weimar aufgeführt wurde, um dasselbe Werk Ritters oder dessen Frühfassung gehandelt hat. Erst kurz vor der Aufführung hatte Alexander Ritter dem Dirigenten in einem Brief den Titel „*Seraphische Fantasie*" und ein dazugehöriges Programm mitgeteilt – anscheinend weil Strauss ihn darum gebeten hatte.

> „*Sie brauchen einen Titel, ein Programm und ich Lump habe keins von Beiden! In vieler Hinsicht gar nicht paßend, aber für den vorliegenden Zweck vielleicht genügend, wäre Folgendes:*
>
> Seraphische Fantasie.
> Motto.
> Doch zu düster ist der Ort,
> Schüttelt uns mit Schreck und Grauen.
> Steigt hinan zu höherm Kreise
> Wachset immer unvermerkt,
> Wie, nach ewig reiner Weise,
> Gottes Gegenwart verstärkt
> Denn das ist der Geister Nahrung
> Die im freisten Aether waltet:
> Ewigen Liebens Offenbarung
> Die zur Seligkeit entfaltet.
> Goethe, Faust IIter Theil".[30]

26 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 234 und 236 sowie Hausegger, *Bild*, S. 118.
27 Vgl. Rösch, *Mahnruf*, S. 234.
28 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 37.
29 Ein genaues Entstehungsdatum des Schauspiels „*Pietra*" konnte nicht ermittelt werden. Es wäre vielleicht zu prüfen, ob Ritters Frau Franziska als Schauspielerin schon vor Drucklegung mit dem Stück in Berührung gekommen war.
30 Alexander Ritter an Richard Strauss, München, 14.11.1891 (RSA). In: Youmans, *Ten letters*, S. 8. Dieser Brief wurde lange missinterpretiert, indem man annahm, Ritter schlüge hier Titel und Programm für Richard Strauss' Tondichtung *Tod und Verklärung* vor. Vgl. Leben VII-18.1. (Anm. 3). Vgl. auch Schäfers, *Symphonische Dichtung*, S. 419 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Der andere Titel hat indes zu Verwirrung geführt. In der Literatur zu Ritter, die nach dessen Tod erschien, taucht die *Seraphische Fantasie* mitunter als zusätzliches Werk neben der *Erotischen Legende* auf (z. B. bei Bischoff[31]), bereits Max Schillings jedoch wies eindeutig darauf hin, dass Strauss 1891 in Weimar die *Erotische Legende* aufgeführt habe.[32] Ritter selbst hat in seiner Werkaufstellung für Wüllner die *Seraphische Fantasie* nicht mehr aufgeführt, wohl aber die *Erotische Legende* – ein klares Indiz dafür, dass dieses Werk bzw. eben dieser Titel 1894 nicht mehr existiert hat.[33]

Die Aufführung im November 1891 passt bestens zur durch Rösch und Hausegger angegebenen Entstehungszeit der *Erotischen Legende* um 1890/91, demnach hätte Ritter nur den Titel und das spontan gefundene Faust-Zitat als Programm später wieder geändert. Einen leisen Zweifel an der Identität der *Seraphischen Fantasie* mit der überlieferten Fassung der *Erotischen Legende* weckt allenfalls die genauere Bertachtung einiger Strauss-Briefe, in denen von dem 1891 aufgeführten Werk die Rede ist. Wohl bekannt, da veröffentlicht, ist der Brief Strauss' an seine Eltern, in dem er enthusiastisch von dem Konzert (dem Ritter nicht hatte beiwohnen können) berichtet:

> *„die Rittersche Ouvertüre, die sehr schön und schwungvoll ist, ging vortrefflich und macht sich im Orchester, bis auf das ab und zu etwas zu massige Blech, ganz ausgezeichnet. Bitte, erzähle Ritter dies und »daß wir den italienischen Mordent fein herausgeschleudert hätten!«*".[34]

Nun geht aus einigen Bemerkungen Ritters zur Aufführungspraxis bei Wagner, speziell zur Ausführung des „Mordent" in *Rienzi* und *Tannhäuser*, die Arthur Seidl 1894 in einem Artikel als Zitate veröffentlichte[35], eindeutig hervor, dass er unter einem „italienischen Mordent" einen Doppelschlag (∾) verstand, der explizit von oben auszuführen sei. Da Strauss Ritter wissen ließ, dass er den „*italienischen Mordent fein herausgeschleudert*" habe, hatte er offenbar mit seinem Mentor über die Art und Weise der Ausführung eines Mordenten im Konzertprogramm gesprochen und seinen Rat befolgt. Nur stellt sich die Frage, welchen Mordent (respektive Doppelschlag) die beiden überhaupt gemeint haben könnten. In der *Erotischen Legende* findet sich de facto keiner, weder als Symbol notiert noch ausgeschrieben. Auch in den sonstigen Werken des Abends[36] (Richard Wagners *Faust-Ouvertüre*, Max

31 Dass Bischoff als Teil des Kreises um Ritter diese Verwechslung unterläuft, ist bezeichnend (vgl. Bischoff, *Alexander Ritter †*, S. 218). Die Nennung der *Seraphischen Fantasie* als eigenständiges Werk schaffte es bis in Riemanns *Musiklexikon*, wo der Irrtum erst nach einigen Auflagen korrigiert wurde (vgl. z. B. noch die 11. Auflage, 1921).

32 Vgl. Schillings, *Alexander Ritter*, S. 968 f.

33 Eine Verwechslung, die eher auf Erinnerungslücken nach dem großem zeitlichen Abstand zurückzuführen sein wird, unterlief 1949 noch dem greisen Richard Strauss, der auf die Anfrage Willi Schuhs, um welches Werk es sich bei der *Seraphischen Fantasie* denn gehandelt habe, zur Antwort gab: „*Ritter's seraphische Phantasie dürfte wohl das mir gewidmete »Sursum Corda« sein*". Richard Strauss an Willi Schuh, Montreux, 16.4.1949. In: Schuh, *Strauss-Schuh*, S. 176.

34 Richard Strauss an Franz Strauss, Weimar 24.11.1891 (RSA). Vgl. Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 142.

35 Seidl, Arthur: *Der Mordent im »Rienzi«*. In: *Musikalisches Wochenblatt*, XXV. Jg., Nr. 40, 27.9.1894, S. 481 f. und Nr. 41, 4.10.1894, S. 493 f., hier 493 f. Ritter hatte bereits andere Hinweise zur Wagner-Aufführungspraxis veröffentlicht: vgl. Ritter, Alexander: *Einiges über Concertmeisterthum*. In: *Musikalisches Wochenblatt*, II. Jg., Nr. 19, 5.5.1871, S. 291–295.

36 Das Konzertprogramm findet sich bei: Birkin, *Strauss in Weimar*, S. 19.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bruchs 3. *Violinkonzert* und Ludwig van Beethovens *F-Dur-Romanze* und *V. Symphonie*) kommt keine einzige Stelle vor, die einem „italienischen Mordenten" im Sinne Ritters entspräche.[37] War hier also doch von einem anderen Werk die Rede? Tatsächlich hilft der Hinweis auf den „italienischen Mordenten" nicht viel weiter, denn auch in den anderen in Frage kommenden Orchesterwerken Ritters lässt sich kein solches Stilmittel nachweisen.

Strauss spricht im Zusammenhang mit der Aufführung 1891 im Übrigen ausschließlich von einer „Ouvertüre". So hat er neben seinen Eltern z. B. auch seinen Freund und Verleger Eugen Spitzweg in München über Ritters Werk auf dem Laufenden gehalten[38] und auf dessen verlegerisches Interesse geantwortet: „*Ritter wird seine neue Ouvertüre wohl nicht veröffentlichen wollen da sie zu der neuen Oper, die er in petto hat, geschrieben ist*".[39] Bei dem als *Seraphische Phantasie* aufgeführten Werk handelte es sich also eigentlich schlicht um eine Opern-Ouvertüre. Das würde Hauseggers etwas rätselhafte Formulierung, die *Erotische Legende* sei als „*ein Vorläufer Gottfried des Sängers*" zu bezeichnen[40], insofern erklären, als dass Alexander Ritter für seinen neuen Opernplan (der diesen Titel trug, später aber ganz aufgegeben wurde) bereits eine fertige Ouvertüre komponiert gehabt hätte. Das deckt sich auch mit der angeblichen Entstehung aus einer Schauspiel-Ouvertüre, von der Rösch wusste, sowie mit Hauseggers Form-Beschreibung der *Erotischen Legende*: „*das Grundgerüst der Form ist die Ouvertüre mit langsamer Einleitung und darauffolgendem Allegro*".[41] Mit 289 Takten Länge und etwas über 10 Minuten Spieldauer scheint die *Erotische Legende* als Einleitung für eine abendfüllende Oper zwar noch denkbar, die Ouvertüren zum *Faulen Hans* und zu *Wem die Krone?* fallen mit 244 Takten bzw. nur 152 Takten jedoch erkennbar kürzer aus. Nicht ausgeschlossen ist auch, dass die *Seraphische Phantasie* nach 1891 noch etwas umgearbeitet, mitunter auch erweitert wurde.

Was gewissermaßen doch für die Identität von *Seraphischer Fantasie* und *Erotischer Legende* spricht, ist die Ähnlichkeit der Programme. Abgesehen davon, dass Ritter sich in den 1890er Jahren mit großer Vorliebe religiöse Themen suchte und ihm die Darstellung einer „himmlischen Liebe", also einer religiös sublimierten, nicht „animalischen" Liebe, besonders am Herzen lag – dass sich also im Grunde alle seine Programme und Titel für Orchesterwerke ähnlich waren – gibt es zwischen den Bildern, die Goethe und Ritter verwenden, deutliche Entsprechungen. Die Gegenüberstellung eines Unten und Oben, das Entfliehen aus einem düsteren Ort gen Himmel, Gottes Gegenwart und die darin aufgehobene ewige Liebe konkretisiert Ritter etwas naiv in seiner gleichsam volkstümlichen „Legende" von einem Liebespaar und dem Wirken des Hl. Georg (s. u.).

37 Der in Wagners *Faustouvertüre* (zwei Takte vor Buchstabe L) befindliche ausnotierte Doppelschlag ist von unten ausgeführt. Außerdem wird diese Piano-Stelle von Strauss kaum „*herausgeschleudert*" worden sein.

38 Vgl. Richard Strauss an Eugen Spitzweg, Weimar, 19.11.1891 (Monacensia; Strauss, Richard A I/65): „*Nächsten Montag mache ich hier im 2ten Concert die neue Rittersche* Ouvertüre" und 11.12.1891 (Monacensia; Strauss, Richard A I/61): „*Ritters Ouvertüre hat vortrefflich gewirkt u. gefallen*". Beide Briefe unveröffentlicht.

39 Richard Strauss an Eugen Spitzweg, Weimar, 20.12.1891 (Monacensia; Strauss, Richard A I/67). Unveröffentlicht.

40 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 118.

41 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 119.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Eine neue Werkgruppe – Ritters Orchesterwerke der 1890er Jahre

Es besteht kein Zweifel daran, dass Alexander Ritter, nachdem er relativ spät zum Komponieren gekommen war und sich zunächst in kleineren Gattungen wie dem Lied und kammermusikalischen Violinwerken erprobt hatte, auch bald für Orchester komponiert hat. Die beiden *Violinkonzerte* und eine *Märchenfantasie* entstanden noch vor 1860. Danach gibt es Hinweise auf Symphonien, Ouvertüren, Orchesterphantasien, auf eine *Festmusik*, Märsche, eine Polka etc. (vgl. **ARWV IV.10.–15.**) – doch keines dieser Orchesterwerke ist heute noch überliefert. Noch wichtiger: Keines dieser Werke hat Alexander Ritter selbst am Ende seines Lebens gelten lassen und etwa auf die Werkliste gesetzt, die er 1894 an Wüllner schickte. Andersherum sind alle heute erhaltenen und von Ritter aufgelisteten Orchesterstücke erst in den 1890er Jahren entstanden oder in ihre Endfassung gebracht worden. Dies deutet auf eine sehr bewusste Entscheidung Ritters hin. Er schuf damit eine ganze Werkgruppe, die gewissen einheitlichen Kriterien gehorcht. Es scheint, als wollte Ritter am Ende seines Lebens mit dieser Neuordnung seinem Œuvre eine bestimmte Ausrichtung geben.

Gut möglich, dass Ritter zunächst auch ganz praktisch dachte und vielleicht steigende Chancen witterte, aufgeführt zu werden. Seit den relativ erfolgreichen Aufführungen seiner Opern war er als Komponist – und als Freund Richard Strauss' – zumindest einem Fachpublikum und Dirigentenkollegen bekannt geworden. Gewiss dachte er, nun auch mit Orchesterwerken reüssieren zu können. Der Brief an Wüllner vom 5. September 1894 enthält interessanterweise schon die *Fünf religiösen Charakterstücke*, obwohl das Autograph der Partitur erst auf den 15. Oktober 1894 datiert ist. Die Instrumentierung unternahm Ritter also auch, um sein Portfolio zu vergrößern und eine „*Auswahl*" anbieten zu können.

> „*Es ist mein lebhafter Wunsch im Laufe dieses Winters auch dem Kölner Musikpublikum einige von meinen Orchesterwerken vorzuführen. Ich erlaube mir daher die ergebene Anfrage, ob die verehrliche Direktion der Gürzenichconcerte mich zu einem, event. zwei Abenden zu engagieren geneigt wäre. Umstehend das Verzeichniß meiner Orchester-Compositionen zur gef. Auswahl*".[42]

Nach der Drucklegung von Ritters zweiter Oper *Wem die Krone?* beim Münchner Aibl-Verlag, zu dessen Inhaber Eugen Spitzweg Richard Strauss beste Kontakte pflegte, bestand außerdem erstmals eine berechtigte Hoffnung auf die Veröffentlichung von Orchesterwerken.

Auseinandersetzung mit Richard Strauss' Tondichtungen

Ein weiterer wichtiger Grund und Impuls für Ritters Neuordnung seiner Orchesterwerke war wohl die Auseinandersetzung mit dem jungen Richard Strauss, der Ende der 1880er Jahre – auf dem Höhepunkt ihrer Freundschaft – seine ersten drei Tondichtungen geschrieben hat. Ritter mag seinerseits Einfluss auf Strauss genommen haben, indem er ihn mit dem Konzept einer „poetischen Idee" als Grundlage musikalischer Werke vertraut machte und ihn von der viersätzigen Symphonie wegführte hin auf einen Weg, den Strauss mit *Aus Ita-*

42 Alexander Ritter an Franz Wüllner, 5.9.1894 (SBB; Mus. Nachl. Wüllner, F., 21,719: Kasten 21b).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

lien dann erstmals selbstbewusst beschritt. Dass er aber nicht nur theoretisch, sondern auch durch seine eigenen Orchesterwerke auf Strauss eingewirkt hätte, scheint nicht der Fall zu sein. Im Gegenteil muss man davon ausgehen, dass Ritter im Austausch mit Strauss selbst zu neuen Umsetzungen auf symphonischem Gebiet angeregt wurde.

Fest steht jedenfalls: Von „*einem chronologischen Nacheinander des programmsymphonischen Schaffens Ritters und Straussens*", so formuliert Schäfers, „*kann im wesentlichen nicht die Rede sein*".[43] Tatsächlich spricht alles dafür, dass die Endfassungen der Orchesterwerke Ritters, die der Form der Symphonischen Dichtung zuordenbar sind, erst nach den ersten Tondichtungen Richard Strauss', also nach *Macbeth*, *Don Juan* und *Tod und Verklärung*, entstanden sind. Hinweise darauf sind keinesfalls neu, schon eine genaue Lektüre der Ritter-Biographie Siegmund von Hauseggers – darauf weist Schäfers selbst hin – hätte eine Vorreiterschaft Ritters zumindest als zweifelhaft erscheinen lassen müssen. Abgesehen davon, wäre eine konkrete Vorbildfunktion Ritter'scher Orchesterwerke für Strauss' Tondichtungen von Hausegger oder gar Strauss selbst höchstwahrscheinlich explizit erwähnt worden, etwa wie es bei der Ermunterung Ritters zu Strauss' erster Oper geschah. Trotzdem fand die scheinbar auf der Hand liegende oder einfach nur bequeme Einordnung der Werke „zwischen Liszt und Strauss" früh Eingang in die Literatur.[44]

Das Verschwinden der bloß neutralen Werktitel „Symphonie" oder „Phantasie" zugunsten (zusätzlicher) außermusikalisch-programmatischer Benennungen geschah gewiss mit Bedacht und möglicherweise im Sinne einer auch äußerlichen Annäherung an die Liszt'sche Symphonische Dichtung mit ihren programmatischen Titeln. Als konkrete Gattungsbezeichnung taucht „Symphonische Dichtung" bei Ritter allerdings weiterhin ebenso wenig auf, wie das von Strauss benutzte „Tondichtung". Das Beifügen von Programmen muss ebenfalls ganz bewusst erfolgt sein. Zu den möglichen Frühfassungen wie *Phantasie und Fuge* oder der dann als *Seraphische Fantasie* aufgeführten Ouvertüre hatte Ritter offenkundig zunächst kein literarisches Programm und nicht einmal einen programmatischen Titel vorgesehen. Dies schien ihm in den 1890er Jahren dann aber sehr wichtig zu werden. In der Zwischenzeit hatte er für Richard Strauss das (nachträglich der Partitur vorangestellte) Gedicht zu *Tod und Verklärung* verfasst. Im Zusammenhang mit diesem Werk hatte Ludwig Thuille seinem Freund Strauss geschrieben, dass Ritter „*ja doch in gewissem Sinne an der intellectuellen Urheberschaft Deiner neuen Werke wesentlich betheiligt*" sei. Ritter muss sich also anhand Strauss' Schaffen – dieses dadurch gleichzeitig unterstützend – mit programmatischer Orchestermusik auseinandergesetzt haben und zum Schluss gekommen sein, die notwendige „poetischen Idee" nicht nur in der Theorie zu fordern, sondern auch an seinen eigenen Werken kenntlich zu machen. Das Alter der Musik spielte für Ritter dabei gerade keine Rolle, wenn man davon ausgeht, dass *Sursum Corda!* tatsächlich bis auf das

43 Vgl. Schäfers, *Symphonische Dichtungen*, S. 413.

44 Schäfers weist eine Tradition der Beurteilung Ritter'scher Orchesterwerke als „Brücke" oder „Bindeglied" zwischen Liszt und Strauss von Rudolf Louis (1903) bis in die erste Auflage der *MGG* und Alan Walkers Liszt-Buch von 1989 nach. Vgl. Schäfers, *Symphonische Dichtung*, S. 411 ff. James Deaville hingegen kommt allein durch die Analyse von Ritters *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe* zum Schluss, dass Strauss nicht von dessen Orchesterwerken beeinflusst gewesen ist: „*it disproves the notion that Ritter's own works had an influence upon those of Strauss*" (vgl. Deaville, *Vorwort*). Wobei gerade bei diesem 1895 entstandenen Werk eine Datierung hinter die ersten drei Tondichtungen Strauss' ohnehin außer Frage steht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

2. *Violinkonzert* zurückgeht oder wenn er kleine Charakterstücke instrumentierte und einer Aufführung für wert erachtete, die ebenfalls zu seinen frühen Werken zählen.

Bedenkenswert ist, dass Ritter seine Symphonischen Dichtungen nicht nur nach Richard Strauss' überaus erfolgreichen Tondichtungen geschrieben bzw. kompiliert hat, die einen positiven Impuls hätten geben können, es selbst mit Symphonischen Dichtungen zu versuchen, – sondern auch nach dessen *Guntram* und der Kontroverse um diese Oper, die quasi den negativen Impuls bedeutete, es anders zu machen als Strauss und andere programmatische Themen zu setzen.[45] Diese anderen Themen, mit denen sich Ritter von Strauss abgrenzte, waren dezidiert religiöse Themen, denn die nach *Guntram* entstandenen oder neu mit Namen versehenen Werke Ritters folgen alle einem demonstrativ religiösen Programm. Quasi zur gleichen Zeit, als Strauss seine zweite Serie von Tondichtungen begann, die mit den tragisch-moralischen und metaphysischen Themen der ersten drei Werke dieser Gattung brach, formte Ritter seinen eigenen Werkblock von religiös-programmatischen Orchesterwerken. Selbst wenn die beiden Werke möglicherweise ohne Kenntnis des jeweils anderen Komponisten entstanden sind, ist daher Ritters Symphonische Dichtung *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe* als eine Art Antagonist zu Strauss' zeitgleich entstandenem *Till Eulenspiegels lustige Streiche* op. 28 zu verstehen.[46]

Die religiösen Titel der Werke

Das aus dem Opernplan hervorgegangene *Olaf's Hochzeitsreigen* scheint in der Chronologie am Anfang zu stehen. Sein Programm deutet am wenigsten eine religiöse Komponente an, doch das vor widrigen äußeren Kräften sich in eine „*weltvergessene*" Liebe flüchtende Paar, das am Ende „*entseelt*" herniedersinkt, lässt sich auch ohne konkreten Bezug auf Gott und Religion mit dem später konkreter werdenden Konzept Ritters der „himmlischen Liebe" in Einklang bringen. Die Umbenennung (oder Umarbeitung?) der *Erotische Legende*, deren Titel heutige Ohren schwer in die Irre führen mag, wird dagegen genau in die Hauptphase der „himmlischen Liebe" und der Beziehung Ritters zu Sonia von Schéhaffzoff gefallen sein (vgl. Leben VIII-19.1.). Die Konsequenz, mit der Ritter in den Jahren 1893/94 Werke mit religiösen Titeln und Programmen versah, scheint im direkten Zusammenhang mit dem Konflikt mit Richard Strauss zu stehen. Wie ein Insistieren auf seinen Grundsätzen metaphysisch-idealistischer Musik- und christlich-schopenhauerscher Weltanschauung, denen Strauss im III. Akt seines *Guntram* eine deutliche Absage erteilt hatte, wirkt es, wenn er neue und alte Werke nun *Charfreitag* und *Frohnleichnam* oder *Sursum Corda!* nennt. Dass er sich schon früher für religiöse Titel interessiert hatte und die als op. 3 veröffentlichten Charakterstücke, die allesamt solche Titel tragen, nun ohne nennenswerte Änderung wieder hervorziehen und instrumentieren konnte, ist hier kein Widerspruch. Auch wenn es nicht jedes Werk explizit programmatisch formuliert: Ritters neue Religiosität stand im Zeichen seiner „himmlischen Liebe".

45 Zum *Guntram*-Konflikt vgl. Leben VIII-20.3.

46 Die Ironie des Schicksals wollte es, dass Strauss' *Till Eulenspiegel* am 5. November 1895 im Rahmen eines Abonnementkonzerts im Kölner Gürzenich von Franz Wüllner uraufgeführt wurde – ein Jahr nach der offensichtlich fruchtlosen Bewerbung Ritters mit seiner Werkliste in Köln.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Werke im Einzelnen

Anders als es bei allen anderen in vorliegender Arbeit besprochenen Werken und Werkgruppen Alexander Ritters der Fall ist, liegt zu seinen Symphonischen Dichtungen bereits eine aktuelle und umfangreiche Forschungsarbeit vor. Matthias Schäfers widmet sich in seinem Buch „*Die Symphonische Dichtung im Umkreis Liszts*“[47] detailliert der formalen Analyse dieser Werke (sowie der Gattungsbeiträge Bülows und Draesekes) und befragt ihre Faktur auch im Hinblick auf ihr Verhältnis zu den Werken Liszts und Strauss'. Auf eine eingehendere Analyse der Symphonischen Dichtungen Ritters wird daher an dieser Stelle verzichtet. Stattdessen sollen sie hier nur überblicksartig mit ihren wichtigsten Themen einzeln vorgestellt werden, wobei einige Ergebnisse Schäfers' referiert und kommentiert, sowie eigene Bemerkungen eingebracht werden können.

Schäfers' Hauptthese in Bezug auf Alexander Ritters Orchesterwerke ist die von der „*Tendenz zur Vereinheitlichung musikalischer Abläufe*“[48] – eine Tendenz, die gar zu einem „*Komponieren nach Modell*“[49] geführt habe. Die untersuchten Werke basierten Schäfers zufolge – bis auf *Sursum Corda!* – letztlich auf einem fünfstufigen Modell, dessen Abschnitte er mit „*Introduktion*“, „*Disposition der Themen*“, „*Thematische Prozesse*“, „*Steigerung*“ und „*Katastrophe. Tod. Verklärung*“ beschreibt. Zudem will Schäfers in zwei Werk-Paaren jeweils bis ins Detail hinein ähnliche Strukturen erkennen und attestiert demnach der *Erotischen Legende* und dem kurzen Orchesterstück *Frohnleichnam* sowie *Olaf's Hochzeitsreigen* und *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe* einen in gewissem Sinne analogen Aufbau.[50] Sehr plausibel ist Schäfers Beschreibung, Ritters Werke wiesen sämtlich „*Steigerungsformen*“ auf, die auf eine Kulmination dicht vor Ende des Werks abzielten und dafür oft mit mehrere Taktgruppen umfassenden, meist auch mit Sequenzierung verbundenen Steigerungsverläufen operierten.[51] Dass sich Ritter dieses „*einmal gewonnene*[n] *Satzmodell*[s] *später mehrmals wieder bedient*“, sei „*einer der Faktoren der Tendenz zur Vereinheitlichung musikalischer Abläufe*“.[52] Den Eindruck, den Schäfers in seiner Studie teils erweckt: Ritter arbeite mit der Schablone, relativiert der Autor immerhin mit dem Zugeständnis, dass der Komponist „*über seine Mittel versiert disponiert*“.[53]

47 Schäfers, Matthias: *Die Symphonische Dichtung im Umkreis Liszts. Studien zu Hans von Bülow, Felix Draeseke und Alexander Ritter*, Sinzig 2015 (=Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, hrsg. von Detlef Altenburg, Bd. 13). Grundlage für diese Veröffentlichung ist Schäfers gleichnamige Dissertation von 1999, die für die erst 2015 erfolgte Drucklegung nur in wenigen kleinen Details verändert und in Einklang mit neuerer Literatur gebracht wurde. Dennoch bietet das Buch neben präzisen formalen Analysen der Werke auch einen äußerst akribischen Umgang mit biographischen Quellen zu Alexander Ritter. Der Verfasser dankt Mattias Schäfers für die großzügige Bereitstellung seiner Arbeit noch vor der Drucklegung.

48 Vgl. Schäfers, *Symphonische Dichtung*, S. 451.

49 Ebda., S. 463 ff.

50 Ebda., S. 464.

51 Ebda., S. 517 ff.

52 Ebda., S. 519.

53 Ebda., S. 524.

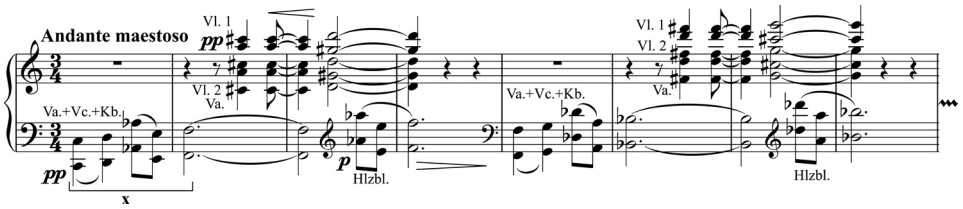
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Sursum Corda!:

Ob man den Titel *Sursum Corda!* in einem engeren Sinne religiös zu verstehen hat, also als Referenz an die Praefation der katholischen Mess-Liturgie, ist die Frage. Der Untertitel „*Sturm- und Drang-Phantasie*" jedenfalls klingt schon wesentlich weltlicher, und so mag es Ritter vor allem um eine allgemeine geistige „Erhebung" gegangen sein, die seine Idee der „himmlischen Liebe" in ihrer leidenschaftlichen und religiösen Komponente gleichermaßen erfasst. Offen muss auch bleiben, ob sich Ritter bei der Wahl dieses Titels auf Franz Liszt und dessen Klavierstück *Sursum Corda* bezieht, das als Nr. 7 am Ende des 1883 erschienenen 3. Teils des Zyklus *Années de Pèlerinage* steht. Liszt eigene Affinität zur – schwärmerisch aufgefassten – Religiosität mag dafür sprechen.[54]

In seiner formalen Anlage unterscheidet sich *Sursum Corda!* von Ritters anderen Orchesterwerken. Es „*greift ersichtlich*" auf Liszts „*Konzeption zurück, die Kontraste*" zwischen Abschnitten und deren „*Eigengewicht*" so zu „*steigern*", dass sich eine „*latente Mehrsätzigkeit abzeichnet*" (Schäfers[55]). Mit ihren 523 Takten Länge ist die „*Sturm- und Drang-Phantasie*" mit Abstand das umfangreichste Orchesterwerk Ritters und kommt auch in diesem Sinne einer Symphonischen Dichtung Liszt'schen Formats am nächsten. Die in der Liszt-Forschung als „double-function" etablierte Interpretation eines Sonatensatzes und seiner Formteile als Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit bietet demnach auch einen Ansatz für die Analyse von *Sursum Corda!* – wo tatsächlich der Seitensatz einem langsamen Satz einer Symphonie entsprechen könnte. Die Frage, wo dann die Reprise zu verorten wäre, die einem „Finalsatz" entspräche, lässt sich dagegen weniger einfach beantworten. Schäfers spricht daher von einem Konflikt zwischen Sonatensatz und Mehrsätzigkeit, denn Ritters Tonartendisposition führe zu einer extrem frühen Reprise, die als solche an dieser Stelle wenig schlüssig erscheine.

Sursum Corda! beginnt mit einer relativ langen Einleitung (*Andante maestoso*, ¾-Takt), die – ähnlich wie in den anderen Symphonischen Dichtungen Ritters – tonartlich zunächst unklar bleibt. Regelrecht kryptisch wirkt das alleinstehende Bass-Motiv (**x**) zu Anfang (Bsp. 1), das sogleich in einen übermäßigen Akkord führt.

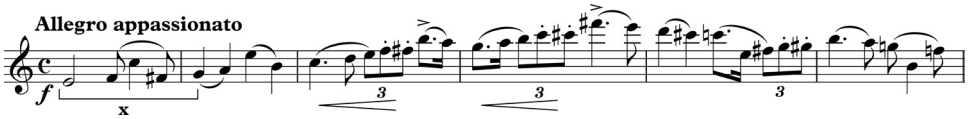


Bsp. 1: Sursum Corda!, Beginn

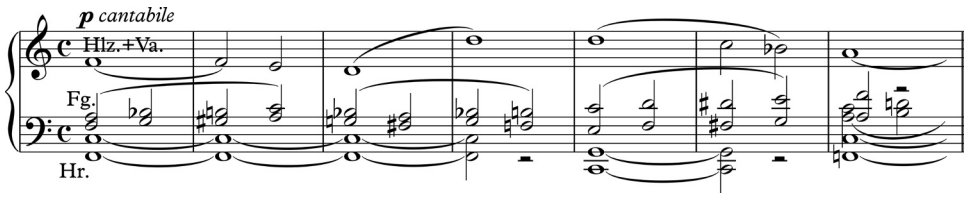
54 *Sursum Corda* taucht später auch bei Erich Wolfgang Korngold als Werktitel für eine 1911/1912 entstandene *Symphonische Ouvertüre op. 13* auf.

55 Vgl. Schäfers, *Symphonische Dichtung*, S. 451. *Sursum Corda!* widmet Schäfers eine sehr ausführliche Einzelanalyse, auf die ausdrücklich verwiesen sein soll. Ebda. S. 451 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Introduktion schließt mit einem Orgelpunkt auf der Dominante der Haupttonart (G^7) und leitet attacca über in den Hauptteil (*Allegro appassionato*, T. 89). Das Hauptthema ist sechstaktig und ein für Ritter typisches, emphatisches Thema, das mit Synkopen, beschleunigenden Triolen und Punktierungen sowie chromatischen Durchgängen aufwärtsstrebt (Bsp. 2).[56] Die ersten fünf Töne des Hauptthemas, so stellt sich heraus, waren im ersten Bass-Motiv (**x**) der Introduktion bereits in anderem Rhythmus und anderer Verteilung der Halbtöne antizipiert.

Bsp. 2: Sursum Corda!, Thema T. 89

Das Seitenthema, das in T. 125 auf der Subdominante F-Dur erscheint, bildet mit seinem ruhigen *cantabile*-Charakter dazu einen deutlichen Kontrast (Bsp. 3).



Bsp. 3: Sursum Corda!, Seitenthema T. 125

Beide Themen prägen den weiteren Verlauf des Werkes durch motivische Verarbeitung und reprisenartige Wiederaufnahmen. Zuletzt wartet *Sursum Corda!* noch mit einer gut 100 Takte langen Fuge auf, die auf dem Hauptthema basiert und mit T. 396 (*Tempo I. del Allegro*) einsetzt. Nach der Fugenexposition mit vier Einsätzen in realer Beantwortung, erscheint das komplette Thema nicht wieder, meistens werden nur der Themenkopf und andere Themen-Teile weiterverarbeitet. Allmählich baut sich eine nochmals durchführungsartige große Steigerung auf, die bis nach As-Dur führt (T. 458) und in einen langen Orgelpunkt auf der Dominante G^7 mündet (T. 486). Mit T. 502 wird die finale C-Dur-Tonika erreicht: Ritter beschließt seine „*Sturm- und Drang-Phantasie*" in einem ausgiebigen Orchestertutti inklusive Trompetenfanfaren und wirbelnder Pauke und ohne weitere harmonische Besonderheiten – was seinerseits eine Besonderheit in Ritters symphonischem Schaffen bedeutet.

56 Ähnlich synkopierte Themen finden sich im *Faulen Hans*, dem *Streichquartett* op. 1 oder der *Violinsonate*.

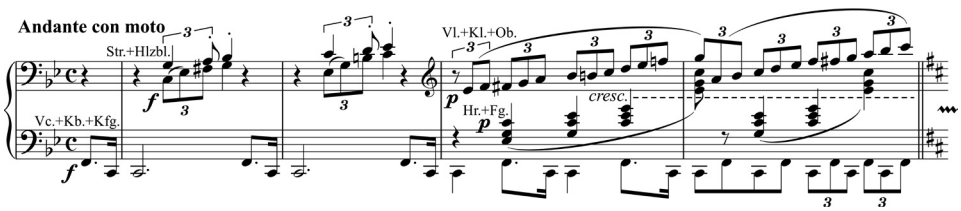
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Olaf's Hochzeitsreigen:

Der Druck und das Autograph dieses Werkes tragen den Untertitel „*Symphonischer Walzer*". Einem vorangestellten Programm, das Alexander Ritter selbst verfasst hat, ist die schaurige Geschichte dieses Hochzeitswalzers zu entnehmen:

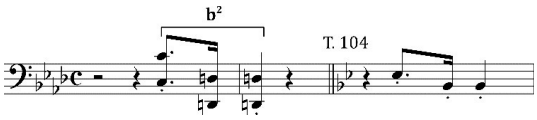
> Skaldenlieder erzählen von einem nordländischen Ritter Olaf, der mit der Tochter seines Königs geheimen Liebesbund geschlossen. Verrätherische Freunde brachten das unheilvolle Geheimniss an den Tag. – Maaslos entflammte des Königs Zorn; maaslos aber auch Olafs Leidenschaft. – So kam es zu einem grauenvollen Vertrage, nach welchem die Königstochter dem Ritter feierlich angetraut, – das Hochzeitsfest mit allen dem königlichen Eidam zukommenden Ehren, allem Prunk und festlichen Lustbarkeiten begangen werden, – um Mitternacht aber Olaf sich dem Henker überliefern sollte. – –
>
> Die Trauung war vollzogen. Das Toben des Festes durchbrauste den Königssaal, an dessen offenem Eingang der Henker wartete. Da trat Olaf mit seiner jungen Frau den Hochzeitsreigen an. Liebestrunken, weltvergessen schwebten sie durch das Gewoge der Tanzenden dahin. Als aber die Mitternachtsglocke erdröhnte, glitten Sie entseelt auf den Fliess. Sehnsuchtswonne und Todesgrauen hatten sie dahingerafft. – – –

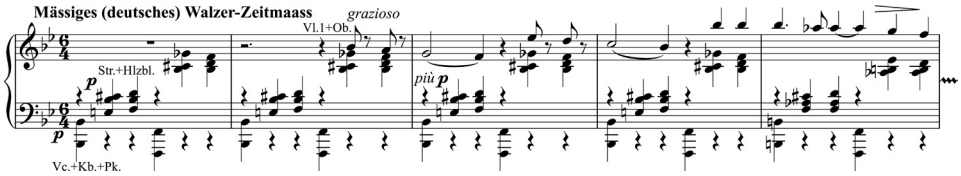
Das Stück beginnt mit einer sich steigernden langsamen Einleitung („*Introduction*", *Andante con moto*). Ein prägnantes kleines Bass-Motiv aus einer punktierten Achtel, die zur Unterquarte abfällt, steht zunächst bedrohlich unbegleitet, erfährt eine Reaktion, wird zweimal wiederholt und bringt wie ein Motor allmählich eine Art Maschinerie in Gang (Bsp. 4). Dieses Bass-Motiv hat große Ähnlichkeit mit dem als „Motiv **b²**" beschriebenen Bass-Motiv aus Ritters Ballade *Belsazar* op. 8 (Bsp. 5, vgl. auch Werk I-b.). Obwohl zum Orchesterwerk *Olaf's Hochzeitsreigen* ein Abstand von 30 Jahren besteht, wird Ritter das sprechende Motiv aus punktierter Achtel plus Sechzehntel nicht zufällig – wenn auch möglicherweise unbewusst – erinnert haben. Schließlich handelt es sich beide Male – einmal offener, einmal vielleicht lediglich assoziativ – um die Umsetzung einer Ballade von Heinrich Heine[57], und beide Male wird auf dramatisch-balladeske Weise eine Schauergeschichte heraufbeschworen.

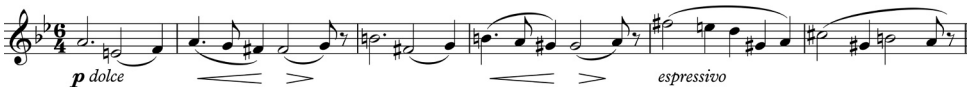
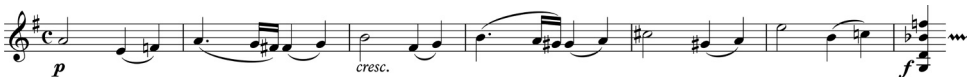


Bsp. 4: Olaf's Hochzeitsreigen, „Introduction", Beginn

57 Heines Ballade „*Ritter Olaf*" wird Alexander Ritter gewiss bekannt gewesen sein. Die Geschichte des ungeduldeten Liebespaares, dem eine Hochzeitsfeier bis Mitternacht gewährt wird, an deren Ende der Bräutigam dann aber dem Henker übergeben wird, deckt sich mit dem Programm Ritters. Bei Heine sinkt Olaf allerdings nicht um Mitternacht entseelt mit seiner Braut zu Boden, sondern wird in der 3. Strophe der Ballade tatsächlich aufs Schafott geführt.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

*Bsp. 5: Belsazar op. 8, Motiv **b2**, ab T. 104 als Quarte*

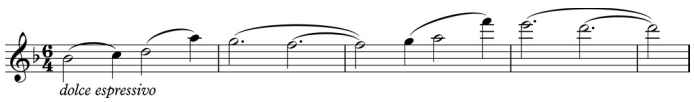
Die Einleitung beginnt tonartlich unklar, ab Takt 10 wird jedoch ein Orgelpunkt F^7 etabliert, auf der Dominante der Haupttonart. Die wilde chromatisierte Steigerung sinkt wieder in sich zusammen, die Pauke allein leitet über zum Hauptteil. In Takt 24 beginnt schließlich der Walzer im 6/4-Takt, in der Tonika B-Dur und mit einer *grazioso*-Melodie in Oboe und 1. Violinen, deren Auftakte in leichten Achteln mit Pausen getupft werden (Bsp. 6). Ritter schreibt ein „*Mässiges (deutsches) Walzer-Zeitmaass*" vor.

Bsp. 6: Olaf's Hochzeitsreigen, T. 24, Walzer-Thema

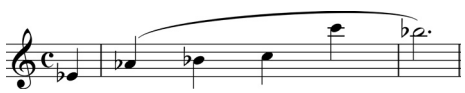
Eine Art Seitenthema im ziemlich entfernten A-Dur erscheint bei T. 57 und schraubt sich sequenzierend-drängend im Walzer-Rhythmus nach oben (Bsp. 7). Dieses Thema hat Alexander Ritter einem sehr viel früher entstandenen Werk entnommen, es handelt sich um eine nur wenig rhythmisch angepasste Version des Seitenthemas aus dem Finale seiner *Violinsonate* (Bsp. 8) (vgl. Werk I-a.). Diese direkte Übernahme der ersten vier Takte – sogar in der gleichen Tonart und in gleicher Weise mit Orgelpunkt und Chromatik harmonisiert – stellt einen Nachweis dafür dar, dass Ritter ältere Werke, die er nicht veröffentlicht hatte und die andernfalls gar verschollen sind, in ihrem musikalischen Material grundsätzlich weiter schätzte und evtl. für eine Wiederverwendung heranzog. Das Beispiel der *Violinsonate* wird weder von Rösch noch Hausegger erwähnt, und eine bloße Wiederverwendung eines Themas ist noch keine völlige Umarbeitung eines ganzen Stückes, – aber die von den Biographen herangezogenen Beispiele, die heute nicht mehr überprüfbar sind, gewinnen durch diese (auch Schäfers unbekannte) Trouvaille immerhin an Plausibilität.

Bsp. 7: Olaf's Hochzeitsreigen, T. 57

Bsp. 8: Violinsonate, IV. Satz, Seitenthema

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Als einzige der Symphonischen Dichtungen weist *Olaf's Hochzeitsreigen* eine Reprise auf, die annähernd eine Wiederholung der Exposition darstellt (T. 154). Die Schlussgestaltung des Werkes liegt quasi zwischen dem auftrumpfenden Schluss von *Sursum Corda!* und den verklingend-verklärenden Schlüssen der anderen Werke. Ritter setzt in das zarte Ausklingen einen dramatischen Schlusspunkt mit einem Fortissimo-Akkord im Orchestertutti. Das Programm sieht es nicht ausdrücklich vor, hätte Ritter aber durchaus die Darstellung eines Entschwebens der Seelen des toten Liebespaares gen Himmel erlaubt, wie es etwa in der *Erotischen Legende* der Fall ist. Doch entschied sich der Komponist diesmal nicht für die Verklärung, sondern blieb im Banne der Katastrophe. Als Ausdruck des Balladesken, des unmittelbaren Erzählvorgangs mit seiner überwältigenden, schaurigen Schluss-Pointe bleibt er ganz dem eindrücklichen letzten Wort des Programms verpflichtet: „*dahingerafft*".

Bryan Gilliam, der vielleicht zurecht die Tondichtung *Tod und Verklärung* für die am stärksten unter Ritters Einfluss stehende Komposition Richard Strauss' hält, konstatiert eine gewisse Ähnlichkeit einer Melodie aus *Olaf's Hochzeitsreigen* mit dem Thema des „Ideals" aus *Tod und Verklärung* und geht dabei soweit, zu mutmaßen, dass „*the noble melody for the Ideal itself may well have been inspired by a theme from Ritter's symphonic dance* Olafs Hochzeitsreigen*, which Strauss had recommended (June 1890) to Alfred Sieger*".[58] Abgesehen davon, dass sich Gilliam hier auf eine falsche Datierung eines Briefes bezieht, die die Chronologie verzerrt[59], gibt er auch keine konkreteren Hinweise darauf, welches Thema Ritters er meint. Eine gewisse Ähnlichkeit mit Strauss' „Ideal"- oder „Verklärungs"-Thema[60] weist tatsächlich ein 3. Thema aus *Olaf's Hochzeitsreigen* auf, das bei T. 108[61] relativ spät erstmals in den Violinen erscheint (Bsp. 9). Es kehrt danach immer wieder und beschließt zuletzt auch das Werk. Allerdings enthält es statt des charakteristischen Oktav-Sprungs bei Strauss (vgl. Bsp. 10) nur einen Quint- respektive Sext-Sprung nach oben. Da aller Wahrscheinlichkeit nach Ritters Werk erst nach der Tondichtung seines Freundes entstanden ist, kann man ohnehin allenfalls über eine mögliche Beeinflussung in entgegengesetzter Richtung spekulieren.



Bsp. 9: Olaf's Hochzeitsreigen, 3. Thema, T. 108

Bsp. 10: Richard Strauss: Tod und Verklärung, Tempo I. sehr breit, Partitur S. 76

58 Vgl. Gilliam, *life of Strauss*, S. 54.

59 Das falsche Datum des Briefs an Sieger übernimmt Gilliams wohl von Willi Schuh (s. o.).

60 Beide Benennungen tauchen in der Literatur auf. Gemeint ist das Thema, das erstmals S. 41 f. in Basslage, dann deutlich und „sehr breit" auf S. 76 ff. und dann wieder in der Koda ab S. 102/103 ff. erscheint. Vgl. Strauss, Richard: *Tod und Verklärung*, Partitur (Edition Peters), Leipzig o. J.

61 Vgl. die Partitur (Aibl), München 1896, S. 20.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Uraufführung von *Olaf's Hochzeitsreigen* fand am 29. Mai 1893 im Rahmen der Tonkünstlerversammlung in München statt, Alexander Ritter dirigierte sein Werk selbst. Offensichtlich hatte sich Ludwig Thuille für die Aufführung stark gemacht und das, obwohl er das Stück, wie er seinem Freund Strauss gestand, nicht als besonders gelungen einschätzte: „*Ritter's Walzer ist recht hübsch, aber unter uns gesagt, viel zu zahm und zu wenig unheimlich für den Stoff*".[62] Richard Strauss war zu der Zeit noch auf seiner großen Südland-Reise unterwegs, sein Vater informierte ihn aus München: „*Beim Tonkünstlerfest wird auch Ritter's Walzer gemacht, Thuille hat es durchgesetzt*".[63]

Erotische Legende:

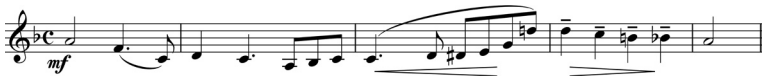
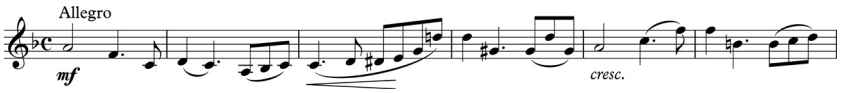
Als einziges größeres Orchesterwerk Ritters blieb die *Erotische Legende* ungedruckt. Ob das noch auf eine Entscheidung des Komponisten zurückgeht, oder ob der Verlag das Werk nicht angenommen hat, ist nicht bekannt. Jedenfalls gab es auch keine posthumen Bemühungen z. B. seitens Hauseggers, der immerhin noch 1935 die Veröffentlichung von *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe* betrieben hat. Lag das an der Qualität der Musik oder eher an dem penetranten Konzept der „himmlischen Liebe", das hinter Titel und Programm des Werkes steckte und Strauss und seinen Freunden schon zu Lebzeiten Ritters peinlich war (vgl. Leben VIII-19.1.)? Jedenfalls ist das von Ritter verfasste Programm zur *Erotischen Legende* unter allen anderen am deutlichsten mit Liebesekstase und religiöser Sublimierung befasst:

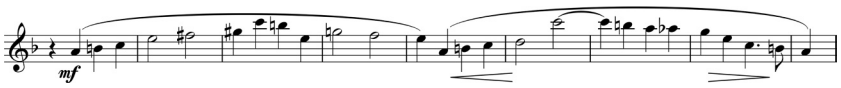
> In einem alten slawischen Legendenbuch ist von einer Jungfrau und einem Manne zu lesen, welche beide, von ihrer Geburt an, dem Schutzpatronat des heiligen Georg geweiht worden waren. In dem Augenblick als sie, zu Mann und Jungfrau herangewachsen, einander zum ersten Mal begegneten, schwebte ihr Patron, der heilige Georg mit flammendem Schwert vom Himmel zur Erde nieder, und tödtete in ihrem Bannkreis alle jene bösen Geister und Dämonen, welche immer trachten eine irdische Liebe sündhaft und Gott mißfällig werden zu laßen. Nun entbrannten sie zu einander in heiligen, reinen Flammen. Und diese drängten nicht zu menschlich-irdischem Liebesgenuß, sondern einzig zu immer begeisterterer Anbetung des Schöpfers. Die höchste Liebesekstase entlockte ihnen nur ein immer inbrünstiger angestimmtes
> Te Deum laudamus!
> Te Deum adoramus!
> Dem lieben Herrgott soll dies aber so wohl gefallen haben, daß er die Liebenden in eine Wolke hüllte, und zu sich in seinen schönen Himmel aufschweben ließ, während da unten auf der Erde sich viel hässlich Dämonen- und Drachengewürm – vom heiligen Georg noch nicht gefällt – tückisch grollend weiter wälzte. – Die Erlösten aber wurden himmlischer Schönheit ansichtig, himmlischer Freuden theilhaftig, und leuchteten hinfort als ein blinkender Stern am nächtlichen Firmament. – –
> – – –

62 Ludwig Thuille an Richard Strauss, München, 5.6.1893. In: Trenner, *Strauss-Thuille*, S. 135.
63 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 27.4.1893 (RSA). Unveröffentlicht.

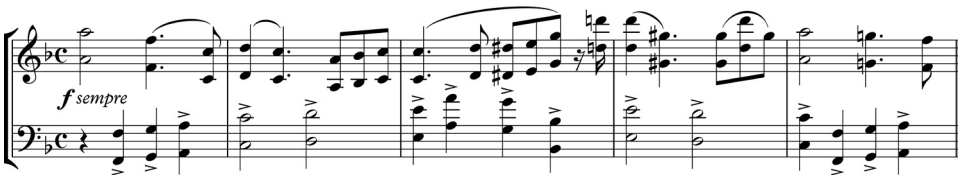
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> Vom blitzartigen Niederschweben des heiligen Georg mit dem flammenden Schwert, folgte der Componist bis hieher der vom alten Legendenbuch empfangenen Inspiration.[64]

Die *Erotische Legende* beginnt mit einer aufbrausenden *Allegro*-Einleitung mit unklarer Tonalität (gis⍰), einer Aufmerksamkeit erheischenden Geste, die nach einem ersten dreifachen Forte gleich wieder zurückgenommen wird und im *ppp* verebbt. Daran schließt ein *Andante* an, das weiterhin suchenden Charakter hat, also ebenfalls nach Einleitung klingt: Wieder wird aus unklarer Tonalität heraus begonnen (f°, enharmonisch verwechselt aus dem *Allegro*-Teil) und dreimal setzt vom *as* aus zaghaft eine ab- und aufsteigende Melodie an (dazwischen Generalpausen), die schließlich weitergesponnen wird und herabsinkt in einen Dominantschluss C7. Mit Takt 38 beginnt der eigentliche Hauptteil in der Tonika F-Dur mit einem ausschwingenden Thema, das im Folgenden verarbeitet wird (Bsp. 11).

Bsp. 11: T. 38, 1. Thema (Andante)

Bsp. 12: T. 90, 1. Thema (Allegro)

Mit Takt 90 beginnt – ebenfalls in F-Dur – der *Allegro*-Teil, der das Hauptthema wieder aufgreift und neu weiterführt (Bsp. 12). Ein Mittelteil (ab T. 132) steht dann in der Tonikaparallele a-moll und bringt ein Thema, das mit seinem Auf- und Absteigen die entgegengesetzte Bewegungsrichtung zum Hauptthema beschreibt (Bsp. 13). Ein interessantes kontrapunktisches Merkmal der *Erotischen Legende* ist die Tatsache, dass Ritter die beiden Themen dann später zusammenführt und gleichzeitig erklingen lässt (T. 186, vgl. Bsp. 14)).

Bsp. 13: T. 132, 2. Thema

64 Vgl. BSB; Mus.ms. 22431 (1).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bsp. 14: T. 186, Zusammenführung der beiden Themen

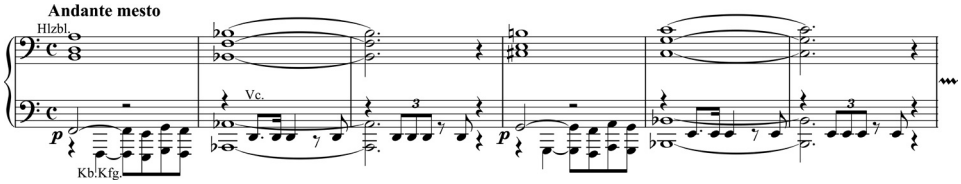
Dem Programm entsprechend, das eine Aufnahme des Liebespaares in den Himmel vorsieht, endet (auch) dieses Orchesterwerk Ritters mit einer musikalischen „Verklärung", einem sanften Ausklingen in bassloser hoher Lage und im dreifachen Piano.

Charfreitag und Frohnleichnam:

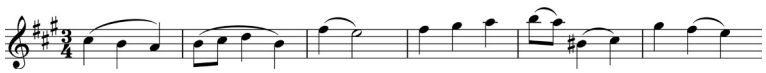
Die beiden kurzen Orchesterstücke *Charfreitag* und *Frohnleichnam* sind zwar in sich abgeschlossen, gehören aber unbedingt zusammen. Die Längen von 94 bzw. 210 Takten addieren sich ebenso zu einer vollgültigen Großform, wie die Abfolge von langsamem und schnellem Teil sich logisch ergänzt. Ritter greift mit diesen eigenwilligen Tongemälden erneut ein religiöses Thema auf. Außer den Titeln gibt er jedoch keine weitere programmatische Erklärung zu den Stücken. Der Kontrast zwischen den beiden sehr unterschiedlichen Inhalten der beiden christlichen Feiertage (je eines besonders katholischen und protestantischen) erklärt sich von selbst.

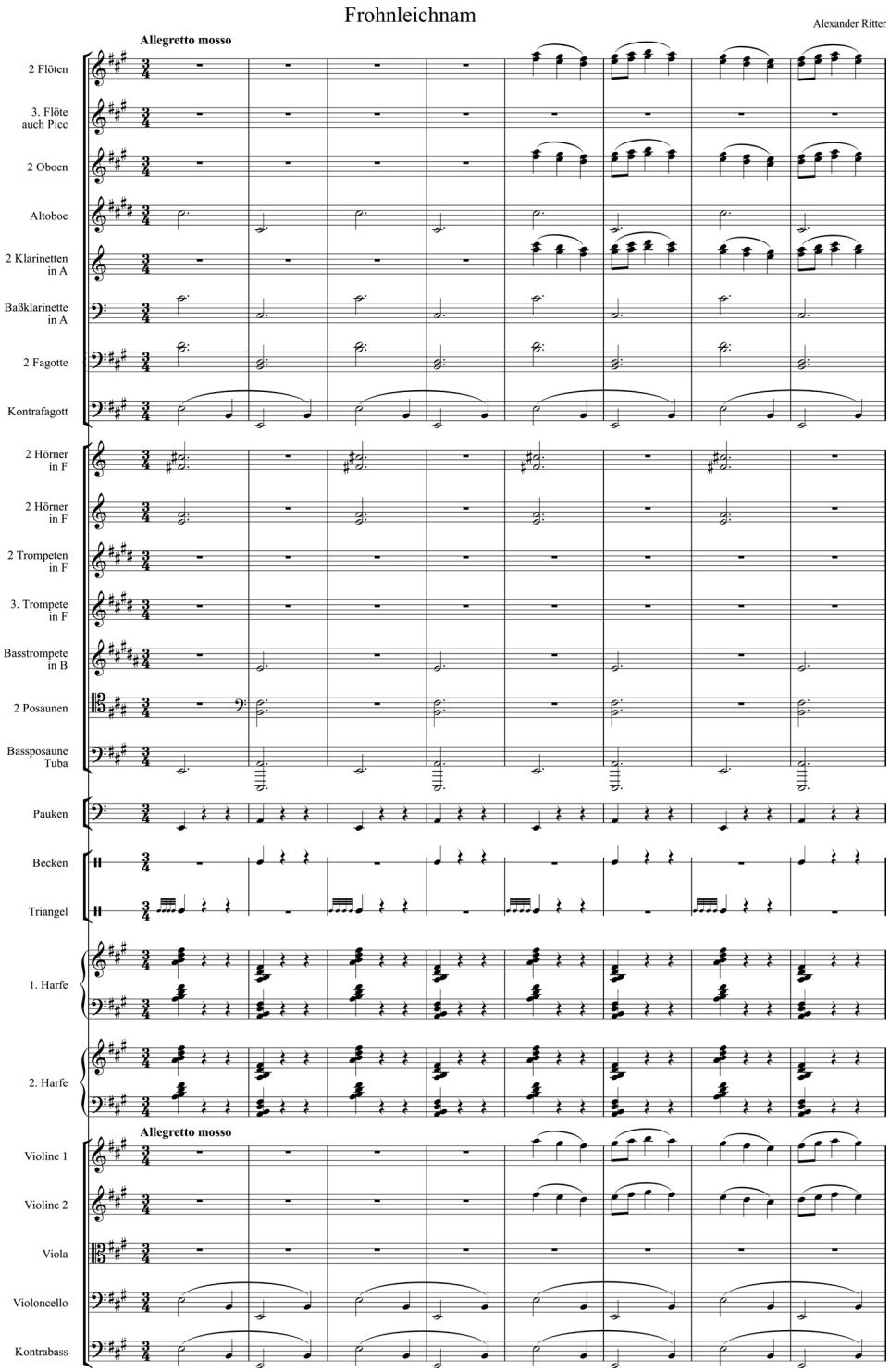
Charfreitag ist von tiefem Schmerz bestimmt, umgesetzt als getragener langsamer Satz (*Andante mesto*) mit anklagenden harmonischen Schärfen und mit dunklen Orchesterfarben getönt. Schäfers hat das Anfangsmotiv der Bässe (vgl. Bsp. 15) als Kreuzmotiv und „*diatonische Variante des »b-a-c-h-Motivs«*" interpretiert.[65] Allerdings „*dringe*" die Kreuz-Symbolik – in Schäfers Worten – „*kaum nach außen*", da sie sich in ihrer Dichte durch den gesamten Stimmensatz der ersten 10 Takte ziehe. Mit anderen Worten: Die gemeinplatzartige Kombination von vier Tönen in Sekundschritten in jedem auftretenden (oder nur angenommenen) Fall als gewollte Motivarbeit zu verstehen, ist möglich, aber nicht immer gewinnbringend. Wichtig dagegen der Hinweis auf ganztönig angelegte Abschnitte in Ritters Melodik in T. 14 f. Nach der tonartlich absolut vagen Einleitung, die sich letztlich auf der Dominante E^7 einfindet, beginnt der Hauptteil ab T. 19 in der Tonika a-moll, die – auch wegen der Kürze des Satzes, der keine größeren Durchführungsteile erlaubt – im Verlauf recht stabil bleibt. Die großangelegte Steigerung des Werkes, in die sich ab T. 67 triolische Fanfaren der Posaunen und Trompeten mischen, erreicht ihren Höhepunkt bei T. 70 in einem abgerissenen Tutti-Schlag, nach welchem reprisenartig der Beginn mit seinem Bass-(Kreuz)-Motiv wiederkehrt. In sich zusammengesunken endet *Charfreitag* mit drei durch Pausen getrennten Viertelnoten in Streichern und Pauken leise im Unisono.

65 Ebda., S. 490 f.

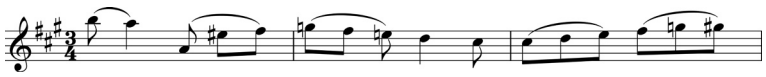
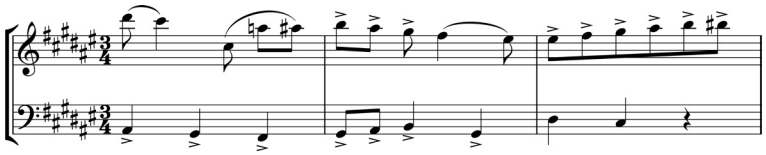
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bsp. 15: Charfreitag, Beginn

Der folgende schnelle Satz *Frohnleichnam* weist ebenfalls eine Einleitung (*Allegretto mosso*) auf, in der mit Triangel, Becken und zwei Harfen eine ganz gegensätzliche helle Orchesterfarbe, ein fröhliches „Klingeln" evoziert und eine freudige Festlichkeit heraufbeschworen wird (Bsp. 17, s. u.). Im wiegenden ¾-Takt wird gleichzeitig statisch und orgelpunktartig (bzw. glockenartig durch den unaufhörlichen Wechsel *e-h* in den Bässen) immer der gleiche angereicherte Dominantklang E^7 umspielt, der zur nunmehr verdurten Tonika A-Dur führt.

Ab T. 37 beginnt der Hauptteil mit einem Fugato (*Andante*), das die gleichmäßig voranschreitende Bewegung der Fronleichnamsprozession umzusetzen scheint. Das Fugenthema (Bsp. 16) entwickelt Ritter aus dem Anfangsmotiv der Einleitung ab T. 5. Die Exposition erfolgt in realer Beantwortung, wobei nach Einsätzen in Vl. 1, Vl. 2 und Vc. der vierte Einsatz in der Va. etwas verzögert wird.

Bsp. 16: Frohnleichnam, T. 37, Haupt- und 1. Fugenthema

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bsp. 17: Frohnleichnam, 1. Seite der Partitur (Erstedition durch den Verfasser)

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nach etlichen weiteren Einsätzen, die tonal abgewandelt und in verschiedenen Lagen erscheinen, beginnt in T. 115 die Exposition eines zweiten Themas (Bsp. 18) – man hat es also mit einer kleinen Doppelfuge zu tun. Tatsächlich werden nach einigen Einsätzen des 2. Themas bei T. 156 schließlich beide Fugenthemen von Ritter kombiniert (Bsp. 19). Zunächst in einem mediantischen Fis-Dur-Einschub, wenig später auch auf der Tonika A-Dur.

Bsp. 18: T. 115, 2. Fugenthema

Bsp. 19: T. 156, Kombination beider Themen

Wenn das Werk schließlich in A-Dur ausklingt, werden die in höchster Lage liegenden Streicher-A-Dur-Akkorde (dieses Entschweben in A-Dur, das an Wagners *Lohengrin* gemahnt, kommt bei Ritter auch in der Oper *Wem die Krone?* und im Orchesterstück *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe* vor (s. u.)) von einem affirmativen Wiederholen des Kopfmotivs (absteigende Terz) in Pauke und Harfen grundiert.

Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe:

Siegmund von Hausegger liefert den Hinweis auf ein Gedicht Justinus Kerners, das als Vorlage für das Programm zu Alexander Ritters letztem symphonischen Werk *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe* gedient habe.[66] James Deaville weist zusätzlich auf die Existenz eines Gemäldes von Moritz von Schwind hin, das den gleichen Titel trage und ebenfalls von Kerner inspiriert sei.[67] Allerdings wird Alexander Ritter von diesem Bild kaum Kenntnis gehabt haben,[68]

66 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 121. Kerners Gedicht wurde 1821 erstmals veröffentlicht.

67 Vgl. Deavilles Vorwort in: Ritter, Alexander: *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe. Symphonische Trauermusik für großes Orchester*, Reprint, München 2010.

68 Moritz von Schwind war 1855 von der neu gegründeten „Verbindung für historische Kunst" beauftragt worden, ein Gemälde mit freier Sujetwahl zu schaffen. Der Maler entschied sich für den Grabritt und vollendete das Werk 1857. Ein Kontakt zu Kerner ist zumindest belegt, die Geschichte wurde aber auch anderweitig literarisch verarbeitet, u. a. von Grillparzer. Den Titel des Gemäldes, der mit Kerners Gedichttitel identisch ist, hat allerdings erst 1906 ein Kunsthistoriker geprägt – Schwind selbst nannte das Sujet „*Kaiser Rudolf reitet von Germersheim nach Speier, dort zu sterben*". Bereits seit 1860 befindet sich Schwinds Historienbild in der Kunsthalle Kiel, der es durch Losentscheid von der „Verbindung" zugesprochen worden war. Damit scheint es ausgeschlossen, dass Alexander Ritter das Gemälde in natura kannte. Vgl. Kruse, Joachim: *Schwinds „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe" in der Kieler Kunsthalle*. In: Fuglsang, Fritz und Klose, Olaf (Hrsg.): *Nordelbingen. Beiträge zur Heimatforschung in Schleswig-Holstein, Hamburg und Lübeck*, Heide in Holstein 1960, S. 165–180.

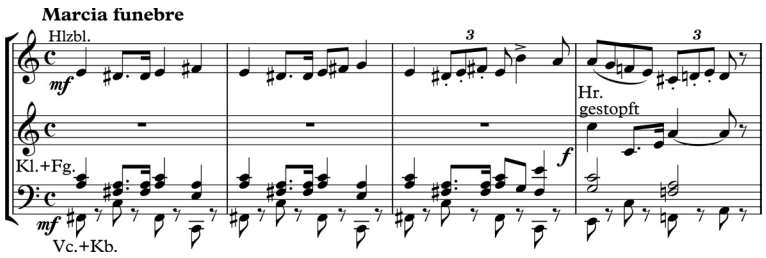
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

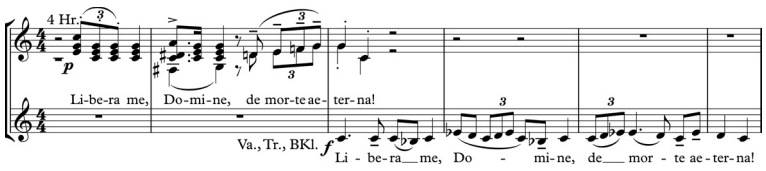
und eine direkte literarische Inspiration scheint schon deswegen wahrscheinlicher, weil Ritters schriftstellerische Neigung und Tätigkeit gut dokumentiert ist – im Gegensatz zu einer etwaigen tiefergehenden Affinität zur bildenden Kunst. Ritters ausführliches, nach Kerner formuliertes Programm lautet:

> Über die letzten Stunden des deutschen Kaisers Rudolf von Habsburg berichtet die Sage gar Wunderliches, wie folgt.
> Auf einem tatenreichen Zuge gelangte der hochbetagte Kaiser nach Germersheim in der Pfalz, meinend: hier nur kurze Rast zu halten. Aber er fühlte sich matt und siech und ahnte, daß sein letztes Stündlein nahe. – Im Münster von Speyer wollte er bestattet sein, wo seine Vorgänger ruhten. Deshalb entbot er den Bischof, das Domkapitel von Speyer, dessen ganze Geistlichkeit, die Kloster-Bruderschaften und -Schwesternschaften nach Germersheim; auf daß sie von dort aus ihn, den Lebenden, in prunkendem Trauerpomp nach Speyer zu geleiten. –
> Als am folgenden Tage die Sonne sich zu neigen begann, war sein Hofstaat in Trauergewändern, seine Kriegerscharen mit zu Boden gesenkter Waffe und alle jene von Speyer Entbotenen wie zu einem schaurig-feierlichen Leichenzuge aufgestellt. Inmitten dieses Zuges ließ sich der müd-siechende Greis auf sein Schlachtroß heben, – und nun ging es feierlichen Schrittes gen Speyer. –
> Der Weißgelockte mit wallendem Barte soll im Zwielicht der untergehenden Sonne und des rauchdunstigen Fackelscheines gar herrlich sein zu schaun gewesen. Er sang, hoch zu Roß, wieder und wieder mit vernehmlicher Stimme sein „Libera me, Domine, de morte aeterna", welches die murmelnden Gebete der Mönche, die wehklagenden Weisen der Nonnen und die gedämpften Pauken der Zinkenisten gar eigen übertönte. –
> Wie auf diesem Ritt all früher Erlebtes noch einmal seinem innern Auge vorüberzog: was er einst gewollt, was er errungen und was er verfehlt, – davon berichtet die Sage nichts, und wer es ihm nicht nachempfindet, dem bleibts wohl unkundig allezeit.
> Doch aus den Erinnerungsräumen wurde der greise Held wieder geweckt durch das lauterwerdende Trauergepränge, das ihn umgab. Denn als am Horizonte die Umrisse des Speyerer Domes sichtbar wurden, brach in Allen das Abschiedswehe gar mächtig hervor. Jeder wollte nun dem geliebten Kaiser zunächst schreiten. Bald wurden die Priester und Mönche von den Hof-und Kriegsherrn verdrängt, bald diese wiederum von jenen. So gelangte der Zug nur noch in mäßiger Ordnung, unter lautem Wehgeklage, auf den Domplatz von Speyer.
> Den Kranken, schon halb Sterbenden, hoben sie aus dem Sattel.
> Er schritt, wiewohl wankenden Trittes, doch allein und ungestützt in das Innere der Kirche. Hier stand, dem Altar gegenüber, ein offener Sarg. In diesen bettete er sich selbst, schloß die Augen und verschied.
> – – Aus der Höhe tönte es noch wie leise Engelchöre.
> Dann ward es still. – – –

Die langsame Einleitung des Werkes (*Lento lugubre*) beginnt wild auffahrend mit einem übermäßigen Akkord *c-e-gis*, diminuiert nach 9 Takten aus dem erreichten Fortissimo zurück und endet auf dem Dominantschluss E^7. Der Hauptteil, eine *Marcia funebre*, setzt mit T. 12 ein, jedoch ohne eine klare Tonika festzulegen – das erwartete a-moll wird durch

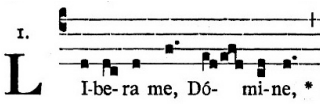
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

den Grundton *fis* zu einem halbverminderten Klang angereichert (Bsp. 20). In den Bässen, die die strengen rhythmischen Impulse des Marsches angeben, findet sich nicht der traditionelle Wechsel von Grundton und Unterquart – Ritter bringt stattdessen ein Pendel im Tritonus-Abstand, das auf verschiedenen Stufen wiederkehrt und die Klanglichkeit dieses Abschnitts wesentlich bestimmt.

Bsp. 20: T. 12, Beginn Marcia funebre

Ritter benutzt im Trauermarsch-Teil außerdem zwei Motive, die er mit dem lateinischen Text „*Libera me, Domine, de morte aeterna*" aus dem Requiem unterlegt. Das erste ist hymnenartig-frei (C-Dur) und wird dem „*Kaiser*" zugeordnet, worauf als Antwort der „*Priester*" das original-gregorianische Responsorium aus der Requiem-Liturgie (der *Absolutio pro Defunctis*, vgl. Bsp. 22) in Ritters Rhythmisierung anschließt (quasi c-dorisch). Der Text steht explizit in der Partitur unter den Motiven (nur beim jeweils ersten Auftreten): in T. 24 („*Der Kaiser*", Hörner) und T. 26 („*Die Priester*", Bkl., 3. Trp.[69] und Va.) (Bsp. 21). Die Verwendung eines gregorianischen Zitates hatte Alexander Ritter bereits 1892/93 Richard Strauss für das Ende seiner Oper *Guntram* empfohlen. Der verzichtete allerdings nicht nur auf den musikalischen Verweis, sondern entschied sich auch textlich vollkommen gegen eine christlich-metaphysische Anbindung im Sinne seines Mentors Ritter. Der Konflikt darum brachte die beiden Männer auseinander (vgl. Leben VIII-20.3.), und während Ritter mit seinem demonstrativen *Libera me*-Zitat in *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe* seine religiösen Ideen zwei Jahre später selbst umsetzte, diente für Strauss wiederum etwas später, 1897, das Zitieren von Gregorianik in *Also sprach Zarathustra* nur noch als Chiffre für die „*Hinterweltler*" Friedrich Nietzsches.

Bsp. 21: T. 24–29. „Libera me, Domine"

69 Die Verwendung der 3. Trompete an dieser Stelle ist allerdings eine Retusche Richard Strauss'. Vgl. Fußnote 74.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Bsp. 22: gregorianisches „Libera me domine" aus der Absolutio pro defunctis (Graduale Romanum 1961)

Ein lyrischerer Mittelteil in Des-Dur (*Un poco piú lento* T. 108), den Deaville „*Straussian in character*" nennt[70], ist von den Streichern in hoher Lage bestimmt (mit Solo-Violine) und wird immer wieder von den „*Libera me*"-Einwürfen konterkariert. Der Marsch nimmt seinen Gang wieder auf (*Un poco più mosso*, T. 179), verfällt für kurze zehn Takte in einen Walzer-Rhythmus (*Piú mosso*, T. 216), steigert sich im großen Orchester-Tutti (*Tempo I*, T. 226) und klingt wieder ab. Im letzten Abschnitt klingt in einem Cello-Motiv die Introduktion wieder an, danach bestimmen die geteilten hohen Streicher in hoher Lage den Schluss des Werkes, der das gottgefällige Sterben Rudolfs zum Inhalt hat. In ein liegendes tiefes *a* (Kfg, Tb. und Kb.) hinein ertönt ein einzelner Tamtam-Schlag (T. 275 f.), der den Moment des Todes markiert. Es folgt ein verklärender Schluss in A-Dur – vierfach geteilte 1. Violinen weben, von den Harfen unterstützt, einen sphärischen Klang –, der sich möglicherweise auf das Ende von Wagners *Lohengrin* bezieht und von Alexander Ritter in seiner Oper *Wem die Krone?* bereits einmal ganz ähnlich angewandt wurde (vgl. Werk V-n). Das letzte Wort resp. den letzten Ton haben in *Kaisers Rudolfs Ritt zum Grabe* allerdings die Kontrabässe mit einem einzelnen, *ppp* verklingenden tiefen *a*.

Kaiser Rudolf Ritt zum Grabe wurde erst längere Zeit nach Ritters Tod, Mitte der 1930er Jahre, publiziert. Nachdem die posthume Uraufführung bereits am 29. Januar 1897 durch Ritters Freund Hermann Zumpe in München erfolgt war, und nachdem der das Werk im gleichen Jahr auch in Schwerin dirigiert hatte[71], ist eine weitere Aufführung erst am 10. März 1902 dokumentiert. Damals dirigierte Richard Strauss das Werk in der Berliner Krolloper im 6. Konzert des Berliner Tonkünstler-Orchesters.[72] Entweder schon vor (und für) diese(r) Gelegenheit, oder aber aufgrund der dabei gemachten Klangerfahrung nachträglich – vielleicht zum Zwecke einer späteren Drucklegung –, hat Richard Strauss die Instrumentierung des Ritter'schen Werkes an einigen nicht unwesentlichen Stellen retuschiert. Eine der beiden in der BSB überlieferten autographen Partituren Ritters enthält in roter Tinte von Strauss' Hand[73] eingetragene Änderungen an der Dynamik und der Instrumentation[74], die auch in die Druckfassung bei Ries & Erler, die von Siegmund von Hausegger vorbereitet wurde[75], übernommen wurden. Dass sie seinerzeit noch in Absprache mit Ritter erfolgt wären, ist sehr unwahrscheinlich.

70 Vgl. Deaville, *Vorwort*, URL: https://repertoire-explorer.musikmph.de/wp-content/uploads/vorworte_prefaces/ 1025.pdf (zuletzt aufgerufen am 20.3.2017).

71 Vgl. z. B. *Musikalisches Wochenblatt*, 29. Jg., 4.8.1898.

72 Vgl. Trenner, *Chronik*, S. 221.

73 Strauss' Handschrift ist relativ eindeutig zu erkennen, z. B. auch an der für ihn zu dieser Zeit charakteristischen Verwendung der Abkürzung „*fo*" für *forte*.

74 Z. B. geht die interessante Kombination von Bassklarinette, Violen und 3. Trompete für den Antwortgesang der „Priester" (T. 26 ff., sowie Parallelstellen) auf Strauss zurück, der die bei Ritter verwendete Oboe durch die 3. Trompete ersetzt hat. Den Blechbläsersatz beim folgenden *Poco piú mosso* hat Strauss ebenfalls umgestellt und 3./4. Horn sowie die Kontrabässe hinzugefügt. Es ließen sich einige weitere Beispiele anführen.

75 Vgl. Siegmund von Hausegger an Richard Strauss, Oberammergau, 2.1.1935 (RSA). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Gemeinsamkeiten der Werke

Unabhängig von Schäfers detaillierter Modell-Analyse lassen sich gewisse Vorlieben Ritters in der Gestaltung seiner Orchesterwerke unschwer schon in dieser knappen Rundschau erkennen. Der Beginn der Ritter'schen Einleitungen ist meist tonal sehr vage, die Haupttonart muss sich dabei quasi erst freikämpfen. Die Introduktionen entwickeln sich zudem aus dem tiefen Register heraus, steigern sich und führen letztlich kurz vor dem Hauptteil (gern über einem Orgelpunkt) doch zur Dominante (als Dominantseptakkord) der Grundtonart. Die Schlussgestaltung zumindest von *Erotischer Legende*, *Frohnleichnam* und *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe* ähneln sich – programmkonform – in ihrem Entschweben und Verklingen. Immerhin zweimal benutzt Ritter eine kontrapunktische Kombination zweier fester Themen im Hauptteil (*Frohnleichnam* und *Erotische Legende*), wie sie bereits im *Streichquartett* op. 1 vorkommt.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

n. *Wem die Krone?* – Ritters heitere zweite Oper

Seit Mitte der 1880er Jahre hatte sich Alexander Ritter mit einem neuen Opernprojekt beschäftigt und zunächst an einem Textbuch „Olaf" gearbeitet, das wohl auf frühere Pläne zurückging (vgl. Leben VII-17.3.). Er brach die bereits begonnene Komposition dann aber ab und fand ein neues Sujet, das seine Aufmerksamkeit erregte. Im September 1888 hatte er einen neuen Operntext vollendet und präsentierte ihn seinem Freund Richard Strauss, der seinen Eltern berichtete: „*Mittwoch abend* [wohl am 5.9.] *war ich bei Ritters zum Essen; derselbe hat mir einen sehr niedlichen einaktigen Operntext vorgelesen*".[76] Diesen neuen Operntext setzte Ritter dann in den folgenden zwei Jahren in Musik und übergab das vollendete Werk im April/Mai 1890 dem Uraufführungsdirigenten – der wiederum Richard Strauss hieß (vgl. Leben VII-18). Der brachte Alexander Ritters zweite Oper *Wem die Krone?* dann am 8. Juni in Weimar zusammen mit ihrem Vorgänger, dem *Faulen Hans*, auf die Bühne.

Textvorlage, Handlung

Wie beim *Faulen Hans* gibt es auch für *Wem die Krone?* eine literarische Vorlage. Ritter ließ sich von einem Gedicht mit dem Titel „*Der König*" von Carl Ferdinand Dräxler-Manfred (1806–1879) anregen.[77] Anders als beim *Faulen Hanns* handelt es sich aber um ein relativ kurzes Gedicht, das zwar auch mit direkter Rede arbeitet, aber keinesfalls ein so vollständiges Gerüst für eine Dramatisierung bietet, wie die „poetische Erzählung" Felix Dahns. Ritter bezog von Dräxler-Manfred denn auch nur die Grundidee und erweiterte diese zu einem eigenständigen Text mit vielen Zusätzen. In nur sehr wenigen Fällen lehnt er sich dabei enger an den Wortlaut des Gedichts an, wie im folgenden Beispiel:

> **Dräxler-Manfred**:
> Wer zweifelte nach solcher Schatzverwendung
> An deinem Fürstengeist und deiner Sendung?[78]
>
> **Ritter**:
> Keiner vollzog des Schatzes Verwendung,
> Keiner wie er, in heiliger Sendung![79]

Anders als beim *Faulen Hans*, wo der Druck ausdrücklich auf Felix Dahn verweist, wurde deshalb eine Vorlage für *Wem die Krone?* im Druck nicht erwähnt und nur Alexander Ritter als Autor von „*Text und Musik*" genannt.[80] Der Handlungsverlauf im Gedicht Dräxler-Manfreds ist allerdings auch denkbar simpel und so märchenhaft-archetypisch, dass man nur bedingt von einer selbständigen Erfindung sprechen kann: Ein alter König sendet seine drei Söhne ins Land, die sich – ausgestattet mit einer Summe Geldes – als tugendhaft

76 Richard Strauss an Franz Strauss, München, 6.9.1888. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 104.
77 Das Gedicht „*Der König*" ist enthalten in: *Album österreichischer Dichter*, Wien 1850, S. 392–394.
78 Dräxler-Manfred, *Der König*, Ebda. S. 394.
79 Ritter, *Wem die Krone?* [Textbuch], München 1981 [Aibl], S. 33.
80 Der Hinweis auf Dräxler-Manfred verdankt sich Hausegger. Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 101.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

erweisen sollen. Nach einem Jahr legen sie Rechenschaft ab und der König trifft seine Wahl für einen Nachfolger. Während die ersten beiden Söhne glänzenden Reichtum angehäuft bzw. ein wehrhaftes Schloss erbaut haben, kommt der Jüngste mit leeren Händen zurück, da er alles den Armen des Reiches gegeben hat. Er beweist damit seine Liebe zum Volk und erhält die Gunst und die Krone seines Vaters.

Alexander Ritter macht aus dem König eine Königin und führt als zusätzliche Figur ihr hübsches Mündel Richildis ein, deren Hand neben der Krone dem überzeugendsten Sohn als Belohnung in Aussicht gestellt wird. Die in der Vorlage namenlosen Söhne heißen bei Ritter Conrad, Ludwig und Heinrich. Richildis und Heinrich (genannt Heinz) sind bereits seit einiger Zeit ineinander verliebt. Am Tage der Entscheidung sehen die beiden sich heimlich vorab, und Richildis erschrickt über die Andeutungen Heinrichs. Sie muss bangen, ob ihr Favorit sich tatsächlich gegen seine Brüder durchsetzen kann – es sieht zunächst nicht danach aus. Die beiden schwören sich ihre Liebe, egal wie der Wettbewerb auch ausgehen möge. Feierlich treten nacheinander Conrad und Ludwig vor die Königin und berichten von ihren Erfolgen in fremden Landen: Reichtum häufte der eine, Waffen der andere – jeweils zur Begeisterung des Volkes, nicht aber der Königin. Unscheinbar tritt dann Heinz hervor, dessen Bericht über die sozialen Missstände im Vaterland und seine Aufopferung für die Armen, die ihn um alles Geld gebracht hat, letztlich alle überzeugt und begeistert. Heinrich wird König, Richildis seine glückliche Braut.

Mögliche Deutungen

Ähnlich wie beim *Faulen Hans* bietet sich auch für *Wem die Krone?* eine politische Dimension der Deutung an. Den Hinweis dazu gibt auch hier wieder Arthur Seidl mit seinem Bericht über die Uraufführung des Werks 1890 in Weimar. Er erkannte in *Wem die Krone?*

> *„das allegorische Monumentalgedicht jenes verheißungsvollen »deutschen socialen Kaiserthums«, wie es eben damals, zur Zeit der Entstehung des Werkes, auf den Thron gelangt war und in den mitleidsvollen Rufen eines jugendlichen, idealgesinnten Monarchen an die Bedrängten und Hilfebedürftigen seiner Unterthanen die besten Geister der Nation innig beseelte und anhaltend beschäftigte*“.[81]

Seidl meint mit dem „idealgesinnten Monarchen“ niemand anderen als Kaiser Friedrich III., der im sogenannten Dreikaiserjahr 1888 den deutschen Thron für nur 99 Tage bestiegen hatte, ehe er an Kehlkopfkrebs starb. Friedrich galt als liberal und fortschrittlich, als Kronprinz hatte er die Künste gefördert. In seiner kurzen Regierungszeit vom 9. März bis 15. Juni konnte er die Hoffnungen auf Veränderung allerdings nicht einlösen. Dass er, hätte er länger gelebt, tatsächlich ein „soziales Kaisertum“ errichtet hätte, gilt als fraglich[82], doch spricht der zeitgenössische Bericht Seidls dafür, dass er diesen Ruf im Volk immerhin genoss. Tatsächlich belegt ist hingegen, dass Friedrich als Kronprinz mehrfach inkognito Armenbezirke Berlins aufgesucht hat, um sich dort ein eigenes Bild von der sozialen Lage zu machen

81 Vgl. Seidl, *Ritter's Opern*, S. 15.

82 Friedrich war eher wirtschaftsliberal und eigentlich ein Gegner der Bismarck'schen Sozialpolitik. Vgl. Kraus, Hans-Christof: *Friedrich III. (1831–1888)*. In: Fröhlich Michael (Hrsg.): *Das Kaiserreich. Portrait einer Epoche in Biographien*, Darmstadt 2001, S. 109–119, hier S. 115.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

und um zu helfen[83] – ganz wie Ritters Opernheld. Im Übrigen gibt es von Alexander Ritter keinerlei belegte Äußerungen zu Kaiser Friedrich III. oder seinem gegensätzlichen Sohn und Nachfolger Wilhelm II., Politik spielt in seinen Briefen keine Rolle. Auch über ein weitergehendes Interesse an der sozialen Frage kann nur gemutmaßt werden. Interessanterweise gibt es aber noch einen weiteren prominenten Verfechter der Seidl'schen Interpretation: Richard Strauss äußerte sich noch 1929 gegenüber Clemens Krauss zu Ritters *Wem die Krone?*:

> *„ein Werk in der Dichtung zeitgemäßer als aller moderner »sachlicher« Ramsch, da es zum ersten Mal das soziale Problem in der Oper anschneidet und in edler, poetischer Form behandelt. Die Musik einfach und ausdrucksvoll, wenn auch nicht so inspiriert wie Cornelius – aber im Ganzen eines der besten Nach Wagnerschen Werke und eines der selbstständigsten der ganzen Schule*".[84]

Davon abgesehen, dass Strauss Seidls Text gekannt haben muss, wäre es doch unwahrscheinlich, dass er gerade diesen Wesenszug der Oper hervorgehoben hätte, wenn der nicht auch vom Komponisten, von Alexander Ritter selbst, als solcher anerkannt und mit ihm besprochen worden wäre. Eine weitere Nuance, die Ritter Strauss nicht verschwieg, ist seine antisemitische Interpretation der Absage Heinrichs an allen oberflächlichen Glanz und Reichtum, an das vermeintlich jüdische Streben nach Gewinn also. Dies meinte er wohl, als er *Wem die Krone?* Strauss gegenüber als „*Judenaergerwerk*" bezeichnete.[85]

Überblick über das Werk

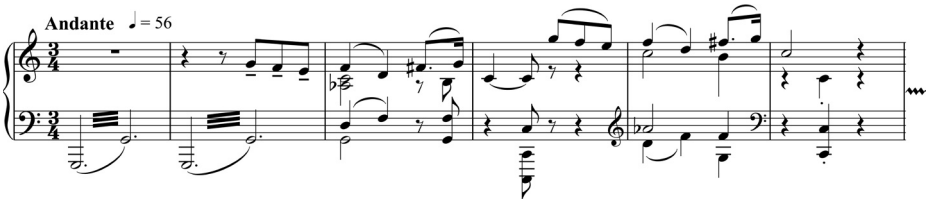
Anders als beim *Faulen Hans* hatte Alexander Ritter für *Wem die Krone?* von vornherein eine Ouvertüre eingeplant, die dann auch knapp drei Wochen vor der Partitur der Oper vollendet wurde.[86] Sie besteht aus einer langsameren Einleitung und einem schnellen Teil, folgt aber nicht der Sonatensatzform. Das einleitende *Andante* im ¾-Takt wird mit einem Thema eröffnet, auf dem dann die gesamte Ouvertüre aufgebaut ist – in der Oper wird es später dem Protagonisten Heinz beigestellt. Dieses Thema durchmisst einen Quintraum, beginnt dabei schrittweise von der Quinte *g* abwärts, kehrt in der Mitte über die Quart *f* und ihre Hochalteration *fis* noch einmal zurück zur Quinte und springt dann ab in den Grundton *c* (Bsp. 1).

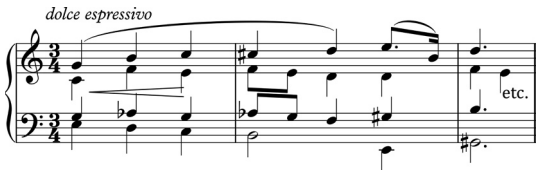
83 Vgl. Ebda., S. 115.

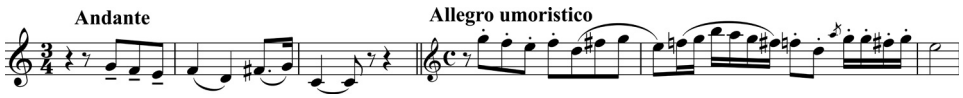
84 Richard Strauss an Clemens Krauss, Taormina, 8.12.1929. In: Brosche, Günter (Hrsg.): *Richard Strauss – Clemens Krauss Briefwechsel. Gesamtausgabe* (=Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation, Bd. 20), Tutzing 1997, S. 74.

85 Alexander Ritter an Richard Strauss, München, 7.7.1889. In: Youmans, *Ten letters*, S. 7. Dort irrtümlich als 27.6.1889 transkribiert.

86 Das Autograph der Oper in der Wienbibliothek weist zwei verschiedene Abschluss-Datierungen auf: „*d. 22 Mai 1890*" am Schluss der Ouvertüre und „*d. 4ten Mai 90*" am Schluss der Oper. Vgl. **ARWV I.2.**

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bsp. 1: Thema der Ouvertüre am Beginn (T. 2 ff.)

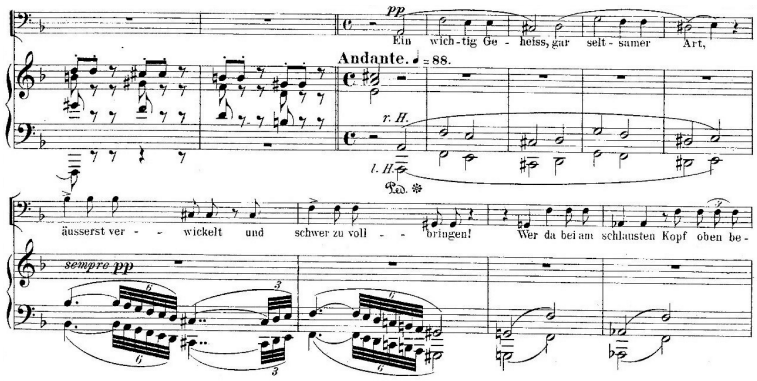
Die auf schwerer Zeit erreichte Quart wird mit einer herben Vorhalts-Dissonanz harmonisiert, die sich zum Dominantseptakkord auflöst, der dann unisono in den Grundton zusammenfällt. Damit bleibt die Grundtonart C-Dur zunächst vage, das involvierte *as* erzeugt kurzzeitig eher den Eindruck von c-moll. Erst in T. 7 wird in einem kontrastierenden *piano-dolce*-Motiv ein Dur-Charakter manifest (Bsp. 2). Das aufwärts gerichtete Motiv enthält ebenfalls einen aus Alteration der Quarte hervorgegangen chromatischen Vorhalt *cis* zur Quinte *d*. Beide Motive bestimmen die Einleitung, sie werden allmählich in einzelne Motivteile aufgespalten, transformiert, kombiniert und schließlich zu einer großen Steigerung über einem Dominant-Orgelpunkt geführt.

Bsp. 2: Ouvertüre, 2. Thema, T. 7 ff.

Der solchermaßen vorbereitete *Allegro*-Hauptteil erweist sich schnell als Fuge, deren Thema eine Transformation[87] des Anfangsthemas ist. Dieses wurde auf gleichmäßige Achtel im 4/4-Takt egalisiert und um einen zweiten Teil erweitert, der in Sechzehnteln die motivische Struktur mit dem chromatischen Vorhalt wiederholt und weiterspinnt. Mit seinen Staccati, dem dreimaligen Wechsel *f-fis* und dem kecken Vorschlag wird es ganz dem Charakter gerecht, den Ritter dem *Allegro* mit einer Zusatzanweisung vorschreibt: *umoristico* (Bsp. 3).

Bsp. 3: Transformation als Fugenthema (T. 51 ff.)

87 Und zwar durchaus eine „Thementransformation" im Sinne Franz Liszts – eine Technik, die Alfred Reuß erstmals anhand der Symphonischen Dichtung *Ce qu'on entend sur la montagne* beschrieben und benannt hat. Die diastematischen Verhältnisse des Motivs bleiben weitgehend erhalten, während die rhythmische Gestalt und der Charakter verändert werden. Vgl. auch Dahlhaus, Carl: *Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit*. In: *Die Musikforschung*, 41. Jg. (1988), S. 202–213.

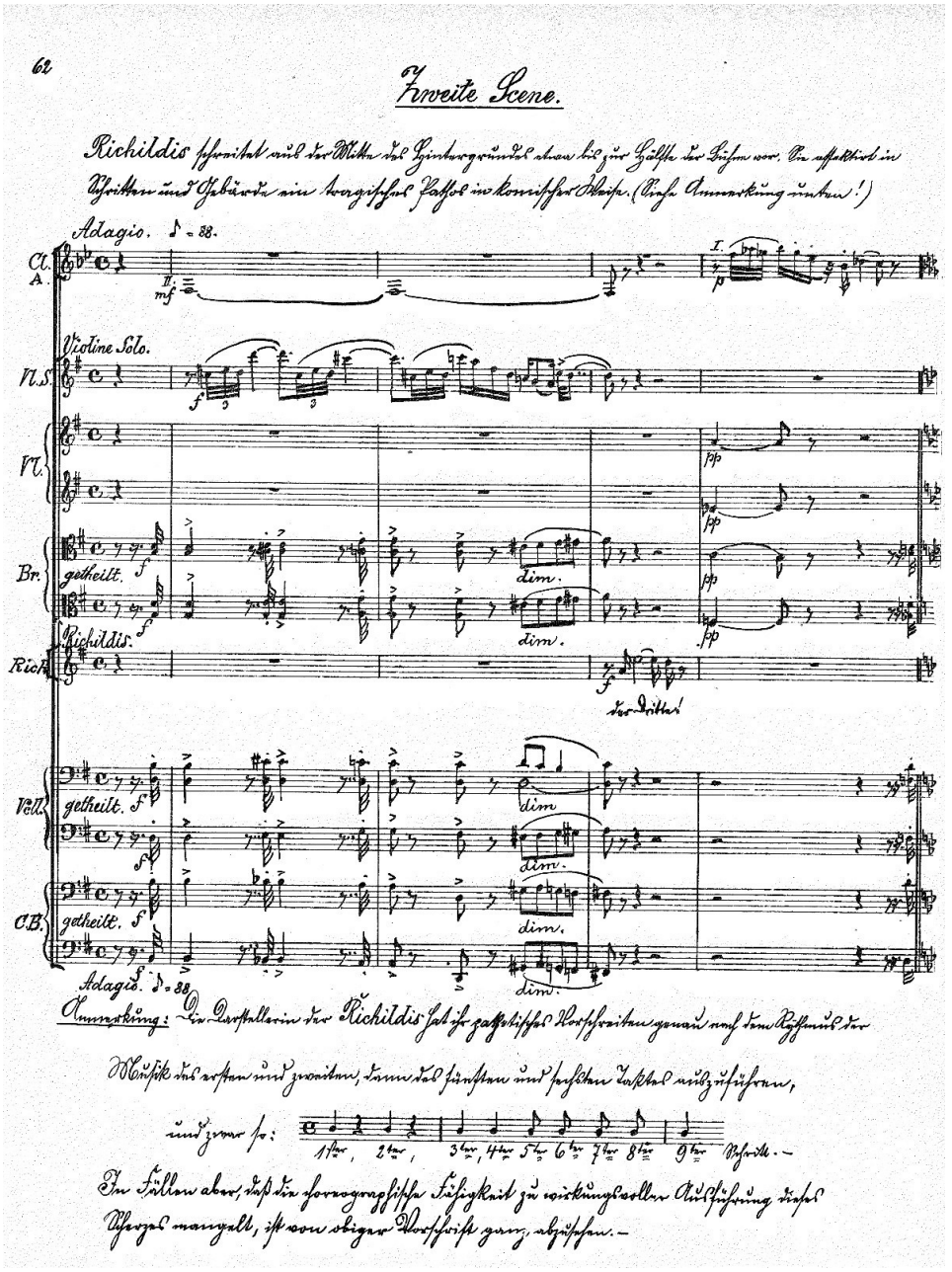
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Am Beginn der Fuge teilt Ritter zudem ein „*Motto*“ mit, gibt ihr also ein regelrechtes kleines Programm, das die strenge Form rechtfertigen zu wollen scheint: „*Heinz schlägt sich durch die Welt, die ihm nicht gefällt*“. Das kontrapunktische Ineinandergreifen, die verschlungenen Wege, die das Thema zu gehen hat und dabei immer wieder unterschiedliche Gestalt annimmt – all das wird zum Sinnbild des mühsamen „Sich-Durchschlagens“ des Protagonisten. Die Ouvertüre liefert damit gleichsam die unmittelbare Vorgeschichte des folgenden Dramas, das von der Rückkehr des Heinz aus der „Welt“ handelt. Anders als im *Faulen Hans* umgeht Ritter damit eine musikalische Vorausnahme des dramatischen Geschehens, das dann in der Oper nochmals verhandelt würde (vgl. Werk IV-k.). Nach einer acht Takte langen, regelkonformen Exposition mit vier Stimmeinsätzen in realer Beantwortung (Dux-Comes-Dux-Comes) verläuft das Fugato im Weiteren ganz frei, das Thema kehrt in seiner ersten Form nicht mehr wieder, sondern durchläuft zahlreiche Transformationen: Legato-dolce-Versionen, Augmentation als Viertelnoten mit Akzent und überleitende Sequenzen, die aus dem Themenkopf gebildet sind. Am Ende stehen eine kleine Engführung und eine große Orgelpunkt-Steigerung bis zur Peripetie im dreifachen Forte, die jäh mit einem verminderten Septakkord abreißt. In Andeutung einer Reprise endet die Ouvertüre wieder im *Andante* (¾-Takt, KA S. 8[88]), doch das Hauptthema wird in seinem sehnenden Charakter des Beginns nur noch fragmentarisch erinnert, begleitet von einem dramatischen Paukenwirbel. Die schmerzlichen Vorhalte finden letztlich statt in die Grundtonart C-Dur in einen Dominantseptakkord E^7, der attacca in die 1. Szene der Oper überleitet (auch das ein „Fortschritt“ gegenüber der Ouvertüre zum *Faulen Hans*).

Die 1. Szene (S. 9) der Oper ist ein heiteres *Allegretto* in D-Dur, eine Chornummer, die das „Hofgesinde“ bei den Vorbereitungen zu einem großen Ereignis zeigt. Gegenseitig unterrichtet man sich (und das Publikum) über die Vorgeschichte, die Aussendung der drei Brüder und ihre Aufgabe. Ein tänzerischer 6/8-Takt und Staccati unterstützen musikalisch die muntere Geschwätzigkeit. Humorvoll setzt Ritter das Wichtigtuerische des Gesindes um, z. B. wenn die Bässe das „*wichtig Geheiss*“ der Königin, das „*ganz geheim*“ sei, in einer kryptischen Tonfolge mit übermäßigen Sekunden und Tritoni sowie in schaurigem Pianissimo und im Unisono mit Kontrabässen und Fagott vortragen (S. 17, Bsp. 4).

Bsp. 4: Wem die Krone? 1. Szene, Chor-Bässe, KA S. 17

88 Die Seitenzahlen in Klammern beziehen sich im Folgenden auf den Klavierauszug von *Wem die Krone?* (München 1891).

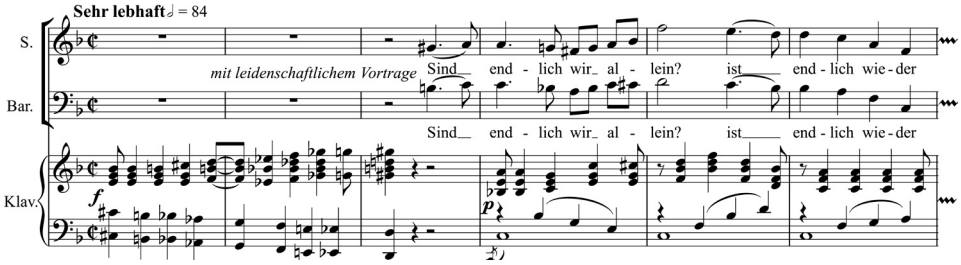
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die 2. Szene beginnt mit dem Auftritt Richildis, der weiblichen Hauptrolle (S. 21). Humor und Ironie enden hier nicht etwa erwartungsgemäß – Ritter macht aus dem Erscheinen der Primadonna vielmehr einen explizit komischen Moment. Die Regieanweisung fordert: „*Sie affectirt in Schritten und Gebärde ein tragisches Pathos in komischer Weise*“ (ebda.). In der

Bsp. 5: Beginn der 2. Szene, Richildis' Auftritt mit „pathetischem Vorschreiten“ (Partitur, S. 62)

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

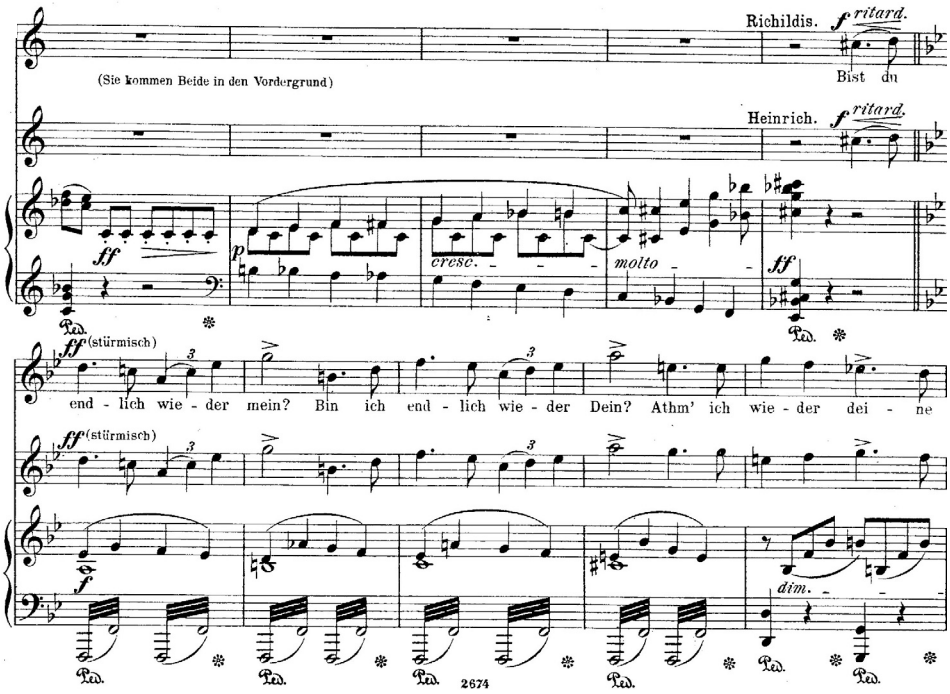
Partitur (nicht aber im KA) findet sich zusätzlich eine „*Anmerkung*“, in der der Komponist – rhythmisch genau notiert – die ersten neun Schritte der Richildis, „*ihr pathetisches Vorschreiten*“, mit dem Orchester choreographisch synchronisiert (Bsp. 5). Dazu ertönt die entsprechende Auftrittsmusik: ein *Adagio* mit „tragischen“ Doppelpunktierungen, eine klagende Solovioline und accompagnatoartige Einwürfe der Sängerin.

Im folgenden *Andante* gesellt sich der Frauenchor dazu (S. 22), treuherzig gibt Richildis ihre Neigung für Heinz zu erkennen und erntet dafür Spott. Das „*Prinzesschen schmollt*“: „*Ich mag Euch nicht mehr!*“.

Alleingelassen sinniert Richildis in der 3. Szene über den Brautstand und ihre Ängste (S. 33). Ritter bedient sich dafür einer formal strengen Form (AB–AB–A'B'), bei der dreimalig ein liedhaftes *Andante* voller sehnsüchtiger Hoffnung von einem trotzigen *Allegro*-Refrain abgelöst wird: „*Braut sein unterdessen, und nicht zu ahnen wessen…*“. Aus dem letzten Refrain heraus leiten wenige Takte ungestüm über in die 4. Szene (S. 38), Heinz erscheint, und eine leidenschaftliche Wiedersehensszene der beiden Liebenden beginnt (*Allegro appassionato*). Unvermittelt scheint man sich im 2. Aufzug des *Tristan* wiederzufinden: Richildis „*läuft ihm entgegen*“, doch statt „*Isolde! Tristan!*“ ertönen die Rufe „*Hilde! Heinz!*“. Ritter bedient sich dann sogar eines doppelten Zitats, denn er greift für den Beginn des Duetts unverkennbar auf ein eigenes Werk zurück: den stürmischen Beginn der ersten Nummer seines großen Lieder- und Duett-Zyklus *Liebesnächte*.

Bsp. 6: Liebesnächte op. 4, Nr. 1, Beginn

Die zwei einleitenden Takte des Klaviers in chromatischer Gegenbewegung dort werden hier auf drei Orchestertakte erweitert, und nach dem abgerissenen verminderten (Sept)akkord im Tutti[89] heben die Sänger gemeinsam (und zwar anders als in op. 4 unisono) an: „*Bist du endlich wieder mein? Bin ich endlich wieder Dein? Athm' ich wieder deine Nähe? Ist's kein Traum dass ich dich sehe?*“. Zum Vergleich der Text aus op. 4, der vermutlich von Ritters Bruder Karl stammt: „*Sind endlich wir allein? Ist endlich wieder rein die Freud an deiner Nähe, die Lust dass ich dich sehe?*“ (Bsp. 6 und 7). Hingewiesen sei auch auf den charakteristischen Sextvorhalt über dem Dominantseptakkord, der beide Male auf dem ersten „*endlich*“ auftritt.

89 Vgl. Partitur, S. 99.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bsp. 7: Wem die Krone?, Beginn 4. Szene, KA S. 38

Natürlich ist dieser Beginn von Ritters op. 4 seinerseits eine klare Referenz an den Beginn der 2. Szene des II. Aufzugs im *Tristan* (vgl. Werk III). Außerdem klingt im Text des Duetts zwischen Hilde und Heinz auch das Schlussduett aus *Siegfried* an: „*Oh lieber Heinz! Liebste Hilde! Oh lachende Freude! Jauchzende Lust!*“ (S. 40). Dass der hohe *Tristan*-Ton der Musik in diesem Umfeld ebenfalls komisch, ja parodistisch wirkt, wirft die heikle Frage auf, inwieweit Ritter hier bewusst selbstironisch ist, bzw. ob es einen schmalen Grat zwischen ernstgemeintem Pathos und unfreiwilliger Komik gibt (s. u.). Die Begeisterung der Protagonisten jedenfalls steigert sich, entlädt sich in Spitzentönen und klingt dann ab, bis schließlich ein eher rezitativisches *Moderato* erreicht wird (S. 42). Nun entspannt sich ein Dialog zwischen den beiden, in dem wieder ein ganz anderer Ton vorherrscht. Richildis kann sich mit Vorwürfen gegenüber dem offensichtlich mittellos wiedergekehrten Geliebten nicht zurückhalten. Hat er es „*wieder verpfuscht?*“ (S. 46), das Geld etwa „*verschlampampt?*“ (S. 49) – das Mädchen ist verzweifelt. Doch als der Ruf ertönt, wollen die beiden nicht im Streit auseinandergehen und leisten sich einen leidenschaftlichen Treueschwur, komme, was da wolle: „*so stürme los!*“ (*Tempo I*, S. 50 ff.).

Ein kleines Orchestervorspiel, ein Festmarsch in F-Dur, leitet die 5. Szene ein (*Moderato*, S. 54) und illustriert den feierlichen Auftritt der Hofgesellschaft. Der Männerchor bringt eine Des-Dur-Farbe (S. 56), im Tutti dominiert wieder das festliche F-Dur, das die Königin ankündigt (S. 59). In ihrer Soloszene (6. Szene, *Moderato*, S. 64) erinnert die Königin, deren „*Erscheinung genau der Germania gleich*[t]“, mit einem Accompagnato an den „*Werbestreit*“, den ihre drei Söhne um das Mündel Richildis gleich austragen werden. Dann hebt sie an zu einem arienhaften *Molto maestoso* in B-Dur (S. 66), in dem sie ihre bevorstehende Abdan-

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

kung und die Vererbung der Krone an den Sieger des Wettbewerbs verkündet. Sie erzählt noch einmal vom Aussenden der drei Söhne und ihrer Aufgabe: die „*weiseste Verwendung des reichen Schatzes*". Derjenige, der Richildis bekomme, solle auch König werden. Das Mädchen versucht einen ängstlichen Widerspruch, muss sie doch an den Chancen ihres Favoriten zweifeln (S. 72).

Ein *Tempo di Polacca* in strahlendem D-Dur begleitet indessen den Auftritt des ersten Kandidaten (S. 74). Conrad ist der erste der Brüder, der von seinen Taten berichtet (7. Szene, *Listesso Tempo*, S. 76). Nach einer formalisierten Begrüßung der Herrscherin (Es-Dur), beginnt er seine Erzählung. In einer Parade-Nummer preist er die Vorzüge des Reichtums und des Geldes. Das Thema der Polonaise bleibt präsent, ein zweites Legato-Thema, das den verführerisch-schmeichelnden Glanz des Goldes meint, gesellt sich dazu. Der Chor gliedert die Szene mit seinen zustimmenden Einwürfen, zuletzt ist das Volk ganz auf Conrads Seite. Die Reaktion der Königin bleibt skeptisch (S. 89), Richildis, die ihr zustimmen will, ermahnt sie jedoch zur Duldsamkeit. Die, glaubt das Mädchen, werde sie aber wohl bei einem anderen Kandidaten noch brauchen.

Schmetterndes H-Dur am Ende der vorausgehenden Szene hatte ihn bereits angekündigt. Der zweite Sohn Ludwig erscheint (8. Szene, *Più lento*, S. 93), absolviert das gleiche Willkommensritual mit der Königin wie sein Vorredner (C-Dur) und beginnt seinen Bericht (*Moderato*, H-Dur, S. 94). Straffe punktierte Rhythmen im 6/8-Takt bebildern seinen Ritt hinaus in die Welt. Sein dreiteiliger, strophenartiger Vortrag (AA'B) über die Notwendigkeit einer wehrhaften Burg samt Waffen wird vom Hofstaat wieder mit Begeisterung kommentiert, während die Königin und Richildis erneut zurückhaltend reagieren (S. 104).

Nun wartet alles auf den dritten Sohn – der plötzlich mitten aus dem Volke tritt. Die 9. und letzte Szene gehört Heinrich (S. 106). Dem leichten Vorwurf wegen seines unziemlichen Aufzugs begegnet er standhaft, die Musik zum Begrüßungsritual seiner Vorgänger ist bei ihm nicht zu hören. Im *Maestoso* (A-Dur, S. 107) erklingt vielmehr das Hauptmotiv aus der Ouvertüre. Dieses Motiv des Heinz wird in vielfältiger Weise transformiert, erscheint in verschiedenen Lagen, Ausschnitten und Rhythmisierungen. Heinrichs Bericht befasst sich mit der „*Heimath*", die er bereist und in bedenklichem Zustand vorgefunden hat. Er schlägt einen ernsten, leidenschaftlichen Ton an, im Gegensatz zu den opernhaften Phrasen seiner Brüder entwickelt sich sein Gesang frei, den unterschiedlichen Situationen des Textes entsprechend reihen sich kontrastierende Momente zu einem großen epischen Monolog. Auch das lyrische Legato-Motiv aus der Ouvertüre kehrt wieder, es bildet u. a. das Fundament zu Heinrichs Worten: „*von Mitleids Qual versehrt das Herz*" (S. 121). Nach den grandios gesteigerten Schlussworten „*zu künden in leuchtendem Morgenroth auf's Neue der Menschenliebe heilig Gebot*" ist dem jubelnden Chor klar: „*Der soll es sein!*", er habe „*gezeigt zu Recht, was deutsch und echt*" (S. 126 ff.). Von seiner Mutter gekrönt, von seinen Brüdern als Sieger anerkannt, wird Heinz zuletzt von seiner Braut Richildis mit den Rosen der Liebe beschenkt (S. 131). Im großen Schluss-Ensemble mit Chor (S. 133, *Andante sostenuto*, A-Dur) stimmen alle gemeinsam ein in eine philosophierende Quintessenz:

> Rosen sind der Liebe Zeichen,
> holde Mahnung ist ihr Duft

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dass dereinst aus Wahnbereichen
uns zurück die Gottheit ruft!
Und was hier bei Rosendüften
ahnungsvoll die Seel' erfüllt,
wird in Paradieseslüften,
welterlösend einst enthüllt!

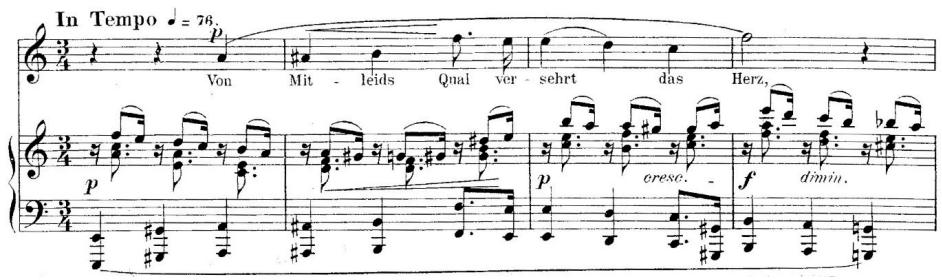
Nachdem schon ein triumphales Schluss-Fortissimo erreicht war, gehen die letzten Worte zurück ins Pianissimo, die 21 Takte Orchesternachspiel verklingen sanft. Zuletzt schwebt nur noch ein A-Dur Sextakkord[90] in höchster Lage der geteilten Violinen und verklingt gewissermaßen in den besungenen „Paradieseslüften".

Die beiden (Leit-)motive

Statt mehrerer, weitgehend unverändert wiederkehrender Leitmotive, wie noch im *Faulen Hans* – wo unerzählte, psychologische Verbindungen wie die zur toten Mutter in Anlehnung an das Wagner'sche System im *Ring des Nibelungen* musikalisch vergegenwärtigt und Personen charakterisiert werden –, verwendet Alexander Ritter in *Wem die Krone?* lediglich zwei Motive. Wovon vor allem das erste hohen Wiedererkennungswert hat und auch oft genug wiederkehrt, um sich einzuprägen. Das Motiv ist mit der Hauptfigur des Heinz verknüpft und erscheint bereits in der Ouvertüre in zwei vollkommen konträren Erscheinungs- und Charakterformen. Als quirliges Fugenthema wird es vom Komponisten ausdrücklich semantisiert: „*Heinz schlägt sich durch die Welt*". In seiner ursprünglichen Erscheinungsform trägt es eher einen sehnsuchtsvollen, ja leidenden Charakter. Erst in der 4. Szene der Oper taucht das Motiv dann erneut auf. Nach dem ersten Überschwang des Wiedersehens mit Richildis beginnt Heinrich unwillig von seinen Erfahrungen zu erzählen. Seine Andeutungen (die eigentliche Erzählung seiner Erlebnisse folgt ja in der 9. Szene), die von Richildis' Vorwürfen unterbrochen werden, lassen nichts Gutes ahnen: „*was ich erfuhr gefiel mir nicht*" (S. 43), ab hier prägt das Motiv Heinrichs in variablen Gestalten seinen kurzen Bericht und scheint durchgehend negativ assoziiert. Er habe „*so häßliche Dinge* [gesehen], *dass es mir schier alle Laune verdarb!*" (S. 44), die Frage nach dem Geld beantwortet Heinz nur mit der rhetorischen Frage „*Ja, wie ging es nun damit?*" (S. 48 f.) – während sein Motiv (augmentiert in Viertelnoten und in tiefer Basslage) am Verlust des Kapitals keinen Zweifel lässt. Nach diesem Vorbericht treten Heinz und sein Motiv erst wieder in der 9. und letzten Szene auf. Dort, in der großen Erzählung des Heimkehrers, ist es allgegenwärtig (ab *Maestoso*, S. 107 ff.) und wird von Ritter wieder in zahlreichen Erscheinungsformen, in diversen Lagen und Instrumentierungen verwendet.

90 Im Klavierauszug bleibt der Grundton *a* auch während der letzten 5 Takte liegen, der schwebend-offene Klang des Sextakkordes, der in der Partitur 5 Takte vor Schluss unzweideutig erreicht wird, scheint hier aus unerfindlichen Gründen relativiert worden zu sein. Eine Ähnlichkeit mit dem Schluss des *Lohengrin*-Vorspiels, die durch die geteilten hohen Geigen und die Tonart A-Dur möglicherweise intendiert ist, wird durch den grundständigen Schlussakkord allerdings vergrößert. Ein solcher A-Dur-„*Lohengrin*-Schluss" findet sich auch in Ritters Orchesterwerken *Frohnleichnam* und *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe* (vgl. Werk V-m.).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Das zweite Motiv, das am Anfang der Ouvertüre dem „Hans-in-der-Welt-Motiv" kontrastierend gegenübergestellt wird (Bsp. 2), ist weit weniger präsent. Es prägt das *Andante* der Ouvertüre mit, ist aber schon in der Fuge wieder verschwunden. In der Oper kehrt es prägnant erst in der letzten Szene wieder, in Heinrichs Schilderung seiner Fahrt durch sein Vaterland und der sozialen Missstände, die er dort vorgefunden hat. Als Abhilfe habe er begonnen, sein Geld für die Armen auszugeben. Ab hier bestimmt das aufsteigende Legato-Motiv die Orchesterbegleitung (S. 114 f.: „*Wohlstand und Üppigkeit blenden, schaamvoll aber der Armuth Leiden gerne das Tageslicht meiden*"). An einer späteren Stelle (S. 121) legt es Ritter in tiefe Lage als ausgreifende Basslinie, in die Heinz teilweise unisono einsteigt mit den Worten: „*von Mitleids Qual versehrt das Herz*" (Bsp. 8).[91]

Bsp. 8: 2. Motiv, 9. Szene

Formales

Anders als im *Faulen Hans* kann man in der Konzeption von Ritters zweiter Oper *Wem die Krone?* tatsächlich Anklänge an traditionelle Opernformen erkennen. Es gibt deutliche Anspielungen auf abgeschlossene Nummern, wie die naiv-liedhafte AB-AB-A'B'-Form mit Refrain für Richildis Klage-Arie (3. Szene), die auftrumpfenden Paradenummern der Brüder Conrad und Ludwig, die ebenfalls einen strophenartigen Bau aufweisen, sowie die Polonaise und der Festmarsch, die als brillante Orchesterstücke vom Aibl-Verlag auch in Einzelausgaben veröffentlicht worden sind. Selbstverständlich ist auch *Wem die Krone?* eine durchkomponierte Oper, die einzelnen Szenen sind miteinander verbunden, es gibt keine Rezitative oder gar gesprochenen Dialoge. Erinnert sei hier an Ritters Kommentar, der sich auf den *Faulen Hans* bezog, in dem er Verdi – „*ein Componist der nicht die Scene durchcomponirt sondern noch nach der Opernform einzelne Musiknummern giebt*" – mit den „*Deutsche*[n]*, die wir die Scene mit einer symphonisch-organisch-entwickelten Musik begleiten*",

91 Wollte man das Motiv benennen, läge es daher nahe, vom Mitleids-Motiv zu sprechen. Interessant ist nun, dass Arthur Seidl in seinem Artikel ausgerechnet das 1. Motiv, aus dem „*die Fuge gebildet*" sei, das „*Mitleidsmotiv*" nennt (vgl. Seidl, *Ritter's Opern*, S. 18). Angesichts der eben beschriebenen Kontexte beider Motive scheint dieser Name aber für das 1. Motiv unangebracht. Falls Seidl – was nicht auszuschließen ist – tatsächlich aus berufenem Munde (Strauss' oder des Komponisten) die Bezeichnung „Mitleidsmotiv" aufgeschnappt haben sollte, könnte er evtl. die beiden Motive verwechselt haben, denn das 2. Motiv ist sehr wohl direkt mit dem Wort „Mitleid" im Text assoziiert.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

vergleicht.[92] Wenn er sich solchen „Musiknummern" in *Wem der Krone?* also doch annähert, geschieht das durchaus bewusst und mit Hintergedanken. Schon Siegmund von Hausegger wies darauf hin, dass Ritter „*durch diese Opernhaftigkeit das konventionelle Pathos der beiden Figuren*" Conrad und Ludwig ausdrücke, während der Gesang des Heinz seiner Charakterzeichnung entsprechend „*in freier dramatischer Form*" angelegt sei.[93] Die starke Präsenz des Chores verleitete Hausegger zudem zu einem Vergleich mit Albert Lortzing, an dessen einleitende lebhafte Chorszenen die 1. Szene von *Wem die Krone?* in der Tat erinnern mag. Arthur Seidl war es, der zuerst von Ritter als dem „*Lortzing der »Wagner-Schule«*" gesprochen hatte, nicht ohne diese Einordnung aber gleich wieder zu relativieren.[94]

Stilwechsel, Ironie, Parodie

Anders als im *Faulen Hans* – um zum dritten Mal mit diesem Vergleich anzuheben – wirkt auch die Komik, die Ritter in *Wem die Krone?* an den Tag legt. Sie speist sich nicht wie bei der ersten Oper aus derben Reimen und Witzen – bei einer an sich wenig komischen Handlung und einer noch weniger komischen Musik (mit Ausnahme der Mägde-Szene) –, sondern ist diesmal dem gesamten Werk, vom Text bis ins musikalische Detail, von vorneherein eingeschrieben. Von Leichtigkeit und Subtilität des Humors zu sprechen, mag vielleicht schon zu hoch gegriffen sein im Kontext einer deutschen Wagnerianer-Oper – im direkten Vergleich zum *Faulen Hans* kann man Ritters zweiter Oper diese Eigenschaften jedoch fraglos zugestehen. Die Annäherungen an typisierte formale Merkmale der alten Oper sind bewusst und parodistisch gemeint. Sogar die Lächerlichkeit pathetischer Schauspielkunst wird von Ritter zu Beginn der 2. Szene parodiert – zu den Klängen formelhaft-„tragischer" Musik (vgl. Bsp. 5).

Schwierig wird die Frage nach der Parodie allerdings dann, wenn neben dem erkennbar überzogenen Ernst ein echter, „ernstgemeinter" Ernst ins Spiel kommt. Muss man vom Wagnerianer Ritter nicht annehmen, er habe eine Musik wie die zum Beginn der 4. Szene, dem *Tristan*-ähnlichen Wiedersehens-Duett, gar nicht anders als ernst gemeint haben können? Wird Richildis von ihrer Leidenschaft zu Heinrich nicht vielmehr aus ihrem naiv-strophigen Brautlied herausgerissen, um endlich wahre Gefühle in Wagner'schem Ton auszudrücken? Andererseits vollzieht sich der Wechsel derart abrupt, schießt der Überschwang in dem kleingesteckten Rahmen so übers Ziel hinaus, dass der Gedanke an eine *Tristan*-Parodie auf der Hand liegt. Wenn die beiden Liebenden sich ihre Namen in den Kurzformen „Hilde" und „Heinz" entgegenrufen, kommt das einer Karikatur, einem Transferieren der bewegenden „*Isolde! Tristan!*"-Rufe in ein kleinbürgerliches Wohnzimmer gleich – verfehlt das Original also meilenweit. Dass es sich hier um unfreiwillige Komik handelt, mag nicht ausgeschlossen sein. Andererseits darf man Ritter wohl auch so viel Eigenständigkeit zugestehen, dass er einen 1890 längst allgegenwärtigen Wagner-Ton auch mit einem Augenzwinkern als solchen einsetzen konnte. Zumal sich Ritter am Anfang der 4. Szene strenggenommen keine Wagner-Parodie leistet, also das sakrosankte Original herabzieht, sondern sich

92 Alexander Ritter an Max Martersteig, München, 9.10.1890 (GSA; 63/II.7.10). Unveröffentlicht.
93 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 102 f.
94 Vgl. Seidl, *Ritter's Opern*, S. 17 und Hausegger, *Bild*, S. 102. James Deaville übernimmt Hauseggers Analyse – und zwar nicht nur in Bezug auf Lortzing. Vgl. Deaville, *Artikel „Wem die Krone?"*, S. 289 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

mit seinem *Liebesnächte*-Zitat selbst und seine eigene Wagner-Affinität in die Nähe der Persiflage rückt.

Dennoch bleibt natürlich ein schwer aufzulösender Widerspruch bestehen zwischen heiter-parodistischen Momenten und solchen von „ethischem Ernst", die in der kleinen Form des Einakters gezwungenermaßen auf engstem Raum nebeneinander liegen. Hans von Wolzogen z. B. nahm diesen ernsten Ton durchaus wörtlich. Nach der Lektüre des Textbuches schrieb er Alexander Ritter sein Urteil über *Wem die Krone?*. Generell befand er: „*Ihre kleine Dichtung ist deutsch und echt*", doch hegte er auch „*ästhetische Bedenken*". Kleinere philologische Ungereimtheiten könne er noch verkraften: die „*ernste Bedeutung, diese ethische Würde eines nationalen Mahnwortes in der reinen künstlerischen Form des Märchens, hilft mir eben über alle »Grundsätze« fort*". Doch was das Parodistisch-Komische anging, wünschte er sich mehr Klarheit: „*Auch die Ungleichheit der Sprache ohne eigentliche Theilung der ernsten u. heiteren Welt (welch letzteres ein großer Vorzug ist), also etwa das an sich so erfreulich treffende »schlampampen« dicht bei nur etwas herabgestimmten Tristantönen machen »den Meistern« in mir »Pein«*".[95] Wolzogen war die Gefahr bewusst, dass die *Tristan*-Insel in der unmittelbaren Umgebung des heiteren Normaltons nicht würde ohne Abfärbungseffekte bestehen können.

Einen ähnlichen Fall stellt die im Zusammenhang mit dem *Faulen Hans* bereits herangezogene Oper *Lobetanz* von Ludwig Thuille dar. Dem modernen, ironisierenden und dabei auch Wagner persiflierenden Libretto Bierbaums wird der Komponist mit Rückgriffen auf diverse Merkmale der Spieloper zwar gerecht, andererseits verfällt er aber in nachgerade Wagnerische Topoi wie das Waldweben zu Beginn. Desgleichen findet sich in Thuilles Partitur im – nota bene – II. Aufzug eine Liebesszene zwischen den beiden Hauptfiguren, die nicht auf eine wahrhaft tristansche Musiksprache verzichten kann („*Die Welt versinkt uns weltenweit*", vgl. Partitur S. 119 ff.), und in der sich damit ein ernsthafter, hoher Ton etabliert. Von der möglichen Bedeutung Ritters für Thuilles Werk war bereits die Rede; der Schritt Thuilles zu einem im Vergleich zu seiner ersten Oper *Theuerdank* noch heitereren Werk, das sich im Gewand des Märchens auch formale Rückgriffe auf traditionelle Opernformen erlaubt, steht jedenfalls zu Ritters Opernschaffen in gewisser Parallele. Auch wenn Ritter eben nie den Hauptpfad des Wagner'schen Musikdramas verlassen und nicht wie Thuille volkstümliche Lieder, gesprochene Dialoge, Melodram etc. integriert hat.[96]

95 Hans von Wolzogen an Alexander Ritter, Bayreuth, 28.1.1890 (RWG; Hs 28-VII-4). Unveröffentlicht. „Schlampampen" ist ein witziger Ausdruck aus Ritters Libretto. Wolzogen spielt auf eine Stelle im III. Aufzug von Wagners *Meistersingern* an: „*Ihr schlosset nicht im gleichen Ton: das macht den Meistern Pein*" (vgl. Wagner, *Schriften Bd. 7*, S. 240). Für sein Urteil hatte Wolzogen nur das Textbuch von *Wem die Krone?* eingesehen.

96 Die Entwicklung, die Richard Strauss – Thuilles alter Freund und wie dieser Schüler Ritters – vom *Guntram* hin zur *Feuersnot* genommen hatte, könnte man gewissermaßen als analog verlaufend betrachten. Mit dem großen Unterschied, dass Strauss in seiner zweiten Oper längst Ritters Einfluss und Weltbild entwachsen war und *Feuersnot* tatsächlich eine beißende Satire ist, die keinen „echten" Wagner-Ton mehr kennt. Strauss nannte später die Ansprache der Hauptfigur Kunrad eine „*heitere Persiflage der Wagnerschen Diktion*" (RSA; *Graues Tagebuch 1*, S. 11); vgl. Strauss, *Späte Aufzeichnungen*, S. 300.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ritters heitere Oper

Geht aus dem Vorausgegangenen nun hervor, dass man es bei Ritters *Wem die Krone?* mit einer komischen Oper zu tun hat? Betrachtet man die Literatur, so kann man mitunter die beiden Ritter-Opern ebenso pauschal, wie sie gemeinsam als Märchenopern klassifiziert werden, unter die komische Oper subsummiert finden. Bereits Carl Dahlhaus stellte fest, dass „*Liszt in Weimar die Komische Oper als Alternative zur mythologischen Tragödie propagiert*“ habe.[97] Auch James Deaville spricht dem Weimarer Kreis um Liszt eine besondere Neigung und Beziehung zur komischen Oper zu. Er stellt sogar die These auf, nach der „*der Kreis der 1850er Jahre als insgesamt vom Carnevalistischen beherrscht*“ zu verstehen sei.[98] Und er benennt explizit Alexander Ritter als einen der vier „*Liszt-Schüler*“, die „*sich im Schreiben komischer Opern auszeichneten*“[99], – geht aber auf die beiden Opern Ritters, die er als „*Singspiele*“ bezeichnet[100], nicht konkreter ein. Sein in einer Anmerkung versteckter Hinweis, Ritters „*ernst-heitere*“ Märchenstoffe seien ein „*Versuch Ritters, die Oper im allgemeinen und die komische Oper im besonderen zu subvertieren*“, wird nicht weiter ausgeführt und bleibt rätselhaft.[101] Ritters Opern entstanden mit zwanzig- bzw. dreißigjährigem Abstand zu seinen Weimarer Tagen bei Liszt. Zwar ist *Der faule Hans* tatsächlich Liszt gewidmet, und Ritter hat sich bis an sein Lebensende (und im Gegensatz zu vielen seiner früheren Mitstreiter) als „*Lisztianer*“ bezeichnet – eine carnevalistisch-subversive Tendenz als späte Frucht der Weimarer Zeit scheint für Ritters Opern allerdings doch etwas weit hergeholt.[102]

Mit dem Musterbeispiel einer komischen Oper in Weimar, dem *Barbier von Bagdad* seines Freundes Peter Cornelius – ein Werk, das Ritter äußerst schätzte –, hat der *faule Hans* nichts gemein, und auch *Wem die Krone?*, das ganze 30 Jahre nach dem *Barbier* entstand, kann nur bedingt mit der berühmten komischen Oper des Liszt-Kreises in Verbindung gebracht werden. Das Ausweichen und Abgrenzen von Wagner mittels einer neuen Leichtigkeit, die der erdrückenden Schwere der Wagner'schen Musiksprache entgegenstand, war für Cornelius eine existenzielle Notwendigkeit. Für Ritter hingegen, der den Weg der Märchenoper im *Faulen Hans* eben nicht als Abgrenzung verstanden hat, sondern sich bewusst eng am Wagner'schen Vorbild des *Siegfried* orientierte, war auch die größere Leichtigkeit von *Wem die Krone?* wohl nicht vorderhand ein Mittel zur Distanzierung gegenüber Wagner.

97 Vgl. Dahlhaus, *Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 288.

98 Deaville, James: *Die Liszt-Schule und die komische Oper*. In: Döhring, Sieghart (Hrsg.): *Deutsche Oper zwischen Wagner und Strauss*. Tagungsbericht Dresden 1993, mit einem Anhang von der Draeseke-Tagung Coburg 1996, Chemnitz 1998, S. 13–35, hier S. 22. Das Carnevalistische als epistemologisches Modell übernimmt Deaville vom Philosophen und Semiotiker Mikhail Bakhtin und versucht, es auf den Liszt-Kreis anzuwenden (vgl. Ebda. S. 20 f.).

99 Ebda., S. 13. Neben Ingeborg von Bronsart, Peter Cornelius und Eduard Lassen.

100 Ebda., S. 16.

101 Ebda., S. 31 (Anm.). Das Ritter-Zitat von den „ernst-heiteren“ Stoffen übernimmt Deaville von Hausegger (vgl. Werk IV-k.).

102 Die „*carnevalistischen Merkmale*“: „*das Niedrige, das Körperliche und das Gewöhnliche*“ sowie Momente der „*Unfertigkeit, der Überraschung und der Vereinigung von Gegensätzen*“, die Deaville anführt, treffen auf Ritters Werke kaum zu. Hilfreich ist dagegen sein Hinweis, jedes komische Werk schaffe „*seine eigene Wirklichkeit in dem Akt der Subversion*“, „*was letztlich die Schaffung einer fest definierten Gattung des Komischen*“ ausschließe. Im Sinne einer solchen sich selbst definierenden Gattung könnte man auch *Wem die Krone?* letztlich als komische Oper bezeichnen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wenn eine der beiden Opern Ritters als komische Oper bezeichnet werden kann, so ist es sicherlich *Wem die Krone?*. Sie ist darin klar vom *Faulen Hans* unterscheidbar. Den Gattungsbegriff „komische Oper" hat Ritter, anders als Cornelius, indes nicht verwendet, im Druck bezeichnete er *Wem die Krone?* wie den *Faulen Hans* lediglich als „*Oper in einem Act*". Trotz aller Heiterkeit behält auch *Wem die Krone?* die „ethische Tendenz", von der Ritter schon beim *Faulen Hans* sprach. Heinz und Hans sind Brüder im Geiste, und sie sind im Grunde sehr ernste Charaktere. Von den Anderen – den Brüdern zumal – unterschätzt, zeichnen sich Hans wie Heinrich gerade jenen gegenüber durch ihre Sensibilität aus. Sie vermögen tiefer zu schauen, unter die Oberfläche zu dringen – und zu fühlen. Die „ethische Tendenz", die Ritter gegenüber Levi betont hatte, sollte in beiden Opern deutlich zum Ausdruck gebracht werden und zwar beide Male aus dem Munde der Hauptfigur, die sich dabei gegenüber der Gesellschaft erstmals in ihrer Größe zu erkennen gibt und diese in einer leidenschaftlichen Ansprache für sich gewinnt. So gleicht denn auch die Schlussrede des Heinz mit den einlenkenden Brüdern Conrad und Ludwig ganz der ursprünglich vorgesehenen Rede des gar nicht mehr „faulen" Hans und der erkennbaren „*Sühnefähigkeit*" seiner sechs Brüder.[103] Es hat fast den Anschein, als habe Ritter in seiner zweiten Oper unbedingt doch noch realisieren wollen, was ihm durch Levis Strichfassung des *Faulen Hans*, die dann auch die Druckfassung blieb, zunichte gemacht worden war.[104]

Als augenfälligste Gemeinsamkeit der beiden Ritter-Opern neben dem Märchenhaften der Texte muss noch das Phänomen der Einaktigkeit gewürdigt werden. Ritters Entscheidung für diese Kurzform darf gewiss als originell gelten, will man sie nicht von vorneherein als ein Zugeständnis und als bloß aus der Not geboren abtun. Dass Ritter die nötigen Kräfte, derer es zur „großen" Oper bedurft hätte, möglicherweise nicht zur Verfügung standen, ändert nichts an der Außergewöhnlichkeit der einaktigen Opernform. Zweifellos wirkt ein Einakter – gerade im Vergleich zur raumgreifenden Konzeption des Musikdramas Richard Wagners – wie ein Diminutiv, ein Sich-klein-machen, eine Geste der Bescheidenheit oder der Schüchternheit. Doch zeugt es andererseits gerade von Klugheit und gesunder Selbsteinschätzung, wenn sich Ritter eben nicht – wie manch Wagner-Epigone – an der großen romantischen Oper oder dem ausladenden Musikdrama überhebt. Die Musikgeschichte gab Ritter insofern Recht, als in den 1890er Jahren und vor allem nach der Jahrhundertwende der Einakter sich einer immer größeren Beliebtheit erfreute. Selbstverständlich ist der Einakter als solcher keine Erfindung Ritters, auch wenn Hauseggers Wort vom „*Schöpfer des humoristischen deutschen Einakters*" nicht jeder Plausibilität entbehrt. Eine exakte Einordnung der historischen Position Ritters in dieser Frage bedürfte wohl noch weiterer Studien.[105]

103 Alexander Ritter an Hermann Levi, 23.9.1885 (LOC Washington; ML 95 R6). Unveröffentlicht. Vgl. Edition (E-2.1.).

104 War es etwa auch persönliche Genugtuung gegenüber Levi, die in Ritters Wort vom „*Judenaergerwerk*" *Wem die Krone?* mitschwingt? (s. o.).

105 Die wenige vorhandene Literatur zum Operneinakter befasst sich meist mit dem Zeitraum der gewissen Einakter-Mode, die wenige Jahre nach Ritters Opern – ausgelöst durch den veristischen italienischen Einakter – um sich griff. Von Interesse für die Situation Ritters ist dennoch: Lederer, Josef-Horst: *Cavalleria rusticana auf Deutsch – Zu den Anfängen des deutschen realistischen Einakters im ausgehenden 19. Jahrhundert*. In: Kirsch, Winfried und Döhring, Sieghart (Hrsg.): *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters*, Laaber 1991, S. 127–160.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hausegger bringt die Unterschiedlichkeit der beiden Ritter'schen Opern in einen Zusammenhang mit der jeweiligen biographischen Situation des Komponisten.[106] Es mag nachvollziehbar sein, dass Ritter der leichtere Ton von *Wem die Krone?* erst in den freieren glücklicheren Münchner Tagen gelingen konnte, als er sich einer Unterstützung des Dirigenten Strauss sicher war, wohingegen ihn die bedrückende finanzielle Lage und die ungeliebte Arbeit, die seine Musikalienhandlung verursachte, in Würzburg zum ernsteren Ton des *Faulen Hans* und dem Bedürfnis nach einem frei handelnden Siegfried-ähnlichen Helden geführt haben mag. Jedoch gilt auch hier die berechtigte generelle Skepsis, ob direkte Bezüge zwischen Werk und Biographie überhaupt ohne weiteres herstellbar sind. Die referierten Bezüge der Opern zu den politischen Verhältnissen ihrer Entstehungszeit, die Seidl offenlegte, erscheinen hingegen ebenso interessant wie plausibel.

Von Hans von Bülow, dem alten Freund, mit dem Alexander Ritter in späten Jahren nicht mehr im besten Einvernehmen stand, haben sich Bemerkungen zu *Wem die Krone?* überliefert, die er dem Verleger der Ritter'schen Oper Eugen Spitzweg mitgeteilt hatte. 1890 schrieb Bülow noch, er selbst kenne das Werk nicht und sei sich auch nicht sicher, ob es ihm „*subjectiv sympathisch*" sein werde, da er „*mit den Wagnerianern strikter Observanz alle Fühlung verloren habe*". Allerdings habe er den *Faulen Hans* seinerzeit „*in Hannover warm befürwortet. Der enthusiastische Ernst darin hatte mir imponirt, auch fand ich darin viel wahrhaft Poetisches*".[107] Einige Monate später muss Bülow sich Ritters *Wem die Krone?* dann doch genauer angesehen haben, und er urteilte – zu einem Zeitpunkt, als ihn Ritter eben erst publizistisch angegriffen hatte (vgl. Leben VIII-19.5.) – erstaunlich verständnisvoll: die Oper erscheine ihm „*rein musikalisch* […] *viel vertretungsmöglicher* […] *als das ihm vorhergegangene Drama, Hochachtung vor dem Streben, Bewunderung der Energie des Dichters und Componisten hervorzurufen*".[108]

Wem die Krone? ist aus heutiger Sicht sicherlich diejenige der beiden Opern Ritters, bei der eine Wiederaufführung am ehesten lohnend und machbar erscheint. Mit ihrer reduzierten Sängerbesetzung ist sie aufführungspraktisch wesentlich realistischer als der *Faule Hans*, dessen ausgedehnte Besetzungsliste einen ungeheuren Aufwand bedeutet. Auch mögen der viel zeitlosere Märchenstoff und die freundlichere Grundfarbe für die spätere Oper *Wem die Krone?* sprechen, deren größtes Manko vielleicht ohnehin ihr nicht eben griffiger Titel ist.

106 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 100 f.

107 Hans von Bülow an Eugen Spitzweg, Schlangenbad, 13.9.1890. In: Bülow, *Briefe und Schriften VIII-7*, S. 304.

108 Hans von Bülow an Eugen Spitzweg, Hamburg, 4.6.1891. In: Bülow, *Briefe und Schriften VIII-7*, S. 338.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Leben VII
Wagner-Vermittler und Wegbegleiter für Strauss und seine Freunde

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

17. Neuanfang in München (1886–1889)

17.1. Unsichere Aussichten

Nach den gescheiterten Verhandlungen mit Hermann Levi um eine Stelle im Hoforchester kam Alexander Ritter mit leeren Händen nach München.[1] Eine regelmäßige Einkommensquelle war nicht in Sicht und auch für die Zukunft nicht zu erwarten. Beim Amt meldete er sich als „*Componist*", den Zweck seines Aufenthalts gab er mit „*Privatleben*" an.[2] Wie es zu diesem Zeitpunkt um die finanziellen Verhältnisse der Ritters bestellt war, ist schwer nachzuvollziehen. Im Nachlassakt Alexander Ritters von 1896 findet sich immerhin der Hinweis auf „*bewegliches Vermögen, welches sich in Verwahr der Bankfirma Escher & Rahn in Zürich befindet*"[3], dessen Höhe ist jedoch nicht bekannt. Man weiß, dass Franziska Ritter Gesangsstudenten Schauspielunterricht gab, doch ist nicht sicher, ob das gegen Geld geschah, handelte es sich doch um Schützlinge des Ritter-Intimus Strauss. Ritter selbst fertigte in bewährter Weise Bearbeitungen von Werken Wagners an, die die Familienkasse aufbessern halfen. Ob er sich Illusionen über den finanziellen Erfolg eigener Kompositionen machte, sei dahingestellt.

Dass Ritters Lebensunterhalt jedenfalls nicht ohne weiteres gesichert war, erfährt man auch aus einem Brief Hans von Bülows an den befreundeten Eugen Spitzweg, Inhaber des Aibl-Verlages, in dem Bülow'sche und Strauss'sche Werke erschienen:

> „*Meinen alten liebenswürdigen Schulkameraden, der heute nach München mit Kind und Kegel übersiedelt ist, Alexander Ritter, Componist des faulen Hans und Freund des fleißigen Strauß – möchte ich Dir* […] *bestens empfohlen wissen.* […] [Levi] *hatte ihm vormals eine Violinistenvacanz versprochen: hieraus scheint nichts werden zu können. Ich hielte ihn für höchst geeignet, sich als sachverständigen Lokalkritiker in M.* [München] *nützlich zu machen.* […] *A. R. – entre nous – ist nicht Rentier genug, um sich nicht doch ein paar Tausend Mark für Familienunterhalt hinzuverdienen zu müssen.* […] *Er hatte die Stellung* [in Meiningen] *aus Interesse an meiner Musikmacherei acceptirt, und mit meiner Verzichtleistung auf die Kapelldirection verschwand natürlich aller Grund zum hiesigen Dorfleben (durch die Kapellreisen erträglich gemildert); unter Strauß wäre er vielleicht geblieben, da er sich demselben herzlich attachirt hatte*".[4]

Wie aus schlechtem Gewissen erwähnt Bülow noch, Ritter sei nur seinetwegen nach Meiningen gekommen und gebe seine Stelle nur wegen seines plötzlichen Fortgangs nun auch wieder auf. In der Tat hatte Bülow seinen alten Schulfreund 1882 aus bedrückender Lage gerettet und fühlte nun eine gewisse Verantwortung dafür, wie es mit Ritter weitergehen würde. Ein Kontakt zu den *Münchner Neuesten Nachrichten* kam tatsächlich zustande, und

1 Noch einmal sei darauf hingewiesen, dass Ritter eine Bratschenstelle im Münchner Orchester nicht angenommen hatte, auch wenn dies in der Literatur mitunter fehlinterpretiert wurde (vgl. z. B. noch Walter, Michael: *Richard Strauss und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 71 und 73).

2 Stadtarchiv München (PMB, R 174).

3 Staatsarchiv München (NR München A 1896/1001).

4 Hans von Bülow an Eugen Spitzweg, Meiningen, 27.9.1886. In: Bülow, *Briefe und Schriften VIII-7*, S. 52.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ritter schrieb in den ersten Münchner Jahren vereinzelt Beiträge für das Blatt.[5] Eine Förderung Ritters durch Spitzweg bestand wohl hauptsächlich in der Aufnahme einiger seiner Kompositionen in das Aibl-Verlagsprogramm.

München als Kunst- und Musikstadt um 1885

Am 13. Juni 1886, drei Monate vor dem Umzug der Ritters nach München, war Bayerns König Ludwig II. unter den bekannt-unbekannten Umständen ums Leben gekommen. Es begann die Ära des Prinzregenten Luitpold (1821–1912), der schon den entmündigten Ludwig hätte vertreten sollen und nun dessen Bruder und Thronfolger, den geisteskranken und regierungsunfähigen König Otto I., ersetzte. Die Residenzstadt München war in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts im starken Wandel begriffen, war gleichzeitig Dorf und Großstadt. Die Einwohnerzahl stieg in dem Jahrzehnt, als Ritter dort lebte, von knapp 262.000 im Dezember 1885 auf mehr als 407.000 im Dezember 1895 an. Ritters erste Münchner Wohnung lag in der Ludwigstraße 17 b, 2. Stock, d. h. auf der berühmten von Klenze und Gärtner, den Architekten König Ludwigs I., angelegten Prachtstraße, gegenüber der Staatsbibliothek – allerdings im Hinterhaus. Dort wohnte er mit Franziska, den drei Töchtern und einer Köchin zweieinhalb Jahre lang, bis sie am 31. März 1889 in die Kaulbachstraße 51/III umzogen.[6] Diese Straße verläuft parallel zwischen Ludwigstraße und Englischem Garten und war erst 1874 nach dem Maler Wilhelm von Kaulbach umbenannt worden. Dessen Großneffe August von Kaulbach war ebenfalls Maler und neben Franz von Stuck und Franz von Lenbach einer der drei „Malerfürsten" Münchens gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Kaulbach hatte sich – genau wie zeitgleich Franz von Lenbach – vom angesagten Architekten Gabriel von Seidl eine große Villa bauen lassen, die sich in der Kaulbachstraße 15 befand und just 1889 fertiggestellt wurde. Im Gegensatz zu dem Haus, in dem Familie Ritter wohnte, das im 2. Weltkrieg zerstört wurde, steht Kaulbachs Villa auch heute noch in ihrer ganzen italienisierenden Neorenaissance-Pracht.

Weitaus prächtiger und größer geriet allerdings die Villa, die Gabriel von Seidl in den Jahren 1887 bis 1891 für Franz von Lenbach errichtete. Lenbach war denn auch der unbestritten tonangebende Maler der Stadt, wenn nicht Deutschlands bzw. der ganzen wilhelminischen Epoche, als deren meistgefragter Porträtist er gilt. Schon Mitte der 1860er Jahre, zu Zeiten Wagners in München, spielte Lenbach eine bedeutende gesellschaftliche Rolle und porträtierte sowohl Wagner als auch Cosima. Dass Ritter damals bei seinem Aufenthalt zu *Tristan* oder *Meistersinger* schon Kontakte zu Münchner Künstlern aufgenommen hatte, ist unwahrscheinlich. Selbst als er in der bayerischen Hauptstadt wohnte, schien er kaum Kontakt zu Künstlerkreisen gepflegt zu haben, und ob es eine nähere Bekanntschaft mit Lenbach gab, bleibt unklar. Einmal zumindest hatte Ritter ihn und die Münchner Künstler-Elite erlebt: Bei der Premiere seiner Oper *Der Faule Hans* 1885 wurde anschließend im größeren Rahmen gefeiert, durch eine beiläufige Bemerkung Ritters in einem Brief an Her-

5 Dies belegt. z. B. Ritters Besprechung der *Musikgeschichte* von Wilhelm Langhans im April 1888 (vgl. *MNN*, 41. Jg. 1888, Nr. 160, 7.4., S. 1 + Nr. 161, 8.4., S. 1). Eine systematische Durchsicht der *Münchner Neuesten Nachrichten* 1886–1896 musste im Rahmen dieser Arbeit unterbleiben. Möglicherweise muss das Verzeichnis der Schriften Ritters (vgl. **ARWV VII.**) an dieser Stelle noch erweitert werden. Klar ist aber, dass Ritter nicht allzu häufig und keineswegs als fester Mitarbeiter für die *MNN* schrieb.

6 Polizeilicher Meldebogen (Stadtarchiv München; PMB R 174).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

mann Levi ist man darüber informiert. Wegen seines Zerwürfnisses mit dem Intendanten Perfall wurde ihm die Erinnerung daran aber im Nachhinein vergällt: „*Der* [Intendant Perfall] *soll nur mal wieder einen Toast auf mich ausbringen! Da will ich ihm nicht wie damals die Antwort schuldig bleiben, sondern antworten*[,] *daß es Hrn. v. Lenbach gefallen sollte*“.[7] Ritters Verhältnis zu Lenbach bleibt auf Grundlage solch spärlicher Dokumente also mehr als vage.

Das königliche Hoftheater am Münchner Max-Joseph-Platz hatte Alexander Ritter erstmals zur Uraufführung des *Tristan* 1865 betreten, zwanzig Jahre später war seine eigene Oper *Der faule Hans* dort angenommen und uraufgeführt worden. Diese künstlerische Verbindung sollte allerdings keine Fortsetzung finden. Sowohl mit dem Generalintendanten der bayerischen Hoftheater Karl von Perfall (1867–1892 im Amt), als auch etwas später mit dem Generalmusikdirektor Hermann Levi (1872–1896) überwarf sich Ritter, als sein Werk nicht fortgesetzt nach seinen Wünschen aufgeführt wurde. Levi blieb trotz Rücktrittsabsichten bis über Ritters Tod hinaus im Amt, Perfall wurde 1893 nach einer Intrige von dem als Schauspieler bekannt gewordenen Ernst von Possart abgelöst (im Amt bis 1905).

An Kapellmeistern, mit denen Ritter direkt oder indirekt Kontakt hatte, wirkten an der Hofoper u. a. noch Franz Fischer (1848–1918), der 1880 nach München gekommen war (ab 1882 Hofkapellmeister) und Wilhelm Kienzl (1892/93). Richard Strauss war bekanntlich 1886 bis 1889 3. Kapellmeister in München, ging dann für vier Jahre nach Weimar und kehrte 1894 als Hofkapellmeister zurück (gleichberechtigt neben Levi, der Generalmusikdirektor blieb), ehe er 1898 schließlich Hofkapellmeister in Berlin wurde. Hermann Zumpe, den Ritter bereits in Würzburg kennen und schätzen gelernt hatte, kam 1895 für zwei Jahre als Dirigent der Kaim-Konzerte nach München. Heinrich Porges (1837–1900) war bereits 1866 auf Anregung Wagners nach München berufen worden, hatte Einführungen zu dessen Opern verfasst und später auch in Bayreuth assistiert. 1870 zum Musikdirektor ernannt, gründete er 1885 in München den Porges'schen Chorverein, der dort erstmals auch die großen Werke Liszts und Berlioz' bekannt machte. Porges, ein alter Weggefährte Ritters, führte vereinzelt auch Ritter'sche Chorweke auf, so z. B. bereits am 19. April 1887 das kurze auf Richard Wagners Todestag getextete Stück *Zum 13. Februar* für achtstimmigen gemischten Chor und Orchester.[8] Außerdem war Porges neben Oskar Merz fester Konzertkritiker der *Münchner Neuesten Nachrichten*. In ihm könnte Alexander Ritter einen guten und gleichgesinnten Freund in München gehabt haben – in den Quellen taucht sein Name jedoch äußerst selten auf.

München[9] hatte nicht eben den Ruf als Stadt neuer Musik. Wie ehedem Richard Wagner hatte später auch Richard Strauss seine Müh und Not, Anerkennung als Komponist zu finden (was er dann später in seiner Oper *Feuersnot* parodistisch verarbeitete). Gleichwohl gab es durchaus auch in München immer wieder interessante Novitäten zu hören. Erst 1885

7 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 16.1.1886. Schon im Brief vom 21.10.1885 an Levi ließ sich Ritter an Lenbach ausdrücklich empfehlen (beide LOC Washington; ML95.R6). Unveröffentlicht.

8 Die Aufführung fand im Münchner Odeon statt. Vgl. *Musikalisches Wochenblatt*, XVIII. Jg., Nr. 24, 9.6.1887, S. 294. Zum Werk vgl. **ARWV II.1.4.** Im Mai 1891 ist eine Aufführung von „*Wohl bin ich nur ein Ton*“ belegt [*NZfM*, 1891, S. 214].

9 Ein Panorama der Münchner Musikszene um 1890 findet sich u. a. bei Gertrude Quast-Benesch, die ihren Schwerpunkt zwar auf Anton Bruckner legt, gleichzeitig aber einige Biographien von Münchner Musikern (wie Levi, Perfall, Porges, Rheinberger, etc.) und ihre Verbindungen untereinander zu erhellen vermag und auch musikalische Institutionen und Orte, wie das Odeon oder die Allotria-Gesellschaft vorstellt. Vgl. Quast-Benesch, Gertrude: *Anton Bruckner in München*, Tutzing 2006.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

hatte Levi z. B. die Erstaufführung von Bruckners *VII. Symphonie* dirigiert. Die ersten Werke Richard Strauss' hatte der Generalmusikdirektor sogar schon ab 1881 – Strauss war damals noch Schüler – in seine Programme aufgenommen. Am 2. März 1887 fand im Odeon nun die Uraufführung seiner Sinfonischen Fantasie *Aus Italien* statt, die sich Ritter nicht entgehen ließ. Strauss berichtete, er habe mit seinem Werk „*großen Rumor hier hervorgerufen – allgemeine Verblüffung und Wut darüber, daß ich nun auch meine eignen Wege zu gehen anfange* […] *sonst gab's auch noch einige Enthusiasten: Levi, Ritter, Kapellmeister Meyer, die waren dafür ganz weg, die waren aber auch die einzigen, die das Werk bereits genau kannten*".[10] Tatsächlich verließ Strauss mit diesem Werk erstmals auf symphonischem Gebiet die klassische Form und verarbeite programmatisch seine Reiseeindrücke, die er 1886 in Italien gewonnen hatte.[11]

17.2. Die Griechenland-Reise

Nur wenige Tage nach dem Konzert trat Alexander Ritter selbst eine mehrwöchige Reise nach Italien und Griechenland an, die ihm seinerseits die Gelegenheit bot, mediterrane Eindrücke zu sammeln. Sein Freund Friedrich Carl Ott, ein Würzburger Weinhändler, der auch in München eine Dependance unterhielt und auf griechische Weine spezialisiert war, hatte ihm angeboten, ihn im Frühjahr 1887 beim Besuch verschiedener griechischer Weingüter zu begleiten. Von der Freundschaft der beiden in Würzburger Tagen wurde bereits berichtet (vgl. Leben V-13.6.) – bemerkenswert an dieser Stelle ist, dass es über die gemeinsame Griechenlandfahrt einen ausführlichen Reisebericht gibt, den Ott unter dem Titel *Gen Hellas* in einer Zeitung veröffentlicht hat.[12] Ritters Name wird darin zwar nicht genannt, aber es ist klar, dass es sich bei den zwei „*Griechenfahrern*" um Ott und Ritter handeln muss. Der Reisebericht ist in erster Linie eine „*önologische Studie*", der größte Teil der Schilderungen Otts betrifft Weingüter und Ausflüge, bei denen Ritter wohl nicht immer mit von der Partie war. Dennoch erfährt man immerhin einige Details: z. B. dass die beiden Freunde dem Wein ausgiebig zugesprochen haben müssen, den Geburtstag des Kaisers begingen, und auch sonst in der Ferne deutsche Tugenden hochhielten. Immer ein absolutes Einverständnis vorausgesetzt, kann man indirekt aus Otts Ausführungen auch auf seinen Begleiter schließen.

Am 15. März begann die Reise mit dem Zug. Die erste Station war Verona, einen Tag später, erreichten Ott und Ritter Bologna. Neben Klagen über das schlechte Wetter findet sich in Otts Bericht auch die Schilderung eines Opernbesuchs. Man habe Robert Planquettes

10 Richard Strauss an Carl Hörburger, 4.3.1887. In: Steinitzer, *Strauss*, S. 48.

11 Später schenkte Strauss Ritter eine gedruckte Partitur des Werkes mit der Widmung: „*Seinem hochverehrten lieben Freunde Alexander Ritter der Componist. 29. October 87.*" (vgl. die Nachlassliste der BSB zu Mus.N. 111). Die Partitur befindet sich im Besitz der Familie von Hausegger.

12 Ott, Friedrich Carl: *Gen Hellas. Eine Reise-Skizze und önologische Studie*. In: *Der Sammler. Belletristische Beilage zur »Augsburger Abendzeitung«*, 57. Jg. (1888), Nr. 48, S. 5–7; Nr. 49, S. 3–5; Nr. 50, S. 4–6; Nr. 53, S. 3–4. Nützliche Informationen zum Artikel Friedrich Carl Otts verdankt der Verfasser dem Antiquar Eberhard Ott in Eibelstadt, einem Nachfahren der Würzburger Weinhändlerfamilie. Ihn ausfindig gemacht zu haben, war einer der glücklichen Zufälle beim Entstehen dieser Arbeit. Herr Ott gab bereitwillig Auskunft über seine Familie und stellte großzügig Kopien zu Verfügung. Er ist z. B. im Besitz eines Exemplars des *Parsifal*-Textbuches, das Alexander Ritter seinem Freund F. C. Ott mit eigenhändiger Widmung schenkte (vgl. Leben V-13.6., Abb. 19).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Operette *Die Glocken von Corneville* gesehen und sich über die Unaufmerksamkeit des italienischen Publikums gewundert. „*Gesungen wurde gut, doch Spiel und Inszenirung konnte uns nicht befriedigen*“– es lässt sich leicht denken, dass sich hinter diesem Urteil weniger der Weinhändler als der an Wagner geschulte Musiker verbirgt. Von Brindisi aus setzten die Reisenden nach Korfu über, von da aus ging es einige Tage später weiter nach Kefalonia. Nach längerem Aufenthalt dort reiste man am 30. März über Zante (Zakynthos), die drittgrößte der ionischen Inseln, weiter nach Patras, der Hafenstadt auf dem Festland. Nach einem Abstecher nach Korinth erreichten die beiden als Höhepunkt der Reise schließlich Athen, wo sie sich neun Tage aufhielten. Ott schildert begeistert, wie sie „*unermüdlich*“ die zahlreichen Altertümer besichtigten und von der Größe des „*Kulturvolkes*“ ergriffen waren.

Am Ostersamstag (9. April) schifften Ott und Ritter dem Reisebericht zufolge in Piräus ein und traten die Rückreise an, zwei Tage später erreichten sie Neapel. Für den Landweg quer durch Italien ließ man sich noch Zeit und besichtigte Rom, Florenz, Venedig und Verona. Aus Rom schrieb Alexander Ritter am 15. April eine Postkarte an Richard Strauss – fast genau ein Jahr nachdem dieser selbst Grüße aus der ewigen Stadt verschickt hatte.[13]

> „*Auf einem Steine der Ruinen des Caracalla schreibt Ihnen diesen Gruß – Ihres schönen Werkes* [Strauss’ „Sinfonischer Fantasie“ *Aus Italien*] *sich erinnernd – Ihr alter Freund A. Ritter*“.[14]

Glaubt man Siegmund von Hausegger, der in seinem Ritter-Buch die Griechenland-Reise ebenfalls erwähnt (allerdings wiederum ohne den Namen Ott zu nennen), hätten einige Kultureindrücke auf Ritter zwar „*ihre Wirkung nicht verfehlt*“, doch habe er insgesamt die Reise nicht genießen können. Er habe unter dem schlechten Wetter zu leiden gehabt, vor allem aber „*brachte er es nicht zum vollen Behagen am Wandern*“ und an der Natur.[15] Aus diesen möglicherweise durchaus zutreffenden Einschränkungen und einem Zitat Ritters („*um so ein rechtes Entzücken an einem neuen Stück Welt zu haben, muß man doch jünger sein als ich!*“[16]) leitet Hausegger ein weiteres passendes Puzzleteil im „*Bild seines Charakters*“ – so der Untertitel seiner Ritter-Biographie – ab und analysiert: „*Der Sinn der äußeren Anschauung war zugunsten der inneren nur mangelhaft entwickelt*“, sodass Ritter gar keiner Natureindrücke bedurft habe. Dem Leser steht damit erneut der weltabgewandte, (deutsch-) introvertierte Künstler, der mit den allzu lebhaften Eindrücken der (südlich-) extrovertierten Kultur fremdelte und am äußeren Leben bereits keinen Anteil mehr nahm, weil er ganz aus dem Innern schöpfte, vor Augen.

13 Zumindest kündigte Strauss Ritter eine solche Postkarte aus Rom in seinem Brief vom 15.4.1885 an.

14 Alexander Ritter an Richard Strauss, Rom, 15.4.1887, Postkarte (RSA). Unveröffentlicht (d. h. nicht enthalten in Youmans, *Ten letters*).

15 Hausegger, *Bild*, S. 83.

16 Ebda. S. 83 f. Ohne Quellenangabe, möglicherweise aus einem Brief Ritters an seine Familie.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

17.3. Ungestörtes Arbeiten in relativer Isolation

Ritters Griechenland-Reise findet sich in einem Brief Richard Strauss' an Hans von Bülow vom 11. März 1887 angekündigt: „*Ritter bedauert ungemein, daß er Sie im April nicht hier sehen kann, er reist nächsten Dienstag* [15.3.] *auf Einladung des Weinhändlers Ott in Würzburg auf 5 Wochen nach Griechenland*".[17] Ritter sollte aufgrund seiner Reise aber nicht nur den Besuch seines damals noch engen Freundes Bülow verpassen,[18] im gleichen Brief spricht Strauss auch von der geplanten Wiederaufnahme von Ritters Oper *Der faule Hans* am 29. März. Seit der Uraufführung und nach drei weiteren Vorstellungen 1885 war das Werk in München nicht mehr gegeben worden. Sehr zum Leidwesen Ritters hatte der Sänger des „Hans" die Rolle abgegeben, und auch die Theaterleitung hatte andere Interessen. Anfang 1886 versprach sich Ritter noch Unterstützung von Levi und hoffte vergeblich auf eine Aufführung Mitte Februar.[19] Nun, 1887, stand also eine Wiederaufnahme kurz bevor – und Ritter hätte diesen Termin tatsächlich wissentlich verpassen wollen? Letztlich wurde die Wiederaufnahme dann verschoben und kam erst am 27. Mai 1887 zustande. Nach nur einer weiteren Vorstellung am 3. Juni wurde *Der Faule Hans* endgültig abgesetzt. Ritters Einakter wurde damals nicht mehr mit Cornelius' *Barbier*, sondern dem Schubert'schen Singspiel *Der häusliche Krieg* kombiniert. Die Wiederaufnahme wurde außerdem „*leider nicht genügend vorbereitet*" (Hausegger) und die Einstudierung – auf die Strauss keinen Einfluss hatte – muss offenbar sehr lieblos gewesen sein. Anschließend sei die Kritik „*darüber hergefallen*".[20] Dies ahnend und wegen seines Grolls gegen Intendant Perfall und Dirigent Levi könnte Ritter die Vorstellung also durchaus boykottiert haben.

Sollte der Kontakt zum Opernhaus und die Hoffnung auf Aufführungen seiner Opern ein Grund für Ritter gewesen sein, sich 1886 in München niederzulassen, so wurden diese Erwartungen bald gänzlich enttäuscht. München als Musikstadt blieb ihm zunächst verschlossen. Um engere gesellschaftliche Kontakte schien sich Ritter auch gar nicht erst zu kümmern. Die ersten Münchener Jahre verbrachte er zurückgezogen, größere äußere Ereignisse in den Jahren 1887/88 sind nicht bekannt. Selbst Briefe sind kaum erhalten, obwohl doch die Quellenlage gegen Ende seines Lebens allgemein immer besser wird. Alexander Ritter nutzte die Zeit für ruhiges, konzentriertes Arbeiten und Komponieren. Lediglich mit seinem Freund Richard Strauss pflegte er intensiven Kontakt, ja er fokussierte sein Sozialleben ganz auf ihn und dessen engste Freunde.

Strauss selbst war als Kapellmeister mit seinem Münchener Arbeitsumfeld äußerst unzufrieden und in diesem Sinne ebenfalls isoliert. Er klagte Hans von Bülow sein Leid und bekannte, wie wichtig ihm die Freundschaft mit Ritter und der Austausch mit dessen Familie war: „*Der Umgang mit Ritter und seiner Familie ist hier wirklich mein einziger Genuß. Was für prächtige, bedeutende, liebe Menschen!*".[21] Nach einer Aufführung von Beethovens *IX. Symphonie* durch Hermann Levi am 25. Dezember 1887 berichtete Strauss am nächsten Tag an Bülow, dass es „*das niederträchtigste, scheußlichste war, was ich noch je in Reproduk-*

17 Richard Strauss an Hans von Bülow, München, 11.3.1887. In: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 57.
18 Bülow gab am 2., 4., 12., sowie am 14.4. Konzerte in München. Vgl. Birkin, *Bülow*, S. 653 f.
19 Vgl. Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 2.2.1886 (LOC Washington; ML95.R6). Unveröffentlicht.
20 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 83.
21 Richard Strauss an Hans von Bülow, München, 25.3.1888. In: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 70.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tionen musikalischer Kunstwerke erlebt habe".[22] Es folgt ein ausführlicher Verriss der Aufführung (bei der Else Ritter im Chor mitgesungen hatte), und sämtliche – auch antisemitische – Vorbehalte gegenüber Levi werden darin angeführt. Bestärkt (oder beeinflusst?) wurde Strauss in diesem Urteil von den Ritters: „*Ich habe mit Schmerzen Ihrer* [Bülows] *gedacht, u*[nd] *lief nachher zu Ritters, die ebenso empört waren, wie ich. Da haben wir denn unserer herrlichen Meininger Zeit gedacht und bei griechischem Weine aus vollem Herzen ein dreifach donnerndes Hoch auf unsern geliebten ehemaligen Intendanten* [Bülow] *ausgebracht; haben Ihnen nicht die Ohren geklungen?*". Strauss beklagt sich bei Bülow außerdem, in München von „*Intrigue, Haß und Neid*" umgeben zu sein.[23] Alexander Ritter schrieb tags darauf seinerseits an Bülow:

> „*Strauß stürzte neulich nach der »Neunten« noch wuthentbrannt zu mir. Nur die lebhafte, detailirte Erinnerung an deine Eroica-Aufführung – die IX*te *hat der Arme nie von dir gehört – vermochte ihn wieder lustig zu machen*".[24]

Richard Strauss bezeichnet Ritter im gleichen Brief als „*meine einzige Münchner Freude*" – man kann also tatsächlich davon sprechen, dass sich zwischen den beiden im ersten gemeinsamen Münchner Jahr eine Art hermetisch-symbiotisches Verhältnis entwickelt hatte. In tiefem gegenseitigem Einverständnis bestärkten sie sich in ihrem Tun und verschworen sich gegen eine feindliche Außenwelt.[25]

Am 29. Juni 1888 fand in München die posthume Uraufführung von Richard Wagners früher Oper *Die Feen* statt. Strauss wurde mit der Einstudierung des Werkes betraut und machte sich mit Eifer an die Arbeit. Wegen einer Erkrankung war klar, dass Hermann Levi die *Feen* nicht würde dirigieren können, daher rechnete Strauss fest damit, seine Vorarbeiten auch mit dem Dirigieren der Vorstellungen krönen zu können. Doch entschied sich die Theaterleitung kurzfristig, lieber den dienstälteren Franz Fischer mit der Uraufführung zu betrauen. Strauss war wütend und regelrecht verzweifelt. An Marie von Bülow schrieb er damals, Ritter sei sein einziger Trost.[26] Der riet ihm, Bülow zu telegrafieren und ihn in der Sache um Rat zu fragen. Das Telegramm ist nicht erhalten, aber es folgte ein Brief, in dem Strauss Bülow den „*Tatbestand*" ausführlich schildert.[27] Ob Ritter trotz dieses Vorgangs die Uraufführung besucht hat – immerhin handelte es sich um ein ihm unbekanntes Werk Wag-

22 Richard Strauss an Hans von Bülow, München, 26.12.1887. In: Ebda, S. 67.

23 Ebda., S. 68.

24 Alexander Ritter an Hans von Bülow, München, 28.12.1887 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 21). Unveröffentlicht.

25 In den ruhigen ersten Münchner Jahren hatte Ritter wahrscheinlich auch den größten Einfluss auf den Dirigenten Strauss. Seine Tochter Else berichtet: „*Mein Vater hat vielfach in Folge hiesiger sehr zweifelhafter Aufführungen der Werke, dieselben gründlich mit ihm* [Strauss] *studirt u. seine helle Freude gehabt wie instinktiv richtig, vermittelst seiner großen Begabung, der junge Mensch jedes Tempo mit allen seinen Modifikationen u.s.w. traf! »Der richtige Wagnerianer ist doch nur der, der die Werke möglichst vollendet zur Aufführung u. so dem Verständniß des Publikums am nächsten bringt« sagt Strauss dann immer*" (vgl. Else Ritter an Cosima Wagner, München, 3.1.1888 (NA IV A 21-7), teils bei Schäfers, *Symphonische Dichtung*, S. 437).

26 Vgl. Schuh, *Jugend*, S. 137.

27 Richard Strauss an Hans von Bülow, München, 17.6.1888. In: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 76 f. Strauss spricht in dem Brief offen über Pläne, München nach dieser „*Zurücksetzung*" zu verlassen. Am Ende heißt es noch: „*Ritter, der ebenfalls ganz außer sich ist und mir auch riet, an Sie zu telegraphieren, lässt Sie herzlich grüßen*".

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ners – ist nicht bekannt. Jedenfalls schweißte die Affäre um die *Feen* Strauss und Ritter noch einmal fester zusammen.

Aus Geldmangel lebte der Anfang zwanzigjährige Strauss während seines ersten Münchener Engagements wieder in der elterlichen Wohnung in der Neuhausstraße. Nach der kurzen Zeit in Meiningen, wo er ganz unabhängig war, muss das für den jungen Mann eine enorme Einschränkung gewesen sein. Seinen Vater sah er ohnehin jeden Tag im Theater, wo dieser noch immer als Hornist im Orchester saß. Franz Strauss' konservative Haltung und die zwar gut gemeinten aber unangenehm insistierenden und belehrenden Ratschläge an seinen Sohn sind aus dem Briefwechsel wohlbekannt. Über die Gelegenheit, den einen oder anderen Abend im Hause Ritter verbringen zu können (ganz wie in Meiningen), wird Strauss schon allein aus diesem Grunde froh gewesen sein.

Ritters Opernpläne

Nach den aufregenden aber auch zeitraubenden und anstrengenden Jahren in Meiningen, in denen er wegen der vielen Reisen kaum komponiert hatte, verfügte Alexander Ritter in München nun über alle Zeit der Welt. Er nutzte sie sehr konzentriert, um an neuen Werken zu arbeiten. Nach dem Erfolg seines *Faulen Hans* wollte er vor allem wieder eine Oper schreiben. Dazu beschäftigte er sich lange mit geeigneten Stoffen und arbeitete an verschieden Textbüchern.

Besonders weit gedieh der Plan für eine Oper *Olaf*, den Ritter schon Jahre vorher gefasst und nun in München wieder aufgenommen hatte. Das Textbuch, etwaige schon komponierte Musik oder auch nur Entwürfe zu beidem haben sich nicht erhalten bzw. sind nicht zugänglich.[28] Sie müssen aber dem Biographen Hausegger vorgelegen haben, der mit einigen Details zum *Olaf*-Projekt aufwartet, die auf eine Kenntnis von Familien-Berichten und des Textbuches selbst schließen lässt. Ihm zufolge handelte es sich bei *Olaf* ursprünglich um einen Text „*seines Bruders Carl*", den Alexander Ritter „*in Paris kennen gelernt*" habe – also bereits 1868. Er habe damals auch schon damit begonnen, eine selbst bearbeitete Version dieses Dramas zu vertonen, sei dann allerdings zu keiner befriedigenden Lösung für den 3. Akt gekommen.[29]

Zwanzig Jahre nach diesem ersten Ringen mit dem Stoff, nahm sich Alexander Ritter den *Olaf* 1886 erneut vor. Auch darüber unterrichtet Hauseggers Buch,[30] doch kann man an dieser Stelle noch einen anderen Gewährsmann hinzuziehen. Richard Strauss, der in diesen Jahren über alle Ritter'schen Pläne bestens Bescheid wusste, berichtet in einem Brief vom März 1887, Ritter habe „*einen ganz eminenten, einfach großartigen Operntext: »Olaf« soeben vollendet*".[31] Wahrscheinlich hat Ritter auch neue Musik zum *Olaf* geschrieben, doch schon bald gab er das ganze Projekt erneut auf. Die Oper kam nicht zustande, den Stoff jedoch scheint der Komponist einige Jahre später, 1891/92, in einer Symphonischen Dich-

28 Alles, was von der Oper „*Olaf*" heute noch übrig ist – abgesehen von Ritters Symphonischem Walzer *Olaf's Hochzeitsreigen*, der ein Relikt des Opernplans sein könnte –, ist das Fragment einer Gesangsstimme im Ritter-Nachlass der BSB (Mus.ms. 22420, vgl. **ARWV I.3.**).

29 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 55 f.

30 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 81. Hausegger berichtet an dieser Stelle auch von einem weiteren 1886 aufgenommenen „*dramatischen Plan*" Ritters mit dem Titel „*Der weiße Graf*".

31 Richard Strauss an Hans von Bülow, München, 25.3.1887. In: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 70.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tung aufgegriffen zu haben. *Olaf's Hochzeitsreigen* op. 22 ist laut Hausegger ein „*Ausklang seiner langjährigen Arbeiten am Drama »Olaf«*". Ritter gab diesem Orchester-Walzer ein selbstverfasstes Programm[32] bei, von dem Hausegger wusste: „*Derselbe dichterische Vorgang, auch von Heine behandelt, lag dem Drama Karl Ritters zugrunde*".[33] Der Biograph kannte demnach nicht nur den Inhalt des *Olaf*-Textes, er versucht sich auch an einer Erklärung für dessen Misslingen. Olaf, die Hauptfigur, sei als eine „*heidnisch-germanische Kraftnatur*" angelegt gewesen, die Ritter dann aber zur „*germanisch-christlichen Sittlichkeit*" zwingen wollte. Statt „*Todestrotz*" zu zeigen, sollte Olaf ein „*Werk der Menschenliebe*" vollbringen, was einer „*dichterischen Gewalttat*" gleichgekommen sei. Hauseggers Analyse aus der Rückschau scheint etwas gewollt und bezieht sich wohl auf die Problematik des späteren Konflikts zwischen Ritter und Strauss um den *Guntram*, den Ritter am liebsten auch zur „*christlichen Sittlichkeit*" gezwungen hätte (vgl. Leben VIII-20.3.).[34]

Alexander Ritter fand 1888 jedenfalls einen besser geeigneten Stoff, legte den *Olaf* beiseite und vollendete in den folgenden zwei Jahren Text und Musik zu seiner zweiten Oper *Wem die Krone?*. Wieder war es Richard Strauss, der den fertigen Text als einer der ersten kennenlernte. Im September 1888 berichtete er an die Eltern: „*Mittwoch abend* [wohl am 5.9.] *war ich bei Ritters zum Essen; derselbe hat mir einen sehr niedlichen einaktigen Operntext vorgelesen*".[35] Bei der bloßen Kenntnisnahme blieb es jedoch nicht. Strauss war Ritter längst so vertraut, dass die intensiven Gespräche der beiden über Musik auch die Entstehung ihrer Kompositionen einschloss. Strauss berichtete jedenfalls (wenn auch Jahrzehnte später) von einer aktiven Rolle bei solchen Gesprächen: „*wobei ich an* [der] *Partitur von Wem die Krone schon kritischen u. fördernden Anteil nahm*".[36] Worin sein Anteil bestand, lässt sich indes leider nicht konkretisieren.

17.4. *„Edler Gedankenaustausch"* beim *„Abendschoppen"* – Ritters *„Tafelrunde"*

Die Freundschaft zwischen Alexander Ritter und Richard Strauss war der Nukleus für einen sich allmählich weitenden Kreis. Strauss machte seine gleichaltrigen Freunde Thuille und Rösch mit Ritter bekannt, zu dritt oder viert bildete man zunächst ein kleines eingeschworenes Grüppchen. Später stießen immer mehr Musiker, die sich in München aufhielten, hinzu und formten eine lockere Runde, die sich regelmäßig in einem Weinlokal um Ritter scharte. In der Literatur wird seiner Griffigkeit wegen gerne der Begriff „*Ritter'sche Tafelrunde*" verwendet. Der ist allerdings erst 1933 von August Richard geprägt worden. Weder die Protagonisten (nicht Ritter selbst, nicht Strauss, Thuille oder Rösch) noch die frühen Biographen (Steinitzer, der selbst teilgenommen hatte[37] oder Hausegger, der über genügend Quellen verfügte) verwenden für die Zusammenkünfte diesen Namen. Es ist daher notwen-

32 Vgl. Werk V-m.
33 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 119 f.
34 Ebda.
35 Richard Strauss an Franz Strauss, München, 6.9.1888. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 104.
36 Vgl. Strauss: *Meine Freunde u. Förderer meines Werkes*. Zitiert nach dem Original (RSA; „*Graues Tagebuch 5*", S. 4 f.), vgl. Strauss, *Späte Aufzeichnungen*, S. 327. Vgl. auch Schuh, *Jugend*, S. 137.
37 Vgl. Steinitzer, *Strauss*, S. 45. Steinitzer verwendet das Wort „*Dämmerschoppen*" und gibt auch Auskunft über das konsumierte Gewächs: man trank einen „*herben Serbischen*".

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dig, die angedeutete Entwicklung des Münchner Kreises um Ritter in den Jahren 1886 bis 1896 zusammenhängend (d. h. vorausgreifend) und differenziert zu betrachten. Dabei sind hauptsächlich zwei Phasen auszumachen, die eng mit der Entwicklung des Verhältnisses Ritter-Strauss zusammenhängen und die den Weg Ritters beschreiben, der zunächst zurückgezogen auf Einzelne wirkte und zuletzt als Mittelpunkt eines Künstlerkreises zu einer heimlichen Prominenz gekommen war.

Richard Strauss war der erste und eigentliche Adressat Ritters. In ihm hatte er von den ersten Begegnungen in Meiningen an einen hochbegabten und wissenshungrigen Nachwuchskomponisten erkannt, den es auf die richtige Bahn zu lenken galt. Strauss begab sich gerne in die Hände des 30 Jahre Älteren, der so anders war als sein Vater und der als Anhänger Wagners und Liszts Zugang zu deren direktem Umfeld gehabt hatte. Auch in München kam Strauss wieder oft in das Haus der Familie Ritter, aber es etablierte sich noch ein anderer Treffpunkt. Ritter trank am Abend gerne einen Schoppen in der Weinstube Leibenfrost, die am Promenadeplatz zwischen dem Palais Montgelas und dem Hotel Bayerischer Hof gelegen war (vgl. Abb. 24).[38] Dorthin lud er auch Strauss und seine Freunde ein.

Abb. 24: Weinstube Leibenfrost, Promenadeplatz (links)

38 Der Bayerische Hof wurde später stark erweitert und reicht heute über das Leibenfrost-Areal hinaus und bis in das ehemalige Palais Montgelas hinein. Dieses beherbergte zu Ritters Zeiten den Sitz des Staatsministeriums des Königlichen Hauses und des Äußern.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Strauss' späte Erinnerungen und Aufzeichnungen erwähnen an mehreren Stellen in ähnlicher Art und Weise die Weinstube Leibenfrost und die Zusammenkünfte mit Ritter. Das Stichwort „*Tafelrunde*" fällt wie gesagt nicht, Strauss spricht schlicht vom „*Abendschoppen*". Aus seinen kurzen Beschreibungen lässt sich gewissermaßen die Reihenfolge des Zuwachses der kleinen Gruppe bei Leibenfrost ablesen. Strauss' Jugendfreund Friedrich Rösch – als späterer Ritter-Biograph hier bereits ausführlich vorgestellt[39] – scheint der erste gewesen zu sein, der regelmäßig zu Ritter und Strauss hinzustieß. In seinen späten Erinnerungen schrieb Strauss: „[Ich] *verbrachte meine wertvollsten Stunden in Gesellschaft von Rösch u. Alex. Ritter Abends 6–7 Uhr in Leibenfrost's Weinstube u. oft Abends in Ritters Hause*".[40] Rösch, der damals durchaus noch musikalische Ambitionen pflegte, bekannte später, dass er Ritter „*so manche unvergleichlich herrliche künstlerische Anregung verdanke*".[41] Für Strauss bildeten Ritter, Rösch und er gar ein „Trio", zu dem sich dann zwei weitere Freunde gesellten: „*Rösch hatte* […] *sich in den Jahren 1883–89 immer näher an mich angeschlossen und bildete mit Alexander Ritter das Trio (auch L. Thuille und Arthur Seidl waren ab und zu dabei), das allabendlich von 6–7 Uhr in der Weinstube Leibenfrost (Promenadeplatz) in edlem Gedankenaustausch den Lehren des Lisztianers Ritter lauschte*".[42] Ganz ähnlich schreibt Strauss in einem anderen Erinnerungstext:

> „*In den Jahren 1886–89 kam A. Ritter täglich um 6 Uhr zum Abendschoppen in der österr. Weinstube Leibenfrost, Promenadeplatz, wo ich auch mich fast regelmäßig einfand, um auch sehr oft Ritter ½ 8 Uhr nach Hause zu begleiten.* […] *Am Abendschoppen nahmen sporadisch auch Thuille u. der von Ritter nicht sehr geschätzte, brave Arthur Seidl teil u. als bedeutendster Teilnehmer nach dem führenden Oberhaupt Friedrich Rösch, der* […] *nach Bülow u. Ritter mein treuester Gefolgsmann u. geistiger Beistand wurde*".[43]

Mit den drei jungen Komponisten Strauss, Rösch und Thuille scharte Ritter seine engsten Anhänger um sich, gleichzeitig darf man bei Ritter, Rösch und Thuille wohl von Strauss' engstem Freundeskreis sprechen. Er bezeichnete die drei noch 1892 als „verrücktes Kleeblatt", als er aus Ägypten schrieb:

> „*Die 3 arabischen, sehr originellen Tintenfüller mit Federbehälter daran sind Mitbringsel für Ritter, Thuille u. Rösch; ich bitte dieselben einstweilen aufzuheben. Wenn aber einer davon Papa besonders gefällt, so soll er sich das schönste davon aussuchen, dann bringe ich einem von dem verrückten Kleeblatt was andres mit*".[44]

39 Wobei festzuhalten bleibt, dass der Lebensweg Röschs nur schlecht dokumentiert ist. Ein Nachlass, der auch wegen etwaiger Briefe Ritters hochinteressant wäre, ist nicht bekannt. Wie und wann Rösch in fraglicher Zeit tatsächlich in München lebte, ist auch nicht ganz klar. Ein erhaltener Meldebogen verzeichnet z. B. erst den 13.10.1888 als Meldedatum in München (Stadtarchiv München; PMB R 154).

40 Zitiert nach dem Original (RSA; „*Blaues Tagebuch IX*", S. 32), vgl. Strauss, *Späte Aufzeichnungen*, S. 258. Vgl. auch Strauss, *Betrachtungen-1*, S. 173, bzw. *Betrachtungen-2*, S. 215, dort als „*Aus meinen Jugend- und Lehrjahren*".

41 Vgl. Rösch, *Musik-ästhetische Streitfragen*, S. 10.

42 RSA; „*Blaues Tagebuch IV*", S. 54, vgl. Strauss, *Späte Aufzeichnungen*, S. 135. Vgl. auch Schuh, *Jugend*, S. 163.

43 Vgl. Strauss: *Meine Freunde u. Förderer meines Werkes*, zitiert nach dem Original (RSA; „*Graues Tagebuch 5*", S. 4 f.), vgl. Strauss, *Späte Aufzeichnungen*, S. 327 f. Vgl. auch Werbeck, *Tondichtungen*, S. 29 f.

44 Richard Strauss an Johanna Strauss, Kairo, 11.12.1892 (RSA).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ludwig Thuille hatte Ritter bereits in Meiningen kennengelernt. Der Schulfreund Richard Strauss' war bereits seit 1883 in München als Lehrer an der Königlichen Musikschule tätig und wurde dort 1888 zum Professor ernannt. Wohl auch wegen dieser akademischen Rolle blieb Thuille in seinen Werken eher konservativ, schrieb z. B. nach wie vor Kammermusikwerke, aber keine Symphonischen Dichtungen. Dennoch begeisterte er sich eine Zeitlang schwer für die Ideen Ritters und die Richtung Wagners. In Briefen an Strauss aus dem Jahre 1889, der damals München verlassen musste, haben sich enthusiastische Äußerungen Thuilles über Ritter erhalten. Sie dokumentieren damit einen etwas späteren Zeitpunkt der Ritter'schen Runde bei Leibenfrost und zeigen, wie sich die Rolle Ritters als „Erzieher" in den drei Münchner Jahren intensiviert hatte. Thuille erinnert Strauss z. B. dankbar an „*Alles, was wir unter der unschätzbaren Erziehung und Führung unseres theuren Freundes Ritter an geistigem Besitz gewonnen haben*".[45] Über die Belehrungen bei Leibenfrost schreibt der 28j-ährige Professor seinem Freund in fast kindlicher Freude und Ehrfurcht:

> „*Ich stehle mir jetzt jede Viertelstunde ab, um zwischen 6 und 7 Uhr auf einen kurzen Augenblick zu Leibenfrost zu stürzen, denn der Onkel ist halt ein Mensch, der einem immer lieber und verehrungsvoller wird, und dem nahe zu sein schon Gewinn bringt. Wenn ich überschlage, wieviel wir ihm zu danken haben, dann kann ich nicht umhin, zu bedauern, dass ein solcher ganzer Mensch so völlig unbeachtet sein Leben zubringen muss, und dass es nicht mehr jungen Künstlern vergönnt ist, die Finsternis ihrer Anschauungen von seinem hellen, klaren Geisteslichte bannen zu lassen*".[46]

Im gleichen Brief wird klar, dass Ritters Einfluss sich nicht nur auf „*Anschauungen*" beschränkte. Thuille spricht ihm einen „*wesentlichen*" Anteil an der Entstehung seiner und Strauss' Werke zu. Konkret schlägt er Strauss in Bezug auf die Tondichtung *Tod und Verklärung* vor: „*Gelt, das widmest Du dem lieben Onkel, der ja doch in gewissem Sinne an der intellektuellen Urheberschaft Deiner neuen Werke wesentlich betheiligt ist*".[47] Etwas irritieren mag, dass Ritter gleichzeitig als verehrte Lehrer-Figur und als „lieber Onkel" apostrophiert wird. Wann dieser Kosename zum ersten Mal verwendet wurde, ist nicht nachzuvollziehen, aber es steht fest, dass alle drei Freunde Ritter in ihren Briefen so bezeichneten. Das familiäre „Onkel Ritter" hat nicht nur sein heiteres Äquivalent im kosenden „Sträusschen", es hallt darin interessanterweise auch Alexander Ritters Anrede für Richard Wagner wider, die natürlich auf einem real verwandtschaftlichen (wenn auch eingeheirateten) Verhältnis beruhte, aber letztlich ein ähnlich diffuses Gemenge von privater Nähe und vorausgesetzter künstlerischer Autorität des Älteren repräsentiert, wie das bei Ritter und Strauss der Fall war. Der Urheber des zweideutigen „Onkels"[48] wird denn auch Ritter selbst gewesen sein, der sich – und gewiss nicht ohne Ironie – seinen Schützlingen gegenüber auch in Briefen so bezeichnete.[49] Nach Strauss' Weggang nach Weimar 1889 scheint sich der Kontakt Rit-

45 Ludwig Thuille an Richard Strauss, [München,] 16.6.1889 (Visitenkarte). In: Trenner, *Strauss-Thuille*, S. 103.

46 Ludwig Thuille an Richard Strauss, München, 20.12.1889. In: Trenner, *Strauss-Thuille*, S. 106.

47 Ebda.

48 Es bestünde natürlich auch die Möglichkeit, dass die tatsächlich verwandtschaftliche Beziehung Marie Ritters zu ihrem (Groß-)Onkel Alexander im Umgang mit ihren gemeinsamen Freunden Rösch und Strauss zur scherzhaften Übertragung dieser Anrede geführt hat.

49 Ritter unterzeichnete die (wenigen erhaltenen) Briefe an Strauss ab 1891 bis zu dem *Guntram*-Krach mit „*Onkel Ritter*", ab 1893 findet sich dieser vertraute Namen nicht mehr (vgl. Youmans, *Ten letters*,

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ters zu Thuille intensiviert zu haben, der nun regelmäßig zum Abendschoppen kam. Dass Alexander Ritter sich Ende 1892 bereiterklärte, für Thuille ein Libretto zu dessen erster Oper zu schreiben, genau zu dem Zeitpunkt, als ihm klar war, das Strauss' Erstling *Guntram* seinen Ansichten völlig zuwiderlaufen würde, wird kein Zufall sein (vgl. Leben VIII-20.4.). Es wirkt, als sei Thuille in dieser Zeit eine Art Ersatz für Strauss gewesen.

Arthur Seidl (1863–1928), von dem es bei Strauss heißt, er sei „*sporadisch*" bei Leibenfrost gewesen, und der „*der von Ritter nicht sehr geschätzte, brave Arthur Seidl*" genannt wird, hatte sich diese Skepsis wohl durch seine Brahms-Verteidigung eingehandelt (vgl. Leben VI-14.6.). Er war ein Mann des Wortes, kein Komponist, und er setzte sich früh für Nietzsche ein, was Ritter ebenfalls nicht gefallen konnte. Dennoch gehörte er eine Zeitlang zum Inventar der Runde und brachte seine publizistischen Ideen ein. Walter Werbeck wies darauf hin[50], dass im frühen Ritter-Zirkel möglicherweise eine Rollenverteilung erkennbar sein könnte, bei der Strauss als der erfolgversprechende Komponist und Dirigent, Thuille als Theorieprofessor und Komponist, Seidl als Publizist und Ästhetiker, sowie Rösch als Dirigent und promovierter Jurist jeweils distinkte Funktionen zu übernehmen hatten. Ritter als Kopf hätte demnach bewusst eine gut organisierte „*schlagkräftige Propagandatruppe*" (Werbeck) geschmiedet, mit der er in seinem Sinne Einfluss zu nehmen gedachte. So reizvoll dieser Gedanke auch ist, so wenig schien er damals konkret funktioniert zu haben. Die Einheit der Gruppe hielt nicht besonders lange, zu stark waren die Persönlichkeiten und ihre individuellen Interessen ausgeprägt.

1889 stieß ein auf den ersten Blick nicht eben besonders kompatibler Besucher zu den abendlichen Runden bei Leibenfrost. Der konservative Franz Strauss, Richards Vater, der in seinem Orchesterleben so manchen erbitterten Streit mit dem Dirigenten Bülow und mit Richard Wagner selbst ausgefochten hatte, fand sich nach seiner Pensionierung und dem Weggang seines Sohnes nach Weimar öfters in der Runde ein. Ritters Feindschaft mit Levi und sein auch darüber hinaus gepflegter Antisemitismus sowie die Anteilnahme an der künstlerischen Entwicklung des jungen Richard verband die beiden zeitweise stärker, als sie ihre musikästhetischen Maximen trennten. Ritter berichtete Richard Strauss damals über diese Zusammenkünfte zu viert oder fünft: „*Ihr lieber Papa kommt recht häufig zu Leibenfrost* […] *und Thuille bis jetzt beinah jeden Abend.* […] *Auch Rösch stellt sich öfter ein – ist mir angenehm – und nun auch wieder Seidel* [sic]".[51]

Durch Vater Strauss' Briefe an Richard ist man – wenn auch sehr subjektiv – über die Veränderungen unterrichtet, die in Ritters Abendschoppen-Gewohnheiten eintraten, als er in den Bann von Sonia von Schéhafzoff geraten war (vgl. Leben VIII-19.1.). Diese Zeit des Schwärmens für die junge Russin traf mit der Abwesenheit Richard Strauss' und letztlich der Auseinandersetzung wegen dessen Textbuch zur Oper *Guntram* zusammen. Wie sich zeigen wird, waren diese Umstände durchaus miteinander verschränkt – wenn nicht gar ursächlich, so doch sich gegenseitig verstärkend. Mit dieser persönlichen Krise und Neuorientierung ging jedenfalls 1891/92 auch die erste Phase des Ritter'schen Abendschoppens bei Leibenfrost zu Ende. Die intime Enge des Kreises um Ritter war aus mehreren Grün-

S. 8 ff.). Den (leider einzigen erhaltenen) Brief an Thuille vom 1. August 1893 (BSB; Ana 493 I.2) unterschrieb Ritter dagegen nach wie vor mit „*Onkel Ritter*", er handhabte diesen Intimitätsbeweis also durchaus sehr bewusst.

50 Vgl. Werbeck, *Gährend Drachengift*, S. 255.

51 Alexander Ritter an Richard Strauss, 7.7.1889 (RSA). Vgl. auch: Youmans, *Ten letters*, S. 7. Dort irrtümlich als 27.6.1889 transkribiert.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

den aufgebrochen. Er wurde damit jedoch nicht obsolet, er wuchs vielmehr und öffnete sich. Statt der Konzentration auf wenige Individuen ergab sich für Ritter die Möglichkeit, seine Anschauungen mit einer größeren Zuhörerschaft zu teilen. Anfang der 1890er Jahre erlebte er zweifellos einen Zuwachs an Autorität durch seinen relativen Erfolg mit den beiden Opern, die seinen Namen auch erstmals in größerem Umfang in die Presse gebracht hatten. Zusätzlich strahlte Richard Strauss' rasant wachsender Erfolg just dann auf seinen alten Mentor ab, als die beiden sich überwarfen. Fakt ist, dass Ritters abendliche Gesprächsrunden zur Institution unter Kennern wurden und eine Reihe interessanter Persönlichkeiten anzogen.[52]

Einer der heute noch bekanntesten Musiker war der Komponist und Dirigent Max Schillings (1868–1933), der ab 1889 in München lebte. Schillings verfasste nach Ritters Tod einen Nachruf für die Zeitschrift *Redende Künste*.[53] Darin beschrieb er Ritters Einfluss auf seinen Kreis:

> „*Einem kleinen Kreise hiesiger jüngerer Musiker gewährte er in dauerndem Verkehr durch sein klares, auf vielen Gebieten gefestigtes Wissen, seinen belebenden, meist kritischen Humor, seine reichen Lebenserfahrungen und Erinnerungen, die er in ungemein plastische Form zu kleiden wusste, vielseitige Anregung*".[54]

Es gibt leider so gut wie keine Zeugnisse für eine engere persönliche Bekanntschaft Ritters und Schillings, Briefe etwa sind nicht vorhanden. Dennoch muss Schillings oft in Ritters Kreis verkehrt haben, was nicht verwundert, denn er gehörte gleichermaßen der neudeutschen Richtung an und war mit Strauss gut befreundet. Weihnachten 1892 komponierte Schillings eine *Legende* für Klavier, ein Nebenwerk, das ungedruckt blieb und als Manuskript im Nachlass überliefert ist. Christian Detig weist darauf hin, dass das diesem Werk zugrundeliegende Programm (Schillings notierte es eigenhändig auf einer Abschrift des Stückes) auf Alexander Ritter bezogen werden kann: „*Ein Ritter, von Glaubensmut und Kraft beseelt, zieht durch's Morgenland. Auf einsamem Marsche umgauckeln ihn verführerische Gestalten, die ihn von seinem Pfade ablenken wollen, ihm seine Ideale verspotten. Vor dem Kreuz prallen sie zurück; des Ritters Glaube siegt, sein Ideal wird ihm* [sic?] *zum Siege führen*".[55] Wie diese Referenz tatsächlich zu interpretieren ist, ist schwer zu sagen (vgl. Leben VIII-19.1), wichtig an dieser Stelle ist nur die Bezugnahme auf Ritter.

Im April 1893 lud Ritter den Kapellmeister Wilhelm Kienzl (1857–1941) als „*verehrten Freund*" per Postkarte ein, ihn bei Leibenfrost zu besuchen und das Textbuch zu seiner Oper

52 Eine gute Zusammenfassung der Quellen und einen Überblick über das dichte Beziehungsgeflecht der Münchener Musiker um Strauss und Ritter bietet ein Artikel Roswitha Schlötterers. Allerdings übernimmt die Autorin, was die „Tafelrunde" betrifft, Daten aus dem späten Artikel von August Richard relativ unkritisch. Vgl. Schlötterer, Roswitha: *Richard Strauss und sein Münchner Kreis*. In: *Jugendstil-Musik? Münchner Musikleben 1890–1918* (=Katalog zur Ausstellung der BSB 19.5.–31.7.1987), Wiesbaden 1987, S. 13–24.

53 Schillings, Max: *Alexander Ritter*. In: *Die Redenden Künste*, II. Jg., 1895/96, Heft 31+32, S. 946 f. + S. 968–970.

54 Ebda., S. 947.

55 Max-von-Schillings-Archiv, Düren; B XVI/13. Zitiert nach: Detig, Christian: *Deutsche Kunst, deutsche Nation. Der Komponist Max von Schillings*, Kassel 1998, S. 35 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Heilmar mitzubringen.[56] Nach deren Uraufführung am 8. März 1892 hatte Ritter an Mottl geschrieben: „*Keine Genialität ersten Ranges, aber ein schönes, deutsches Werk, von erhebender poetischer Tendenz, also was wir jetzt gerade brauchen*".[57] Suchte sich der gerade von Strauss bitter Enttäuschte neue Optionen für einen Wagner-Nachfolger seines Geschmacks?[58] Ob Kienzl, der kurze Zeit später, 1895, mit seiner Oper *Der Evangelimann* einen Welterfolg landete, tatsächlich öfter zur „Tafelrunde" kam und näheren Kontakt zu Ritter suchte, ist unklar. In seinen Erinnerungen erwähnte er drei Jahrzehnte später sehr pauschal einen „*vertrauten Umgang*" mit Ritter, was aber keine Präferenz für dessen Richtung bedeutet zu haben scheint: „*Von Musikern, mit denen ich vertrauten Umgang pflog, seien* […] *genannt Max Zenger, der Konservative, und Alexander Ritter, der Fortschrittsmann*".[59] Allein die Positionierung als „Fortschrittsmann" gegenüber dem (jüngeren!) Zenger (1837–1911) ist jedoch bemerkenswert und mag einen Eindruck vom Ruf Ritters in München – weit über seinen engsten Kreis hinaus – geben.

Auch dem norwegischen Komponisten Gerhard Schjelderup (1859–1933) ließ Ritter, nachdem er die Generalprobe von dessen Oper *Sonntagsmorgen* (Uraufführung am 9.5.1893) besucht hatte, in einem Brief, den seine Frau Franziska schrieb, ausrichten, er sei von dem Werk begeistert gewesen und halte es für „*echte, eigenständige Kunst*".[60] Dass Schjelderup, der damals in München lebte, bei Leibenfrost erschien, ist wahrscheinlich, wenn auch nicht bezeugt. Zumindest zeigt dieses Beispiel, wie interessiert Ritter an der Produktion seiner Kollegen war und wie er dabei – immer im Dienste seiner Sache, seiner Richtung – mit Lob und Tadel Einfluss zu nehmen suchte. Es schien ihm darin mittlerweile eine gewisse Autorität zugewachsen zu sein.

Irgendwann 1893 wechselte die Ritter'sche Runde ihren Sitzungsort und traf sich nun im Weinhaus Neuner in der Herzogspitalstraße Nr. 8, das bis heute existiert. Offenbar dann auch nur noch einmal pro Woche, donnerstags von 6 bis 8 Uhr Abend. Aus diesen späten Jahren der „Tafelrunde" gibt es die Schilderung eines Augenzeugen: August Richard war im Jahre 1893 als junger Mann nach München gekommen und hatte Empfehlungsschreiben von Felix Mottl und Rudolf Louis an Alexander Ritter in der Tasche. Allerdings hat Richard seine Erinnerungen ganze 40 Jahre später – zu Ritters Zentenarfeier 1933 – veröffentlicht[61], sie sind im Detail also mit Vorsicht zu genießen und geben im Rückblick sicher ein verklärendes Bild.

Richard schreibt, ihm sei Ritter damals „*als Mensch und Künstler*" bereits ein Begriff gewesen. Als Freund Wagners, aber auch des immer bekannter werdenden Strauss, sowie als Komponist zweier erfolgreicher Opern hätte Ritter über München hinaus eine Anziehung ausgeübt. Die persönliche Begegnung habe dann alle Erwartungen erfüllt und Richard sei

56 Alexander Ritter an Wilhelm Kienzl (Postkarte), München, 16.4.1893 (Wienbibliothek; Nachlass Wilhelm Kienzl). Unveröffentlicht. Es ist der einzige bekannte Brief Ritters an Kienzl.

57 Alexander Ritter an Felix Mottl, 26.3.1892 (BSB; Ana 452).

58 Die Einladung fällt in die vier Monate lange Kommunikationspause, die Ritter nach seinem langen Brandbrief wegen des *Guntram* vom Januar 1893 gegenüber Strauss eingelegt hatte.

59 Vgl. Kienzl, Wilhelm: *Meine Lebenswanderung. Erlebtes und Erschautes*, Stuttgart 1926, S. 103. In den beiden anderen autobiographischen Büchern Kienzls Aus Kunst und Leben (Berlin 1904) und *Betrachtungen und Erinnerungen* (Berlin 1909) findet sich kein Hinweis auf Ritter.

60 Vgl. Schjelderup, Gerik: *Gerhard Schjelderup. Leben und Wirken*, Tutzing 1983, S. 30. An Schjelderups großer Dankbarkeit über den Brief zeigt sich, dass Ritters Lob offenbar Gewicht hatte.

61 Richard, August: *Alexander Ritter und seine Tafelrunde. Erinnerungen an die Münchner Studienzeit*. In: *Zeitschrift für Musik*, Nr. 100, 1933, Heft 8, S. 817–818.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

regelmäßiger Teilnehmer der Diskussionsabende geworden. Richard war es auch, der in seinem Artikel den eingängigen Namen „Ritter'sche Tafelrunde" prägte. Der junge Mann hing an Ritters Lippen, ganz gleich, „*ob er nun in stiller Rückerinnerung aus seiner reichen Erfahrung in Kunst und Leben erzählte oder in fast prophetischer Voraussicht den Weg in die nächste Zukunft der Tonkunst zu weisen versuchte*".[62]

Abb. 25: Weinhaus Neuner, Herzogspitalstrasse Nr. 8

Ein anderer junger Anhänger stieß ebenfalls 1893 als Neuling in den Kreis um Ritter: der Schriftsteller Josef Hofmiller, der seinen ersten Eindruck dann ein Jahr später in einem Aufsatz über Ritter – der erste Ritter sich widmende Aufsatz überhaupt – publiziert hat. Er schildert darin, wie er Ritter 1893 zufällig und ohne zu wissen, wer er sei, in einer „*alten, stimmungsvollen Weinstube*" (er erwähnt nicht, ob es Leibenfrost oder schon Neuner war) beobachtet habe:

> „*Die bunten Lichter der Fenster und die Kerzen vom Lüsterweibchen tanzten einen märchenhaften Reigen um seinen Tisch, über seinen prachtvollen alten Kopf, über den weißen Bart, über sein glänzendes, jugendlich rotes Gesicht. So saß der alte Zecher wohl eine Stunde lang, schweigend, feierlich, in kleinen Kennerschlücken trinkend, dann stand er auf, setzte seinen schwarzen Schlapphut aufs schneeweiße Haupt und ging raschen Schrittes hinaus*".[63]

Soweit Hofmillers sicherlich poetisierende Darstellung eines einsam zechenden Alexander Ritter. Den Begriff „Tafelrunde" verwendet Hofmiller nicht, dennoch hat diese Wortfindung August Richards durchaus etwas Treffendes. In der zweiten Phase der Zusammenkünfte beim Abendschoppen konnte in der Tat von einer größeren Runde die Rede sein, die sich um Ritter scharte. Junge, neugierige Musiker und Künstler stießen neu dazu. Die Teilnehmerliste, die August Richard mitteilt, mag erstaunen. Sie umfasst Hermann Levi, den Sänger Eugen Gura, Kapellmeister Franz Fischer, die Kritiker der *Münchner Neuesten Nachrichten* Oskar Merz und Heinrich Porges, Arthur Seidl, Friedrich Klose (1862–1942) und Ferdinand Löwe (1865–1925) – zwei „*Bruckner-Freunde*" –, Berthold Kellermann (1853–1926) und August Schmid-Lindner (1870–1959), Hermann Zumpe, Max von Schillings und natürlich Richard Strauss. Auch auswärtige Gäste seien gelegentlich dazu gestoßen, darunter die Pianisten und Liszt-Schüler Eugen d'Albert, [Frédéric] Lamond (1868–1948) und [Alfred] Reisenauer (1863–1907), ja sogar Ferruccio Busoni (1866–1924) sei dabei gewesen.[64]

62 Ebda., S. 817.

63 Hofmiller, Josef: *Alexander Ritter, der Dichter und Komponist*. In: *Die Gesellschaft*, X. Jg., 1894, Heft 4, S. 519–525, hier: S. 520 f.

64 Vgl. Richard, *Tafelrunde*, S. 818. Im Einzelnen konnte eine Anwesenheit der Genannten nicht immer verifiziert werden.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

August Richard selbst wurde auf Empfehlung Ritters alsbald ein Schüler Ludwig Thuilles. Im weiteren Kreis der „Tafelrunde" dürfen denn auch die Namen einiger seiner Mitstudenten nicht fehlen. Es handelte sich um eine junge Generation Komponisten, die (teils nur unwesentlich) jünger als Richard Strauss waren, und denen sich durch die Lehrerfigur Thuille das Rheinberger'sche akademische Erbe mit einer gemäßigten neudeutschen Ästhetik verband. Außer den Genannten könnte man z. B. noch Felix vom Rath (1866–1905) und Clemens von Franckenstein (1875–1942) anfügen. Diese Gruppe junger Komponisten um 1900 wird auch als „Münchner Schule" bezeichnet, ein Begriff, der – was für so viele „Schulen" gilt – nicht ganz leicht abzustecken ist. Ritters väterliche Rolle für die Münchner Schule ist eher posthum und honoris causa zu verstehen, er war eine Autorität, die viele mehr aus der Ferne gekannt haben werden, deren Ausstrahlung aber umso faszinierender gewesen sein muss. Ritters Einfluss wirkte nach, auch wenn einige der um 1900 in München studierenden Komponisten (wie Richard Trunk, Hermann Wolfgang von Waltershausen, Walter Braunfels etc.) ihn nicht mehr persönlich erlebt haben werden. Claus Neumann bezeichnet denn auch „*J. Rheinberger und andererseits A. Ritter*" als „*die handwerklichen und künstlerischen Stammväter der Münchner Schule*", „*während ihr eigentliches Zentrum L. Thuille und seine Schülerschaft*" gewesen sei.[65]

Hermann Zumpe, den August Richard auch erwähnt, kam erst 1895 als Leiter des Kaim-Orchesters nach München. Ihn kannte und schätzte Ritter aus Würzburger Tagen, er hatte ihn dort 1877 bei der Arbeit an seiner ersten Oper bestärkt (vgl. Leben V-13.6.), und man kann diese erstmalige Unterstützung eines jüngeren Komponisten durchaus in Parallele setzen zu Ritters Münchner Mentoren-Stellung. Der einzige Schüler, den Richard Strauss privat unterwies, war Hermann Bischoff (1868–1936). Der lebte seit 1888 in München und begleitete Strauss später als Korrepetitor nach Weimar. Schon 1893 hatte Ritter Bischoffs Lieder op. 1 gelobt[66] und noch kurz vor Ritters Tod konnte Bischoff ihm den Plan eines Buches über die Geschichte des Liedes vorlegen, der auf sein Interesse stieß.[67] Bischoff stand in engem Kontakt zu den Schülern Thuilles. In seinem Nachlass findet sich eine anrührende Postkarte, die ihm drei Münchner Freunde am 12. April 1896 gemeinschaftlich schickten. Es war der Todestag Alexander Ritters:

> „*München 12.IV.96. Lieber Herr Bischoff, Leider muß ich Ihnen gleich in der ersten Karte die betrübende Nachricht geben, daß heute, Sonntag früh Alexander Ritter verschieden ist. Mit herzlichsten Grüßen P* [?] *Mars.* [?]
> *Beste Grüße August Richard.*
> *Welche Wirkung wird nun die »Todesmusik« machen! K. Mayr.*
> *Bitte geben Sie bald Nachricht von sich! – wir sind ganz deprimirt. Grüsse F. Neff*".[68]

65 Vgl. Neumann, Claus: *Die Harmonik der Münchner Schule um 1900*, München 1939, S. 8. Als „*Stammvater und Schutzpatron*" der Münchner Schule war Ritter bereits von August Richard bezeichnet worden (vgl. Richard, August: *Max Schillings*, München 1922, S. 41).

66 Alexander Ritter an Hermann Bischoff, München, 13.7.1893 (RSI; Sammlung Hermann Bischoff). Unveröffentlicht.

67 Alexander Ritter an Hermann Bischoff, München, 15.3.1896 (RSI; Sammlung Hermann Bischoff). Unveröffentlicht.

68 RSI; Sammlung Bischoff, Neff, F. (1). Unveröffentlicht. *Todesmusik* ist der Titel von Ritters Lied op. 21/5, seiner letzten Komposition. Der Text Schobers, den Ritter selbst weitergedichtet hat, spricht vom Tod als einem Aufgehen in Musik.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

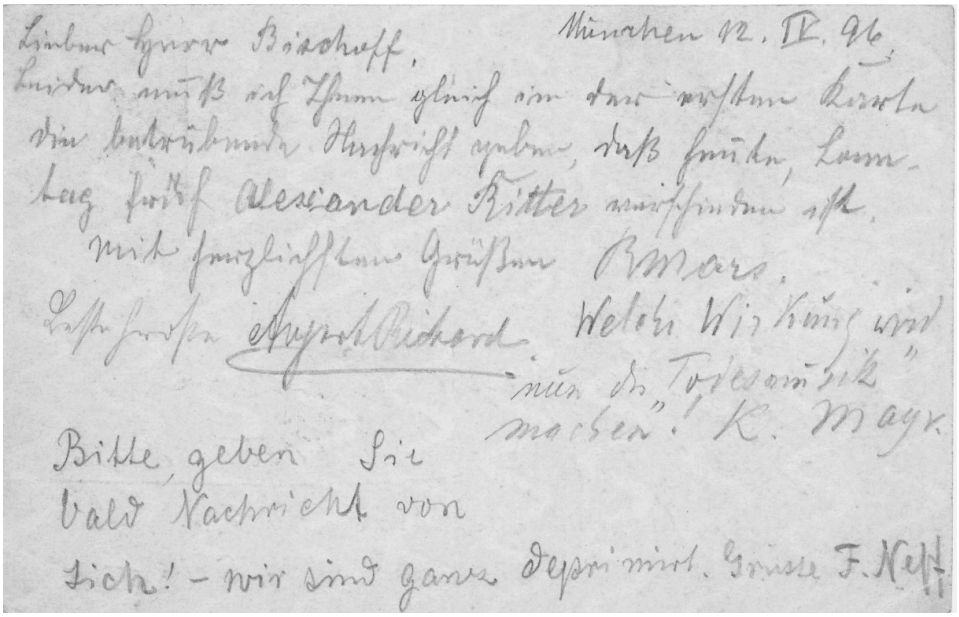


Abb. 26: Postkarte an Hermann Bischoff: Fritz Neff, K.[arl] Mayr, August Richard, P.[aul?] Mars.[op?] (RSI)

Fritz Neff (1873–1904) war Komponist und wie August Richard einer von Thuilles Studenten, Dr. Karl Mayr (1864–1917) ein Historiker und Syndikus der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, mit dem Hermann Bischoff in reger Korrespondenz stand. Ob sich hinter dem vierten, schwer lesbaren Namen Paul Marsop, ein in München wirkender Musikgelehrter verbirgt, ist nicht eindeutig zu bestimmen. Die Postkarte offenbart jedenfalls schlaglichtartig, welches Renommee Alexander Ritter bei der jungen Generation besaß, dass die Nachwuchs-Komponisten Ritters Werke sehr gut kannten (hier die *Fünf Lieder* op. 21) und wie sehr sie in München untereinander vernetzt waren – ganz im Sinne einer Münchner Schule, deren Spiritus Rector im Hintergrund Alexander Ritter war.

Zeit seines Lebens war Ritter selbst Teil von eingeschworenen Zirkeln gewesen, bzw. hatte sich isoliert, wenn ein solcher nicht greifbar war. In seinen jungen Jahren war er in Weimar durch den Kreis um Liszt auf der Altenburg und im Neu-Weimarverein geprägt worden. Zur Neudeutschen Schule fühle er sich von da an unwiderruflich zugehörig. Er hatte anschließend in Dresden bei sich bzw. seiner Mutter führende Musiker zu Diskussionsrunden geladen. Seine strikten Vorstellungen von einem Bekanntenkreis, der mit seinen neudeutschen Anschauungen kompatibel sein sollte, hatten später in kleinen Städten wie Schwerin oder Würzburg immer wieder zu Spannungen und regelrechter Isolierung geführt. Als Teil des engeren Kreises seines Idols Wagner – der allerorten eine Reihe von Anhängern um sich haben musste – konnte Ritter sich erst in den 1870er Jahren und dann auch nur als Gast und „Neffe" fühlen. Vielleicht verstand Ritter seinen eigenen Münchner Kreis als eine Art Transfer dieser kollektiven Gruppen- und Schul-Erfahrungen bzw. auch als Kompensation seiner jahrelangen Isolationserfahrungen. Wobei ihm besonders die glückliche Zeit des Weimarer Lisztkreises, in dem eine Reihe von begabten Komponisten durch ein gemeinsames Ziel zumindest temporär und in aller Diversität zusammengeführt worden war, als ein Ide-

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

albild vor Augen gestanden haben könnte. Zudem könnte seine Münchner Runde als eine Art Satellit oder Parallel-Veranstaltung zum gegenwärtigen Bayreuther Kreis gedeutet werden. Wagner und Liszt waren also auch in diesem Punkt Ritters Vorbilder.

Kurzzeitig dachte man in Ritters Umfeld sogar über ein eigenes Organ, eine Zeitschrift nach. Arthur Seidl stand mit dem in Graz lebenden Friedrich von Hausegger in Kontakt, dem Autor von „*Die Musik als Ausdruck*". Die 1885 veröffentlichte ästhetische Streitschrift war als Gegenentwurf zu Hanslick gefeiert worden und hatte für Ritter und die Bayreuther eine enorme Bedeutung. Seidl eröffnete Hausegger im Juni 1893 in einem Brief die Idee eines Journals mit gleichlautendem Titel „*Die Musik als Ausdruck*", das als Sprachrohr der Anhänger seiner Ästhetik operieren sollte. Hauseggers Antwort an Seidl war ermunternd, und er schlug darin Rudolf Louis, seinen Sohn Siegmund von Hausegger und – Alexander Ritter als Mitarbeiter vor.[69] Über diesen ersten Impuls scheint das Projekt nie hinausgekommen zu sein, und inwieweit Ritter überhaupt eingeweiht war, ist unklar. Ebenfalls nur ein Planungsstadium erreicht hat die sogenannte „Liszt-Zeitung", für die Seidl Richard Strauss begeistern konnte. Eine direkte Beteiligung Ritters scheint auch hier eher unwahrscheinlich. 1895 in einem Brief erstmals erwähnt, reifte die Idee über längere Zeit und scheint kurz nach Ritters Tod noch einen neuen Auftrieb bekommen zu haben. In einem knappen Konzeptpapier listete Strauss mögliche Mitarbeiter und Themen auf, wobei er allein drei Inhalte mit Bezug zu Ritter formulierte.[70] Ein realistischer Bedarf einer solchen Zeitschrift in Konkurrenz etwa zu den *Bayreuther Blättern* war nicht gegeben, sodass die „Liszt-Zeitung" ein Gedankenspiel blieb.

Eine möglicherweise lohnende Betrachtung des Ritter-Kreises unter soziologischen Aspekten – etwa die Frage, ob er zu anderen „Kreisen", wie dem berühmten George-Kreis oder dem sich in München wenig später bildenden Salon Bruckmann, als Zeitphänomen in Beziehung gebracht werden kann, oder auch jene nach dem Aspekt des Charismas (im Sinne einer „charismatischen Herrschaft" nach Max Weber[71]), über das Ritter als Kopf seiner „Tafelrunde" zweifellos verfügt haben muss, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht unternommen werden. Auffällig ist allerdings schon, wie Ritters Wagner- und Liszttum ein Festhalten am Außenseiterdasein bedeutete. Wagner war als Komponist in den 1890er Jahren ja weithin akzeptiert und seine Musik kompositionstechnisches Regelmaß geworden. Dennoch gab es noch genug Wagnerianer, die sich im Verteidigungs- und Kampfmodus befanden, sich nach außen abgrenzten und den alleinseligmachenden Zugang zum Werk Wag-

69 Vgl. Danz, Ernst-Joachim: *Die objektlose Kunst. Untersuchungen zur Musikästhetik Friedrich von Hauseggers*, Regensburg 1981, S. 33 f. Ob Friedrich von Hausegger Alexander Ritter persönlich kannte, ist leider nicht bekannt. Den Brief Seidls vom 15.6.1893 und die Abschrift der Hausegger'schen Antwort vom 19.6.1893 konnte Danz offenbar im privaten Nachlass Friedrich von Hauseggers einsehen – zu Zeiten als dessen Nachfahren noch großzügig Einblick in ihre Bestände gewährten.

70 Das Konzept Strauss' findet sich transkribiert in: Werbeck, *Gährend Drachengift*, S. 269. Strauss plante einen Abdruck des Ritter'schen Operntextes *Gottfried der Sänger*, Besprechungen der neu im Druck erscheinenden Kompositionen Ritters, sowie die Wiedergabe von „*Epigrammen*" aus dessen Feder.

71 Vgl. z. B. Hartwich, Wolf-Daniel: *Richard Wagners ästhetische Herrschaftsform. Zur Soziologie der ‚Bayreuther Idee'*. In: Faber, Richard und Holste, Christine (Hrsg.): *Kreise – Gruppen – Bünde. Zur Soziologie moderner Intellektuellenassoziation*, Würzburg 2000, S. 305–327. Hartwich setzt „*Strategien Wagners, seine Kunst und Weltanschauung gesellschaftlich wirksam zu machen*" in Bezug zu Max Webers Soziologie der Herrschaft und seiner Theorie des Charismas. Zum „Charisma-Komplex" bei Max Weber vgl. auch Lipp, Wolfgang: *Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten*, Berlin 1985, S. 63 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ners beanspruchten. Als solch ein Fanatiker wurde Ritter gewiss wahrgenommen, und diese selbstbetriebene „Marginalisierung“[72] bot mitunter die Voraussetzung für das Entstehen eines verschworenen Bundes. Eine größere Öffentlichkeit suchte Ritter scheinbar nicht, und so war er bis zu seinem Tod nicht nur als Komponist, sondern wohl auch als Figur des Münchner Kultur- und Gesellschaftsleben weitgehend unbekannt und nur ein Geheimtipp unter Musikern geblieben.

Ob man Ritters Abendschoppen wirklich als „allgemeines ästhetisierendes, antisemitisches und alkoholschwangeres Stammtischgerede“ (Michael Walter[73]) abqualifizieren darf, sei hier in Frage gestellt, auch wenn eine Glorifizierung des „*edlen Gedankenaustauschs*“ (Richard Strauss) berechtigterweise vermieden werden sollte. Die anfänglich enge Bindung von Strauss, Thuille, Rösch und Seidl spricht jedenfalls ebenso dafür, dass es sich wirklich gelohnt haben muss, Ritter in der Weinstube aufzusuchen und seinen Ausführungen zu lauschen, wie die bunte Mischung von interessierten Besuchern des großen Kreises in der zweiten Phase. Hausegger betont denn auch die „*besondere Gabe überzeugender Eindringlichkeit und schlagender dialektischer Gewandtheit des Gesprächs*“ Ritters, „*die ihn* […] *in München so tiefgehenden Einfluß auf eine Anzahl junger Künstler gewinnen ließ*“.[74]

17.5. Der Ausflug nach Berlin zu Bülows Konzerten

Nach diesem Vorgriff und Überblick über Ritters Münchner Umfeld sei der Blick nun zurückgelenkt auf die Hochtage des „Kleeblatts“ und zu einer Exkursion, die Ritter 1889 mit seinen drei Anhängern Strauss, Thuille und Rösch nach Berlin unternahm. Zu Hans von Bülows besonderen Verdiensten als Dirigent zählten seine Zeitgenossen sicherlich die spektakulären Doppelaufführungen der *IX. Symphonie* von Ludwig van Beethoven. Mit der Idee hatte sich Bülow schon länger beschäftigt, ehe er am 19. Dezember 1880 eine solche zweimalige Aufführung der *d-moll-Symphonie* kurz hintereinander erstmals in Meiningen realisieren konnte. Alexander Ritter war damals von Würzburg aus eigens angereist und von dem Konzert vollkommen überwältigt.[75] Danach dirigierte Bülow in Meiningen noch zwei weitere Male eine solche Doppelaufführung, wobei am 2. April 1884 Alexander Ritter – mittlerweile in Meiningen engagiert – selbst im Orchester mitwirkte. Als Leiter der Philharmonischen Konzerte in Berlin hatte Bülow nun im Frühjahr 1889 erstmals außerhalb Meiningens eine Doppelaufführung der *IX.* auf das Programm gesetzt, obgleich sich seine Einstellung zu diesem Werk zwischenzeitlich deutlich relativiert hatte.[76] Für Alexander Rit-

72 Zu Marginalisierung und mythisierender Kompensation der eigenen Grenzsituation und Statusdefizite als Grundlage einer Gruppenbildung vgl. Frese, Jürgen: *Intellektuellen-Assoziationen*. In: Faber, Richard und Holste, Christine (Hrsg.): *Kreise – Gruppen – Bünde. Zur Soziologie moderner Intellektuellenassoziation*, Würzburg 2000, S. 441–462. Hier S. 451 f.

73 Vgl. Walter, *Strauss und seine Zeit*, S. 72.

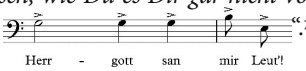
74 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 73. Hausegger selbst mag selbst nie am Abendschoppen teilgenommen haben, war aber spätestens ab 1899 eng mit den Vertretern der Münchner Schule vernetzt.

75 Ritter schrieb seinem Freund anschließend: „*den aller-erhabensten Eindruck meines ganzen Lebens habe ich aber vorigen Sonntag durch deine unsagbar göttliche Wiedergabe der Neunten gehabt*“. Alexander Ritter an Hans von Bülow, Würzburg, 21.12.1880 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 7). Unveröffentlicht.

76 Noch am 17. November 1888 hatte Bülow in einem Brief mit dem Finale der *IX. Symphonie* gehadert: „*Ich habe kein Herz, keine Begeisterung mehr für dieses Finale, dessen Gemeinschädlichkeit – stützte sich*

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ter war Bülows „Neunte“ unverändert ein wichtiges Symbol, ein Meilenstein, und so machte er sich gemeinsam mit seinen jungen Anhängern Ludwig Thuille und Richard Strauss am 2. März von München aus auf den Weg nach Berlin, um diesem Ereignis beizuwohnen.[77] Friedrich Rösch war ebenfalls mit von der Partie bzw. stieß vor Ort dazu.[78] Dass es auf dieser Pilgerfahrt auch entschieden lustig zuging, schilderte Strauss seiner Freundin Dora Wihan:

> *„Wie es in Berlin war? So himmlisch, wie Du es Dir gar nicht vorstellen kannst. Ritter, Thuille und ich unter dem Motto:*
>
> “.[79]

Am 4. März spielte das Berliner Philharmonische Orchester unter Bülow zunächst ein ausgedehntes Programm mit Brahms' *1. Klavierkonzert* und *Akademischer Festouvertüre* (vom Komponisten dirigiert!), Berlioz' Ouvertüre zu *Benvenuto Cellini*, außerdem Beethovens *IV. Symphonie* sowie Wagners *Tannhäuser*-Ouvertüre.[80] Ritter hatte sich von dieser Reise sicher viel versprochen, er hatte Bülow seit Meininger Tagen nicht mehr gesehen und erwartete ein musikalisches und persönliches Anknüpfen nicht nur an die nahe, sondern vor allem an die ferne Vergangenheit der gemeinsam verbrachten Jugend. So großartig die Berliner Konzerte dann wohl waren[81], die persönliche Begegnung zwischen Ritter und Bülow verlief äußerst unglücklich. Brahms contra Wagner – das war ein Konflikt, der von den beiden nicht zu überwinden war, und so brach der musikästhetische Dissens, der seit langem schwelte, nun auch auf persönlicher Ebene voll durch. Nach dem Konzert mit der *Tannhäuser-Ouvertüre* spielte sich eine Szene ab, die der Augenzeuge Richard Strauss mehrfach schriftlich festgehalten hat. Sein erster Bericht darüber findet sich in den schon 1909 veröffentlichten „*Erinnerungen an Hans von Bülow*“:[82]

---

doch die ganze verfl. »Neudeutsche« Richtung, der ich so lange anzugehören das Miß- und Ungeschick hatte, auf diese Musikgrenzenverletzung“. Vgl. Hans von Bülow an Siegfried Ochs, Hamburg, 17.11.1888. In: Bülow, *Briefe und Schriften VIII-7*, S. 229. Diese extreme Position scheint, wie so oft bei Bülow, eine emotionale Momentaufnahme gewesen zu sein; zumindest was Beethoven anbelangt, beharrte er nicht darauf. Sein damaliges Verhältnis zu den Neudeutschen – und damit zur ästhetischen Position Alexander Ritters – war damit allerdings auf den Punkt gebracht.

77 Über Strauss hatte Ritter an Bülow eineinhalb Jahre zuvor geschrieben: „*die IX*te *hat der Arme nie von dir gehört*“ (Alexander Ritter an Hans von Bülow, München, 28.12.1887 (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 21). Unveröffentlicht). Die Weitergabe dieses Eindrucks war Ritter scheinbar sehr wichtig.

78 Auch Arthur Seidl wäre beinahe dabei gewesen, sagte aber kurzfristig „*schweren Herzens*“ ab (Arthur Seidl an Richard Strauss, Triest, 4.3.1889, Postkarte (RSA)). Zitiert nach: Werbeck, *Gährend Drachengift*, S. 256.

79 Richard Strauss an Dora Wihan, München, 9.4.1889. In: Schuh, *Jugend*, S. 171. Das Zitat (zumindest der Text) stammt aus einer bayerischen Volksweise.

80 Vgl. Muck, Peter: *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester. Darstellung in Dokumenten*, Tutzing 1982, Bd. 3, S. 27.

81 Strauss' Bericht nach München lautete: „*Gestern ein herrliches Konzert, Bülow wie ein Gott dirigiert, Orchester wie lauter Engel gespielt*“. Vgl. Richard Strauss an Franz Strauss, Berlin, 5.3.1889. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 105.

82 Erstveröffentlicht in: *Neue freie Presse*, Wien, Nr. 16288, 25.12.1909, S. 33 f. Abgedruckt in: Strauss, *Betrachtungen-1*, S. 141–151 bzw. Strauss, *Betrachtungen-2*, S. 183–193. Der Herausgeber Willi Schuh stiftet etwas Verwirrung durch abweichende Jahresangaben in der 1. Auflage (*1919* in „*Inhalt*“ und „*Bibliographie*“ sowie *1910* am Ende des Artikels),– erst in der 2. Auflage erscheint überall das korrekte Jahr *1909*.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *„In einem populären Konzert der Philharmoniker hatte Bülow die „Tannhäuser"-Ouvertüre in der stolzen und hinreißenden Art* […] *gespielt, ohne daß sein Jugendfreund und Schulkamerad Ritter, der sie mit ihm zusammen in den vierziger Jahren in Dresden unter Wagner selbst gehört hatte und auf dessen Urteil er immer etwas gab, ihm darüber ein Wort der Anerkennung gesagt hätte. Auf der Treppe des Hotels begegneten sie sich am nächsten Morgen. Bülow stürzte auf Ritter los: »Wie war gestern die „Tannhäuser"-Ouvertüre?« Und der alte Starrkopf gab ihm zur Antwort: »O, es war über alle Maßen herrlich. Ich mußte lebhaft der Zeit gedenken, wo wir beide einem Ideal huldigten, dem ich treu geblieben bin.« Da fiel Bülow dem Freunde um den Hals, die Tränen stürzten ihm aus den Augen und er rannte auf sein Zimmer ohne ein Wort der Erwiderung".*[83]

Strauss muss das 1889 Erlebte stark beeindruckt haben, denn noch gegen Ende seines Lebens schrieb er diese Begebenheit an zwei unterschiedlichen Stellen seiner „Tagebücher" – die gleichwohl an die Nachwelt gerichtet waren – nieder:

> *„Da Ritter nach der Matinee nicht zu Bülow ins Musikzimmer – gratulieren – gekommen war, frug mich Bülow: Was hat Ritter zur Tannhäuserouvertüre gesagt? Sie waren beide 1845 in der Dresdner Uraufführung als Gymnasiasten gewesen. Ich erwiederte* [sic] *natürlich: Ritter war hingerissen. Auf der Treppe des Hotels traf Bülow ihn u. frug: Na, Sascha wie war die Tannhäuserouvertüre? Ritter: wundervoll, sie erinnerte mich an die Zeit, wo wir Beide einem Ideal treu waren. Da stürzten Bülow die Tränen aus den Augen u. er rannte wortlos weg".*[84]

An anderer Stelle erinnert sich Strauss ganz ähnlich[85]:

> *„Am nächsten Tag* [also nach der *IX. Symphonie* – hier irrt Strauss!] *dirigierte Bülow in einer Matinee die Tannhäuserouvertüre in seiner unvergleichlichen Interpretation: langsamer Beginn des auch später nicht überhudelten Allegros u. ritterlichem Vortrag des Tannhäuserliedes. Ein paar Stunden darauf trafen wir Bülow auf der Treppe des Hotels. Bülow frug: Sascha, wie war die Tannhäuserouvertüre? Ritter: Oh, großartig! Sie erinnerte mich an die Zeiten, wo wir noch einem Ideal treu waren. Darauf stürzten Bülow die Tränen aus den Augen u. er rannte wortlos fort".*[86]

Interessanterweise schildert Friedrich Rösch, der in Berlin ebenfalls mit von der Partie war, dieselbe Begebenheit etwas anders. Er erinnert sich an eine „*ergreifende Scene*", als Bülow „*seinen, eigens hierzu nach Berlin gekommenen, alten Jugendfreund Alexander Ritter, der mit ihm Erinnerungen an die gemeinsame Begeisterung verlebter Weimaraner Jugendzeit, an Liszt und Wagner und andere Freunde dieses Kreises austauschte, in lebhafter Erregung brüderlich*

83 Vgl. Strauss, *Betrachtungen-1*, S. 146. Unterstreichung vom Verfasser. Bei Schuh kursiv, im Zeitungsartikel gesperrt.

84 RSA; „*Graues Tagebuch 1*", S. 9 f., vgl. Strauss, *Späte Aufzeichnungen*, S. 297 f.

85 Bei dem fraglichen Konzert handelte es sich um das zehnte der regulären „Philharmonischen Konzerte", also weder um ein „Populäres Konzert" noch um eine Matinee, wie Strauss es angibt.

86 Vgl. Strauss: *Meine Freunde u. Förderer meines Werkes*. Zitiert nach dem Original (RSA; „*Graues Tagebuch 5*", S. 11), vgl. Strauss, *Späte Aufzeichnungen*, S. 330.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

umarmte“.[87] Bereits 1897 veröffentlicht, sollte Röschs Erinnerung eigentlich frischer sein[88] – scheinbar deutet er die Begegnung der beiden ganz bewusst positiv und als Beleg für Bülows im Grunde auch in seinen letzten Lebensjahren ungebrochene Treue zu Wagner. Auch Strauss lässt ja anklingen, Bülows Reaktion sei in diese Richtung psychologisch zu deuten, schließlich gäbe dessen Verhalten gegenüber Ritter „*über sein Inneres*“ „*ganz hübschen Aufschluß*“[89], will sagen: im tiefsten Innern sei Bülow stets Wagnerianer geblieben. Dass diese Interpretation letztlich von Ritter herrührt, belegen wohl dessen Äußerungen nach Bülows Tod gegenüber Hans von Wolzogen (vgl. Leben VIII-20.5.).

Zwei Tage nach dem Konzert mit der *Tannhäuser-Ouvertüre* folgten schließlich die beiden Aufführungen der *IX. Symphonie*, die am 6. März kurz hintereinander stattfanden. Strauss war begeistert und auch Ritter wird an der musikalischen Qualität nichts auszusetzen gehabt haben. Ihm wurde dieser Genuss allerdings durch die unfreiwillige Begegnung mit Johannes Brahms kurz vor dem Konzert verleidet, über die man ebenfalls durch jene drei Aufzeichnungen von Richard Strauss unterrichtet ist (bereits ausführlich dargestellt in Leben VI-14.6.). Beide Ereignisse müssen indes erst in einen Zusammenhang gebracht werden. Bezeichnenderweise ist in zweien der drei Strauss’schen Berichte die Chronologie der Begegnungen vertauscht. Schenkt man dem Umstand Beachtung, dass die Brahms-Episode nach der *Tannhäuser*-Begegnung folgte, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass sich Bülow mit dem Brahms-Lob für die Bloßstellung tags zuvor „gerächt“ haben könnte, zumindest aber, dass er zu diesem Zeitpunkt seine Fassung wiedergefunden hatte und seine konträre Position gegenüber Ritter unmissverständlich zum Ausdruck bringen wollte.

Man muss wohl davon ausgehen, dass die beiden Schulkameraden Ritter und Bülow 1889 in Berlin ohne Versöhnung auseinandergegangen sind. Welchen Eindruck hatten diese Tage auf Ritter hinterlassen? Berauscht von der genialen Interpretation des Wagner-Dirigenten, enttäuscht von der Unbelehrbarkeit des Brahms-Überläufers, scheint er diesmal innerlich mit Bülow gebrochen zu haben. Auch wenn er eine Zerrissenheit Bülows gespürt und bei ihm noch Sympathien für gemeinsame Ideale geahnt hatte – die nach außen eindeutige Positionierung des Freundes pro Brahms war er hinzunehmen nun nicht mehr bereit. Bis die Angelegenheit eskalierte, und Ritter öffentlich Stellung bezog, sollte aber noch eine Weile vergehen.

87 Vgl. Rösch, Friedrich: *Musik-ästhetische Streitfragen*, Leipzig 1897, S. 201.

88 Allerdings lässt der unkorrekte Verweis auf „*gemeinsame Weimaraner Jugendzeit*“ an der Präzision des Mitgeteilten zweifeln. Das verwundert besonders deswegen, weil ja im selben Jahr 1897 auch die Veröffentlichung von Röschs gut informierter biographischer Artikelserie über Ritter „*Ein Mahnruf als Gedenkblatt*“ begann.

89 Vgl. Strauss: *Meine Freunde u. Förderer meines Werkes*. Zitiert nach dem Original (RSA; „*Graues Tagebuch 5*“, S. 10), vgl. Strauss, *Späte Aufzeichnungen*, S. 330.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

17.6. Ein Geschenk an Strauss – das *„Braune Kunstbuch"* neu betrachtet

Die gemeinsame Reise nach Berlin hatte das freundschaftliche Band zwischen Strauss und Ritter noch einmal enger geknüpft. Gleichwohl war im Sommer 1889 die Zeit gekommen, sich voneinander zu verabschieden. Schon im April war sich Strauss bewusst gewesen:

> „*Es wird mir zwar schwer, München zu verlassen, fort* […] *von zwei Freunden wie Ritter und Thuille, an die ich mich so attachiert habe, wie Du es Dir kaum vorstellen kannst, aber ich muß, denn meine ganze Zukunft hängt davon ab*".[90]

Strauss verließ München schon im Juni, um nach einem Dirigat bei der Wiesbadener Tonkünstlerversammlung und seiner Assistenz-Tätigkeit bei den Bayreuther Festspielen im Herbst direkt seine neue Stellung als Kapellmeister in Weimar anzutreten. Nach fast vier Jahren intensiven Kontakts mit Ritter bedeutete dies erstmals eine räumliche Trennung. Der Tag der Abreise kam am 16. Juni, an dem – wie in der Strauss-Literatur mehrfach erwähn – Strauss von seinem Jugendfreund Thuille zum Abschied ihm noch fehlende Schriften Wagners geschenkt bekam. Ein Kärtchen Thuilles an Strauss widmet ihm die Bücher „*zum Abschied* […] *als Erinnerung an Alles, was wir unter der unschätzbaren Erziehung und Führung unseres theuren Freundes Ritter an geistigem Besitz gewonnen haben*".[91]

Bisher unbeachtet blieb jedoch das Abschiedsgeschenk, das Alexander Ritter seinem „Sträusschen" am selben Tage machte. Im Richard-Strauss-Archiv in der Garmischer Familienvilla befindet sich ein in braunes Leder gebundenes Notizbuch (im Format ca. 24 x 19 cm) mit geprägtem Buchdeckel (Ornamente und ein historisierendes Blanko-Wappen, über dem ein Ritterhelm prangt), das in der von Alice Strauss erstellten RSA-Kartei als „*Braunes Kunstbuch*" geführt wird. In dieses Buch hat Richard Strauss unregelmäßig über Jahre hinweg Eintragungen unterschiedlichster Art vorgenommen. Begonnen hat er damit allerdings um 1890 in einer ganz bestimmten Absicht, um nicht zu sagen: im Auftrag Ritters. Auf dem Titelblatt dieses Buches befindet sich ein gedruckter ornamentaler Rahmen im Neorenaissance-Stil, unterhalb dessen sich Alexander Ritter als Schenkender mit einer Widmung an Richard Strauss verewigt hat: „*Gedenken Sie, theurer Freund, meines Rathes! München d. 16ten Juni 1889. A. Ritter*". In der freien Mitte des Rahmens platzierte er außerdem als Motto ein kurzes Zitat aus Richard Wagners *Götterdämmerung*: „*Zu neuen Thaten theurer Helde – !*" (Abb. 27).

90 Richard Strauss an Dora Wihan, München, 9.4.1889. In: Schuh, *Jugend*, S. 170.

91 Ludwig Thuille an Richard Strauss, München, 16.6.1889. In: Trenner, *Strauss-Thuille*, S. 103. Die in der Bibliothek der Garmischer Strauss-Villa vorhandene, von Strauss benutzte Ausgabe der Schriften Wagners weist keine Widmung Thuilles auf.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

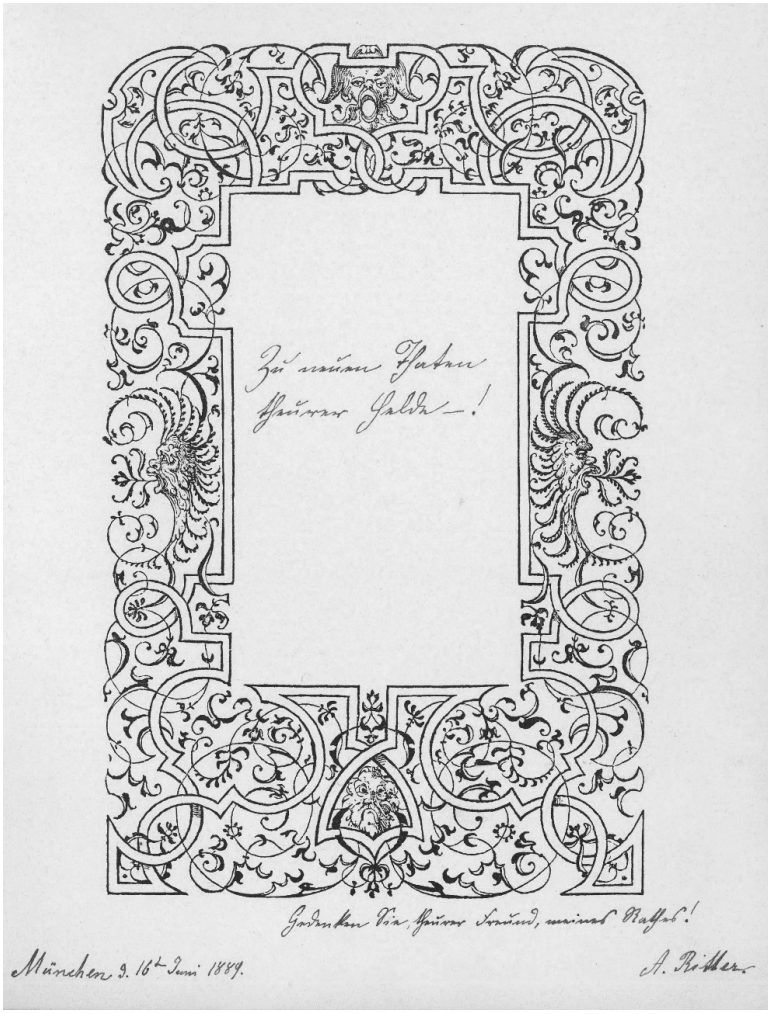


Abb. 27: „Braunes Kunstbuch", Titelblatt mit Widmung Alexander Ritters (RSA).

Die aufmunternden Worte von den „neuen Thaten" bezogen sich vordergründig natürlich auf Strauss' neue Tätigkeit in Weimar, die er unter ungewissen Bedingungen antrat, und für die Ritter dem immer noch erst 25-Jährigen Mut zusprach. Auch kann man das Motto sicher auf neue „Kompositions-Taten" beziehen, die sich Ritter von seinem Schützling für die Zukunft versprach, – konkret wird es dabei um Opernpläne gegangen sein (s. u.). Die Frage ist aber, ob Ritter bei der Wahl dieses Mottos wirklich nur die problemlos für jede Art freundschaftliche Ermunterung einsetzbaren Anfangsworte im Sinn hatte, oder ob man einem Wagner-Kenner seines Formats nicht vielmehr unterstellen muss, dass er sich der Fortsetzung der Worte bei Wagner und der dramatischen Situation, in der sie fallen, bewusst war. Es ist Brünnhilde, die am Beginn der zweiten Szene im „Vorspiel" der *Götterdämmerung* ihren geliebten Siegfried mit folgenden Worten verabschiedet:

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Zu neuen Thaten,
theurer Helde,
wie liebt' ich dich –
ließ' ich dich nicht?
Ein einzig Sorgen
macht mich säumen,
daß dir zu wenig
mein Werth gewann!

Was Götter mich wiesen,
gab ich dir:
heiliger Runen
reichen Hort;
doch meiner Stärke
magdlichen Stamm
nahm mir der Held,
dem ich nun mich neige.

Des Wissens bar –
doch des Wunsches voll;
an Liebe reich –
doch ledig der Kraft:
mög'st du die Arme
nicht verachten,
die dir nur gönnen,
nicht geben mehr kann![92]

Abgesehen von den zeittypischen Geschlechterrollen, die Brünnhildes Anrede eine Unterwürfigkeit verleihen, die für Ritter gegenüber Strauss sicher unangebracht gewesen wäre, ließen sich diese Worte ohne Weiteres über die beiden Anfangszeilen hinaus auf die beiden Männer beziehen. Es ist hier von einer Abnabelung die Rede, von einem Gehen-Lassen. Ritter hatte Strauss „*der heiligen Runen reichen Hort*" – sein Verständnis der Werke Wagners, Liszts und Schopenhauers – weiterzugeben sich bemüht. Dass der „Held" nun stark genug war, dass seine „Kraft" die des Lehrers weit übertraf, war Ritter gewiss bewusst. Seine Geste muss daher als durchaus großherzig verstanden werden. Im Nachhinein hat sie sich allerdings als prophetischer erwiesen, als es ihm lieb gewesen sein dürfte. Die Bereitschaft zu „lassen", zu „gönnen", zeitweilig wohl auch freundschaftlich zu „lieben" wurde durch den *Guntram*-Konflikt bald auf eine harte Probe gestellt. Oder ahnte er bereits 1889, dass er den Weg seines geliebten Schützlings nur ohnmächtig würde verfolgen, nicht aber beeinflussen und auf der gemeinsamen Spur halten können?

Die allmähliche Entwicklung einer Abnabelung von Ritter lässt sich gut anhand der Einträge im „*Braunen Kunstbuch*" ablesen. Wie beeinflusst von Ritter und wie bemüht, es ihm recht zu machen, der junge Strauss 1889/90 durchaus noch war, zeigen die ersten Eintragungen. An ihnen lässt sich wohl auch der Zweck erkennen, für den Ritter Strauss das Buch geschenkt hatte. Als für die Strauss-Forschung höchst interessantes Dokument soll das „*Braune Kunstbuch*" hier erstmals umfassend vorgestellt werden. Viele der enthaltenen Notizen sind keineswegs unbekannt und v. a. von Willi Schuh bereits umfangreich in seiner Darstellung der Strauss'schen „Jugend- und Meisterjahre" veröffentlicht worden – allerdings verstreut und ohne genaue Angabe der Quelle.[93] Einige, gerade in Bezug auf Ritter bedeutsame Passagen werden hier erstmals veröffentlicht, und auch der Gesamtkontext, die Chronologie und Interdependenz der Eintragungen, wird erstmalig erläutert. Tabelle 1 erlaubt zunächst einen Überblick über den Inhalt dieser bedeutenden Strauss-Quelle und bietet eine Konkordanz zu Schuhs Buch und anderer Literatur.

92 Vgl. Wagner, *Schriften Bd. 6*, S. 182 f.

93 Schuh war bekanntlich von Strauss selbst als Biograph eingesetzt worden. Anders als die späten Hefte („Tagebücher"), die Strauss in den 1940er Jahren mit Erinnerungen füllte und die quasi für die Nachwelt bestimmt waren, ist das „*Braune Kunstbuch*" als Hybrid unterschiedlichster Inhalte, die bis in die 1890er Jahre zurückreichen, wahrscheinlich ungeplant in Schuhs Hände geraten und kaum von Strauss zur Veröffentlichung freigegeben worden. Eine autobiographisch-manipulative Absicht Strauss' lässt sich im „*Braunen Kunstbuch*" jedenfalls nicht vermuten.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Seite	Inhalt	Datierung	Literatur
1	Über Brahms' *„neue Tonfiguren"*	[1889]	Youm1, S. 43 erw. u. nur kurz zitiert
2–4	Entwurf zu einem Artikel über die Opern Ritters S. 2 [Einleitung] S. 3 [Gliederung, I.–IV.] S. 4 *„Bemerkungen zu II."*	*„1890"*	Schuh, S. 203 f. ausgiebig zitiert u. teils paraphrasiert
5/6	*„Notizen aus: »Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger*[«]. *Von Dr Alwin Schultz"*	*„Weimar, Winter 91–92"*	Schuh, S. 272 erw.
7	*„Alexander Ritter"* über *„Geschlechtsliebe"*	*„Weimar, März 1893"* [recte 1892]	Hier erstveröffentlicht
8	leer	-	-
9–11	*„Don Juan."* Entwurf, je ein Akt pro Seite	*„Weimar, März 1892"*	Schuh, S. 262–264. S. 263 Faksimile: alle 3 Seiten auf 1 zusammengezogen
12	*„Schopenhauer"*. Exzerpte aus *Die Welt als Wille und Vorstellung* mit exakten Stellenangaben	*„Luxor, Januar 1893"*	Schuh, S. 315 erw.
13–14	*„zu Don Juan (Stirner)"* Exzerpte und neuer Entwurf (2 Akte)	[März 1892]	Schuh, S. 264 f.
14–16	Gedanken über bzw. Kritik an Schopenhauer, Geschlechtsliebe u. a.: *„Ich bejahe bewußt, dies ist mein Glück!"*	*„Luxor, Januar 1893"* *„Luxor, 4. Febr. 1893"*	Schuh, S. 316 Schuh, 319 f.
16–[19]	[*Der Reichstag zu Mainz*]	[1893]	Schuh, S. 322–325 komplett zitiert
[20]–[26]	*„Das erhabene Leid der Könige"* S. 20–22 ungegliederter Prosaentwurf S. 23: Szenarium (3 Akte) S. 24–25 ungegliederter Prosaentwurf, Anmerkungen S. 26: *„Scenarium"* (3 Akte, in Szenen gegliedert)	[November 1892, 1893]	Schuh, S. 313–315 S. 20–22 komplett - - -
[27]	Exzerpte *„Dahn, Die Könige der Germanen"*	[1893]	Schuh, S. 313 erw.
[28]	Kurze Sentenzen über *„Christentum"*, *„Monumentalität"* etc.; Szenarium [zu *„Leid der Könige"*] (kämpfende Knaben, Mädchen)	[1893]	- -
[29]	Exzerpte aus *„Wilhelm Arnold: deutsche Urzeit"*	[1893]	Schuh, S. 313 erw.
[30]–[37]	Haus und Grund Garmisch, Einrichtung	1907/08	-
[38]–[45]	Kunst und Kunstgegenstände, Herkunft und Preise; (S. [44] leer)	[1907/08]	-
[46]–[50]	Notizen zu: Chauffeur, Versicherung, *„Auslagen"*, *„Heuernte 1909"*, Bankverbindungen	[bis 1910]	-
[51]/[52]	leer	-	-
[53]	*Alpensinfonie*; jüdische und germanische Naturanschauung. Überwindung des Christentums und spekulativer Metaphysik.	*„22. November 1915"*	Youm2, S. 438, sehr kurz zitiert

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Seite	Inhalt	Datierung	Literatur
[54]–[66]	*„Einrichtung des neuen Hauses in München“* Kunsthandel, Listen mit Preisen von Möbeln und Kunstwerken; *„Bauplatz München 130031 Mark“* (S. 65)	bis 1923	-
[67]–[72]	Kunst und Preise; u. a. lila Tinte, andere Handschrift	1921 1926	-
[73]	*„Zum Geburtstag Richards 1928“* und *„Weihnacht 1928“* Geschenke (andere Hand); Kunstkauf (1929, andere Hand); eigenhändiger Eintrag Kunstkauf (1931)	1928 – 1931	-
[74]/[75]	*„75. Geburtstag 11. Juni 1939“* Geschenkeverzeichnis von anderer Hand	1939	-
[76]–[83]	*„Handschriftlicher Nachlass“* (eigenhändig), Voltaire-Zitat als Motto; ungedruckte und gedruckte Werke, nach Standorten der Autographe; Nachträge neuer Werke ca. 1945; Ritters *Sursum Corda!*	ca. 1943 – ca. 1945	-

Tabelle 1: Das „Braune Kunstbuch“ (RSA), Inhaltsübersicht[94]

Übersicht

Das „*Braune Kunstbuch*“ beginnt auf Seite 1[95] mit einer sehr interessanten Reflexion über die Ausdrucks-Ästhetik Liszts und Wagners in Abgrenzung zu Brahms'schen bloßen „*Tonfiguren*“ – ganz im Sinne Alexander Ritters. Der knappe, bislang nur bruchstückhaft zitierte[96] Abschnitt wurde bereits im Kontext des Verhältnisses Ritters zu Brahms komplett wiedergegeben (vgl. Leben VI-14.6.). Er ist ein Dokument des Einflusses Ritters auf Strauss und interessant durch seine explizite Positionierung gegen Bülow. Auf den nächsten Seiten folgt der Entwurf eines Artikels über die beiden Ritter-Opern (S. 2–4), der ins Frühjahr 1890, kurz vor die Weimarer Aufführungen datiert werden kann (dazu ausführlich: Leben VII-18.3.). Anschließend (S. 5–6) findet sich eine Stoffsammlung für ein eigenes Opernlibretto – Vorstudien zum späteren *Guntram*-Text.[97] Es handelt sich um Literatur-Exzerpte, genauer um „*Notizen aus: »Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger*[«]. *Von Dr Alwin Schultz*“, die von Strauss am Ende mit „*Winter 91–92*“ datiert wurden.[98]

94 Schuh war bekanntlich von Strauss selbst als Biograph eingesetzt worden. Anders als die späten Hefte („Tagebücher“), die Strauss in den 1940er Jahren mit Erinnerungen füllte und die quasi für die Nachwelt bestimmt waren, ist das „*Braune Kunstbuch*“ als Hybrid unterschiedlichster Inhalte, die bis in die 1890er Jahre zurückreichen, wahrscheinlich ungeplant in Schuhs Hände geraten und kaum von Strauss zur Veröffentlichung freigegeben worden. Eine autobiographisch-manipulative Absicht Strauss' lässt sich im „*Braunen Kunstbuch*“ jedenfalls nicht vermuten.

95 Das „*Braune Kunstbuch*“ weist eine wahrscheinlich nachträglich angebrachte Seitennummerierung mit Bleistift auf, die aber von Strauss' eigener Hand zu stammen scheint. Diese Paginierung reicht nur bis Seite 18, beschrieben ist das Buch hingegen bis zur 83. Seite. Dort brechen die Eintragungen dann ab, sodass ca. Zweidrittel des Buches unbeschrieben blieben. Seitenangaben ab S. 19 aufwärts werden hier deswegen in [ ] angegeben, da sie sozusagen imaginär sind.

96 Zitate finden sich bei Youmans, Charles: Ri*chard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition. The Philosophical Roots of Musical Modernism*, Bloomington and Indianapolis 2005, S. 43.

97 Vgl. Schuh, *Jugend*, S. 272.

98 Die teilweise vorhandenen Datierungen der ersten 15 Seiten werfen einige Fragen auf. Auch wenn Tin-

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Es fällt auf, dass Strauss' Eintragungen in das „*Braune Kunstbuch*" von Anfang an nur ziemlich sporadisch erfolgten. Bestimmt wollte er dort zunächst nur Wichtiges, nur hehre Gedanken und v. a. nur solche Themen aufnehmen, die direkten Bezug zu Ritters Anschauungen und Schwerpunkten hatten. Salopp formuliert, könnte man sagen, dass Strauss wie in einem „Schulheft" seine „Hausaufsätze" erledigte. Allerdings kam er auf diese Weise in dreieinhalb Jahren nur auf ganze sieben beschriebene Seiten – leicht schien es ihm nicht von der Feder zu gehen bzw. sein Drang hielt sich in Grenzen. Bis zu diesem Punkt enthält das „*Braune Kunstbuch*" jedenfalls tatsächlich nur entweder direkt auf Ritter bezogene oder doch mit seinen Ansichten kompatible Gedanken. Auf Seite 7 findet sich sogar Ritter'sches Gedankengut in Reinkultur: Strauss paraphrasiert dort explizit Gedanken und Mitteilungen Alexander Ritters zur körperlichen Liebe zwischen Mann und Frau, ja es scheint fast, als seien sie ihm ins Buch diktiert worden. Schon die für Strauss untypische Sprache weist auf Ritter hin, und es könnte sich hiermit um ein singuläres Beispiel dafür handeln, wie Ritters Belehrungen konkret ausgesehen haben. Dieses höchst interessante Dokument samt seiner fragwürdigen Datierung wird an anderer Stelle ausführlich besprochen (vgl. Leben VIII-19.1.). Mit Ritters zweifelsohne kruden Ausführungen zur Geschlechtsliebe, die im Zusammenhang mit seiner „himmlischer Liebe" zu Sonia von Schéhafzoff stehen – schien für Strauss ein Wendepunkt erreicht gewesen zu sein. Durch die leer gelassene Seite 8 ist er möglicherweise sogar optisch erkennbar.

Ab Seite 9 tritt eine Änderung ein: Das Bemühen um Kompatibilität zu Ritter verwandelt sich in eine kritische Auseinandersetzung. Die Seiten 9–11 enthalten einen Entwurf zu einer dreiaktigen „*Don Juan*"-Oper, ein Plan, den Strauss unmittelbar nach Ritters Besuch in Weimar, aber im vollen Gegensatz zu dessen Anschauungen notiert hatte. Er beruht auf Max Stirner, den Strauss kurz zuvor durch John Mackay kennengelernt hatte.[99]

Ab S. 12 schließlich folgen Notizen zu Strauss' Schopenhauer-Lektüre, die er ausgerechnet in Luxor niedergeschrieben hat. Er hatte das nicht eben handliche Geschenk Ritters 1892/93 also sogar mit auf seine große Südlandreise genommen. Es wechseln sich nun „*Don Juan*"-Skizzen, die sich explizit auf Max Stirner beziehen und Gedanken zur Philosophie Schopenhauers ab (S. 13–15). Beides markiert eine klare Abwendung von Ritter, denn auch im Werk Schopenhauers wollte Strauss nun Belege für eine von Ritter abweichende Deutung gefunden haben.[100] Als noch deutlicher gegen Ritter gerichtet lässt sich ein Entwurf zu einem Operntext „*Der Reichstag zu Mainz*" verstehen, der die Seiten 16–[19] umfasst. Das Konzept ist hochinteressant, weil es autobiographische Züge trägt. Willi Schuh hat bereits überzeugend dargelegt, wie Ritter, Sonia von Schéhafzoff und auch Strauss selbst als wenig versteckte Vorlagen für das Personal des Entwurfs gedient haben. In ihm tritt ein alter, nach „*ethischen Zielen strebender*" Künstler auf, der „*großen erzieherischen Einfluß*" auf einen jungen, „*echtesten*" Künstler hat. Dieser junge Künstler, der Held des Dramas, gewinnt durch seine San-

tenfarbe und Handschrift keinen augenfälligen Unterschied aufweisen, ist es doch wahrscheinlich, dass einige der Datierungen nachträglich hinzugefügt worden sind. Dabei unterlief Strauss z. B. der Fehler einer Datierung auf „*Weimar, März 1893*" (S. 7), obwohl er 1893 bereits in Ägypten war und wahrscheinlich 1892 gemeint ist. Auch die gequetschte Platzierung der Datierungen am Rand oder am Beginn der Seiten spricht für späteres Hinzufügen. Inwieweit das die Verlässlichkeit der Angaben in Zweifel zieht, muss erwogen werden, – wobei die Nachdatierungen wohl nicht später als 1893 erfolgt sein werden, also relativ zeitnah.

99 Vgl. Schuh, *Jugend*, 261–266.

100 Zur Schopenhauer-Kritik vgl. Schuh, *Jugend*, S. 315–320.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

geskunst die Gunst des Kaisers und der Geliebten, und der alte, „*reine Tendenz Dichter*“ „*wendet sich in seiner religiösen Schwärmerei schließlich ganz*“ von ihm ab bzw. „*beugt sich ihm, dessen Genius sich in ernster Stunde so voll bewährt*“, wie es an anderer Stelle heißt.[101] Seinen inneren Kampf gegen Ritters ideale Kunstauffassung und die Verleugnung der sinnlichen Liebe trug Strauss hier sichtlich in das „*Braune Kunstbuch*“, ehe er nach außen durchbrach.

Ein weiterer, ziemlich ausführlicher Plan für einen Operntext mit dem Titel „*Das erhabene Leid der Könige*“ folgt auf den Seiten [20]–[26]. Auch ihn hat Schuh bereits eingehend beschrieben. Für diesen Operntext, der Strauss' Interesse am Germanentum dokumentiert und nur vordergründig wieder in einen Wagner-kompatiblen Themenkreis zurückführt, notierte Strauss ausführliche Szenarien und fertigte detaillierte Exzerpte aus Büchern Felix Dahns und Wilhelm Arnolds an (S. [27]–[29]).[102] Die Rolle Felix Dahns an diesem Punkt lohnt eine genauere Betrachtung. Auf den ersten Blick scheint der Name Dahn für ein Einlenken Strauss' auf eine wieder Ritter angenäherte Spur zu stehen, handelt es sich bei dem Dichter doch um den von Alexander Ritter am häufigsten vertonten Autor, der die Grundlagen für Lieder, Chorwerke und vor allem die Oper *Der faule Hans* geliefert hatte. Dahns Nationalpatriotismus und betuliche Lyrik hatten Ritter zeitweise offenbar sehr angesprochen, auf die derb-komischen Verse des Dahn'schen „*faulen Hanns*“ baute Ritter seine erste Oper. Doch Dahns eigentliches Hauptthema, das Germanentum, nahm bald eine Richtung, die Ritter gleichermaßen abstoßen wie Strauss anziehen musste. So sehr Felix Dahn Richard Wagner für seinen gutgermanischen *Ring des Nibelungen* auch schätzte, so wenig konnte er offenbar mit der Welt des *Parsifal* anfangen. Sein Menschenbild eines männlich-kraftstrotzenden, selbstbestimmten Germanen setzte er vom weibisch-schwächlichen Mitleidsgedanken des Christentums scharf ab. Ritter protestierte 1895 in einem Leserbrief vehement gegen diese Sichtweise, die Dahn damals in seinen „*Erinnerungen*“ mitgeteilt hatte.[103] Bei Richard Strauss fiel gerade dieser Aspekt des Dahn'schen Denkens jedoch auf fruchtbaren Boden.

Opernpläne, Lektüre-Exzerpte, philosophische und musikästhetische Betrachtungen bilden die Textformen der ersten knapp dreißig Seiten. Damit wahrte Strauss die (von Ritter?) vorgesehene Funktion des „*Braunen Kunstbuches*“, auch wenn er sich inhaltlich unvorhergesehenermaßen total von Ritters Anschauungen und Autorität löste. Diese Loslösung geschah immerhin in mühevoller geistiger Arbeit, die seinem Mentor eigentlich schon wie-

101 Vgl. Schuh, *Jugend*, S. 320–328.

102 vgl. Schuh, *Jugend*, S. 312–315.

103 Vgl. Ritters anonyme „*Zusendung*“ an die *Bayreuther Blätter* (dazu ausführlicher: Leben VIII-19.3.). Außer der von Ritter explizit kommentierten Stelle (Dahn, Felix: *Erinnerungen*, 4. Buch, Bd. 2, Leipzig 1895, S. 595) finden sich in Dahns „*Erinnerungen*“ weitere Passagen, in denen er Wagner in bestimmten Punkten kritisiert und sich auf ein starkes Germanentum beruft. Anhand der Schilderung seines Besuches der Bayreuther Festspiele 1876 kommentiert der Autor fast jedes Werk Wagners, teils sehr kritisch, teils gönnerhaft-positiv (Ebda., S. 377–386). Dahns Kritik, bei Wagner werde „*»das Mitleid« statt des thatkräftigen Heldenthums*“ betont (S. 385), passt recht genau zu Strauss' sich entwickelnden Ansichten über ein anti-christliches, freies Germanentum, wie er es auch im „*Braunen Kunstbuch*“ explizit formuliert hat. Auch wenn die Exzerpte aus Dahns „*Könige der Germanen*“ und der erhaltene Brief Felix Dahns an Richard Strauss vom Oktober 1893 (RSA) konkret nur geschichtliche Fakten behandeln – als praktische Vorarbeiten zu einem Opernstoff –, scheint es doch mehr als wahrscheinlich, dass Strauss sehr wohl auch das hinter dem „Germanentum“ stehende Weltbild Dahns spürte, das dem seines Mentors Ritters entgegenstand, und für sich fruchtbar machte. Dahns Ablehnung der „*verzückt-christlichen*“ Elemente der *Parsifal*-Dichtung und sein Spott darüber, dass schon im *Tannhäuser* „*der unwahre, krankhafte Gedanke, daß »sinnliche Liebe« Sünde sei*“, enthalten sei (S. 384), passt im Übrigen nur zu gut zu Strauss' Abwehrhaltung gegen die „himmlische Liebe“ Ritters (s. o.).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der hätte gefallen können. Noch war es Strauss wichtig, Ritters Einfluss mit dessen eigenen Mitteln, dem akribischem Durchdringen philosophischer Schriften und dem Aufstellen eigener dichterischer Konzepte auf Grundlage detailreicher Studien und Lektüren zu überwinden. Die Ritter'sche Methode wandte er gewissermaßen lediglich auf „verbotene" Inhalte an. Mit diesen Inhalten wandelte sich letztlich aber auch sein Bild eines Komponisten überhaupt. Die moralische Pflicht, sich eine philosophisch-ästhetische, weltanschauliche Grundlage erarbeiten zu müssen, auf der Musik dann erst möglich sei, stellte er infrage. Strauss kam generell von der Idee ab, Musik sei im Stande, einen übermusikalischen, metaphysischen Inhalt auszudrücken, also mehr zu sein, als nur Musik.

Nach den erwähnten Exzerpten auf S. [29] ließ Strauss das „*Braune Kunstbuch*" für einige Jahre liegen. Zwischen ihnen und den nächsten Einträgen gibt es einen klaren Bruch. Ganz offenbar verspürte Strauss in den Jahren um die Jahrhundertwende nicht mehr das Bedürfnis, in beschriebener Art und Weise Aufzeichnungen zu führen. Entwürfe zu weiteren Operntexten, wie den *Till Eulenspiegel*-Plan, hielt er an anderem Ort fest. Als Strauss das Buch 1907 dann wieder in die Hände fiel, stand er an einem ganz anderen Punkt seiner Entwicklung. Er war ein gefeierter Komponist und mit *Salome* auf einem Höhepunkt seiner Karriere angekommen, sein Mentor Alexander Ritter war seit über zehn Jahren tot. Strauss war nicht nach geistigen Ergüssen zumute, als er das Buch scheinbar zufällig wieder aufschlug – er benötigte schlicht Platz für Skizzen und Notizen, die die Buchhaltung über die finanziellen Details seines Hausbaus in Garmisch betrafen (S. [30]–[36]). Penibel hat Strauss unter der Überschrift „*Mein Haus in Garmisch*" Grundstückskäufe, Parzelle um Parzelle mit Preisen versehen, dokumentiert. Es folgen Details bis hin zur Inneneinrichtung: Etwa werden die Gesamtkosten für den „*Grund in Garmisch*" mit „*163.661,35*" Mark (S. [36]), das „*Wohnhaus*" mit „*107.289 M.*" oder den „*Flügel Ibach*" (das wunderschöne maßangefertigte Kirschholz-Instrument, dass noch heute im Arbeitszimmer der Garmischer Villa steht) mit „*2500 M.*" (beides S. [37]) angegeben. Ähnlich aufzählend werden von Strauss auf den Seiten [38]–[45] Preise für Bilder und Einrichtungs-Kunst vermerkt, gefolgt von Versicherungskontakten (S. [47]), „*Auslagen*" (S. [48]), „*Heuernte 1909*" (S. [49]) und Bankverbindungen (S. [50]). Mittlerweile im Jahre 1910 angekommen, blieb das Buch anschließend wieder einige Zeit unbenutzt.

Erst am „*22. November 1915*" nahm Strauss das „*Braune Kunstbuch*" erneut zur Hand und benutzte es letztmals quasi in seiner ursprünglichen Funktion. Er notierte flüchtig einige Gedanken zu seiner Musikästhetik in Bezug zur Religion und zum Germanentum – und lieferte damit ein erstaunliches, bisher unveröffentlichtes einzigartiges Dokument (S. [53]). Anlass gab ihm eine „*Besprechung*" seiner *Alpensinfonie* von Carl Becker, dessen treffendes Fazit: „*die Versuchung ins Unbetretene, nicht zu Betretende – ist überwunden*" Strauss zu Beginn festhält. Was folgt, ist ein klar – um nicht zu sagen rüde – formulierter Bruch mit dem Gedanken einer Metaphysik in der Kunst und eine deutliche Absage an das Christentum, das in antisemitischem Furor mit dem Judentum vermengt und einem gesunden Germanentum gegenübergestellt wird.

> Ich will nicht in unerkannte Bahnen: ich bin Germane, dem der Anblick einer herrlichen Gebirgsnatur, darüber der blaue Himmel, der [sic] strahlende, wärmende Sonne schon der Gipfel des Erreichbaren u. Erstrebenswerten darstellt. Daran freue ich mich, dies hält mich gesund u. gibt mir Freude zur Arbeit. Eine unproduktive Race wie die Juden mochten diese christliche, jüdische Metaphysik ersinnen, sie mögen die Spekulation an die Stelle der Produktion setzen. Dieses unsinnliche Volk, dem eigentlich jede

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> Freude an der Natur fehlt, ich habe sie in der Natur oft beobachtet – sie „genießen" die Natur nicht, sie denken höchstens darüber nach – Wann wird die germanische Race endlich den furchtbaren Bacillus: Christentum d. h. Neojudentum aus seinem Blute ausgestoßen haben? Wann wird man aufhören, diesem prachtvollen, starken, arbeitsamen Volke die pädagogischen Phantasien des Juden von Nazareth zu predigen, aufhören, einem Volke, das Grausamkeit nicht kennt, das Mitleid zu predigen, einem Volke, das nur die Tat kennt u. sich zur Tat bekennt, von Sünde zu reden, einem kriegerischen Volke: liebe deinen Nächsten zu dozieren, u. es doch in die Schlacht schicken.[104]

Den Gedankengang dieser im Ersten Weltkrieg geschriebenen Notiz, der bei der *Alpensinfonie* beginnt[105] und bei den Frontsoldaten endet, auf seine Logik hin zu befragen, muss hier unterbleiben. Ebenso wird auf eine genaue Analyse sämtlicher um 1915 virulenter geistiger Strömungen, mit denen Strauss hier d'accord geht – die Verwendung von völkischer Blut- und Rasse-Rhetorik und der krasse Antisemitismus – im Rahmen dieser Arbeit verzichtet.[106] Hier interessiert vor allem die überdeutliche Distanzierung von allen hohen Idealen, die Alexander Ritter einst mit Strauss zu teilen glaubte. Strauss nennt sie beim Namen: das christlich-schopenhauersche Mitleid, die spekulative Metaphysik, die Sinnenfeindlichkeit. Bemerkenswert ist die Ähnlichkeit mit dem Beginn des Entwurfs zu „*Der Reichstag zu Mainz*", den Strauss etliche Jahre früher im „*Braunen Kunstbuch*" notiert hatte (wo das „*bewußte Anschauen*" der Natur (Sonne!) einem „*ethischen Streben*" nur in der „*Phantasie*" gegenüberstellt wird).[107] Strauss wollte mit seiner Musik kein Darüberhinaus mehr bieten, alle Religion schien ihm schwächlich und verachtenswert. Mit seiner letzten Tondichtung, der *Alpensinfonie*, war die Abkehr von einem musikalischen Idealismus zugunsten einer „post-metaphysischen Alternative" (Youmans) endgültig abgeschlossen.

Die nächsten Aufzeichnungen stammen bereits aus den 1920er Jahren und betreffen wieder vollkommen profane Dinge. Es geht um die penible Dokumentation der Bau- und Ausstattungskosten der „*Einrichtung des neuen Hauses in München*" (S. [54]), wobei allein die Liste der gekauften Kunst inkl. jeweiliger Händlerdaten 10 Seiten beansprucht (S. [54]–[64]). Spätestens hier wird klar, woher das „*Braune Kunstbuch*" eigentlich seinen Namen hat (egal, ob er erst von Schwiegertochter Alice, der Archivarin, geprägt worden ist, oder von Richard Strauss selbst herrührt): Ein Großteil der Einträge bilden zusammen ein Verzeichnis, ja

104 RSA; „*Braunes Kunstbuch*", S. [53]. Vollständig ediert im Anhang (E-1.3.). Charles Youmans weist erstmals auf den Text hin und zitiert den kurzen Abschnitt über die „*christliche, jüdische Metaphysik*" in: Youmans, Charles: *Tondichtungen*. In: Werbeck, Walter (Hrsg.): *Richard Strauss Handbuch*, Stuttgart und Weimar 2014, S. 374–442 (darin: *Eine Alpensinfonie*, S. 432–440), hier S. 438.

105 Auch bzgl. der *Alpensinfonie* stellt der kleine Absatz eine wichtige Quelle dar, in der sich bekannte Schlagworte, die Strauss auch an anderer Stelle während des Kompositionsprozesses mit dem Werk in Verbindung brachte, wiederfinden lassen: „Sonne", „Wärme" (vgl. Strauss' Skizzenbuch Nr. 31: „*Adur Die Sonne*" und „*Des-dur Wärme*". In: Trenner, *Skizzenbücher*, S. 47), aber auch „Arbeit" (Skizzenbuch Nr. 9: „*Befreiung durch die Arbeit*", in: Trenner, *Skizzenbücher*, S. 18) oder „Anblick" (Skizzenbuch Nr. 23: „*Anblick und Bewunderung*", in: Trenner, *Skizzenbücher*, S. 37). Auch an Strauss' Tagebucheintrag vom 19.5.1911 (u. a. „*Befreiung durch die Arbeit*") sei erinnert (vgl. Youmans, *Tondichtungen*, S. 434). Nähere Erläuterungen dazu finden sich bei: Bayreuther, Rainer: *Richard Strauss' Alpensinfonie. Entstehung, Analyse und Interpretation*, Hildesheim 1997 (=Musikwissenschaftliche Publikationen. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main, hrsg. von Herbert Schneider, Bd. 6), S. 179 ff. (wobei Bayreuther die Notiz aus dem „*Braunen Kunstbuch*" offensichtlich nicht bekannt war).

106 Vgl. dazu aber ausführlicher Leben VI-16.2.

107 Vgl. die Transkription dieses Beginns bei Schuh, *Jugend*, S. 322.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

einen Katalog der Strauss'schen Kunsteinkäufe. Auch die nächsten Seiten beinhalten Preise für Haus (S. [65]: „*Bauplatz München 130031 Mark*") und Kunstwerke, wobei auf den Seiten [67]–[72] erstmals eine andere Handschrift u. a. in lila Tinte Kunst und Preise notierte. Die Notizen reichen bis ins Jahr 1926, wo auf S. [72] u. a. der Kauf eines El Greco für 10.000 Mark dokumentiert ist. Auch eine andere Art Verzeichnis findet sich: Unter den Überschriften „*Zum Geburtstag Richards 1928*" (S. [73]) und „*75. Geburtstag 11. Juni 1939*" (S. [74]–[75]) – also mit einem Abstand von 10 Jahren – wurden Geschenke verzeichnet, die der Jubilar von verschiedenen Seiten erhalten hatte.

Nochmals blieb das „*Braune Kunstbuch*" dann für etliche Jahre unbenutzt, ehe der greise Strauss gegen Ende seines Lebens darin noch ein ausführliches Verzeichnis mit dem Titel „*Handschriftlicher Nachlass*" anlegte (S. [76]–[83]). Ihm voran stellte er eine Voltaire-Anekdote, die für eine beachtliche Selbstkritik bzw. Selbstironie gegenüber seinem Œuvre, oder vielmehr seinen Alterswerken – die er andernorts auch als „Handgelenksübungen" bezeichnet hatte – spricht: „*Ein junger Mann las Voltaire ein Stück vor. Als er endlich fertig war, sagte Voltaire: »Junger Mann, so etwas dürfen Sie erst schreiben, wenn sie einmal berühmt sind. Bis dahin müssen Ihre Stücke gut sein.*[«]". Detailliert listet Strauss dann seine Musik-Manuskripte und deren Standorte in diversen Tresoren auf, getrennt nach ungedruckten und gedruckten Werken. Die Liste der ungedruckten endet auf S. [78] mit: „*Sonatine (3 Sätze) F Dur für 16 Blasinstrumente*". Erst nachträglich ergänzte Strauss das Verzeichnis zweimal um die wenigen noch neu entstandenen Werke: Die „*II. Sonatine Es Dur 1. 2. 3.* [!] *Satz*" und „*9 stimmiger A capella Epilog zu Daphne*" sowie „*Hoboenconzert D Dur*", „*Metamorphosen*" und „*München, Conzertwalzer*" jeweils in anderer Tinte. Die *1. Sonatine* hatte Strauss 1943 vollendet, die 2., letztlich viersätzige *Sonatine* wurde 1944/45 abgeschlossen. Damit lässt sich der Beginn und Großteil des Nachlass-Verzeichnisses relativ gut auf die Jahre 1943/1944 datieren.

Auf der letzten beschriebenen Seite des „*Braunen Kunstbuches*" (S. [83]), am Ende einer Liste sich damals in einem Wiener Tresor befindlicher Autographen, sind noch u. a. Lieder, die „*Sonate für Cello u. Klavier*" und der „*Text zu Ariadne von Hofmannsthal*" aufgeführt. Mitten darunter, als einziges fremdes Werk des gesamten Nachlass-Verzeichnisses überhaupt, findet sich: „*Sursum Corda (Alex. Ritter)*".[108] Wie es der Zufall wollte, schloss sich damit nach knapp sechzig Jahren, die die Aufzeichnungen im „*Braunen Kunstbuch*" umfassen, mit der Erwähnung Ritters, der Strauss das Buch geschenkt und gewidmet hatte, ein weiter Kreis. An „neuen Thaten" hatte Strauss es wahrlich nicht fehlen lassen, Ritters Horizont hatte er weit überschritten. Der junge Feuerkopf, der die Musik ins 20. Jahrhundert katapultiert hatte, war jedoch seinerseits alt geworden und von jenem Jahrhundert längst selbst eingeholt worden.

Ob sich Strauss dessen bewusst war, dass es Ritters Geschenk war, wenn er im Laufe der sechzig Jahre immer wieder zum „*Braunen Kunstbuch*" griff? Wenn ja, hatte er zumindest keine Skrupel, möglicherweise war die „Profanisierung" sogar gewollt. Auf etwas plakative aber doch stichhaltige Weise lässt sich anhand des „*Braunen Kunstbuches*" die von Charles Youmans als „*dismantling of Wagnerian musical metaphysics*" überzeugend beschriebene Entwicklung der Strauss'schen Einstellung zur Musikästhetik Wagners und Ritters stationsweise nachvollziehen. Als Dokument des Übergangs enthält es zunächst späte Zeugnisse einer überzeugten Akzeptanz der Ritter'schen Lehre, wie sie für die ersten Jahre der Freundschaft 1885–

108 Diese Erwähnung ist ein weiterer Beleg dafür, dass die Partitur von Ritters Orchesterwerk *Sursum Corda!* nach dessen Tod in den Besitz Strauss' gelangt und auch noch Mitte der 1940er Jahre vorhanden war. Heute gilt das Autograph als verschollen. Vgl. A.-2.1.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1890 rar sind. Es zeigt dann, wie Strauss sich anhand der Auseinandersetzung mit Schopenhauer windet und mausert, und hält zuletzt, nach einem harten Bruch, ein klares Bekenntnis zu einer eigenen, durch Nietzsche und andere Einflüsse geprägten Weltanschauung bereit.

Dass im „*Braunen Kunstbuch*" darüber hinaus das Gegenüber von philosophisch-durchdrungenem, künstlerischem Ringen und buchhalterisch-sachlichen, profanen Geldangelegenheiten bzw. der Übergang von einem zum andern in geradezu klischeehafter Art und Weise manifest wird, muss schlicht konstatiert werden. Wie eine gut erfundene Metapher erscheint dabei der Umstand, dass das „Kunstbuch" zu großem Teil eigentlich ein Dokumentationsbuch für Kunstkäufe ist, ja eine augenscheinlich mit gewisser Lust geführte minuziöse Auflistung von Kunstpreisen und -werten darstellt. Strauss daraus einen moralischen Vorwurf zu machen, ist hier nicht der Ort und auch nicht beabsichtigt.[109] Dass die Debatte in der Strauss-Biographik um den Stellenwert des Geldes und des Materialistischen im Leben des Komponisten durch das „*Braune Kunstbuch*" um eine weitere Quelle erweitert sein könnte, sei aber zumindest angeregt.

17.7. Bayreuther Festspiele 1889

Die eingehende Betrachtung des „*Braunen Kunstbuches*" verlangte einen Vorgriff bis an Ritters und sogar Strauss' Lebensende. Nun jedoch zurück zu dem Moment, als Strauss mit Ritters Geschenk in der Tasche München verließ. Am 17. Juni 1889 fuhr er nach Wiesbaden, wo er sich bis 28. Juni anlässlich eines Konzerts aufhielt und von wo er am 29.6. schließlich nach Bayreuth weiterreiste.[110] Als Assistent studierte Richard Strauss dort u. a. die „Stimmen aus mittlerer Höhe" im *Parsifal* ein. Wie schon 1888, ein Jahr zuvor, sang auch Ritters älteste Tochter Else in dieser Chorgruppe mit, und sie leistete Strauss in Bayreuth gerne Gesellschaft.

Einen Tag nach der Abreise Richard Strauss' aus München hatte die dortige Oper die Pensionierung seines Vaters Franz Strauss per Aushang bekannt gemacht. Den Zeitpunkt und das Vorgehen empfand der langgediente Hornist als Affront, was in gewisser Weise nachvollziehbar ist. Allerdings entlud sich sein Ärger vor allem in antisemitischen Ausfällen gegen den auch hier schnell als Schuldigen ausgemachten Hermann Levi. Ritter, der sich selbst ebenfalls als Opfer Levis betrachtete, bestärkte Franz Strauss offenbar in seinem Zorn. An seinen Sohn Richard schrieb dieser zwar zunächst beschwichtigend, die „*a.D. Geschichte*" habe ihn nicht überrascht und „*sehr wenig erregt*", doch dann schlägt der Brief bald einen anderen Ton an: „*Der Saujude* [Levi!]*, von dem ich jetzt auch wirklich glaube, daß er ebenso dumm als gemein ist, hat vergeßen, daß er jetzt nicht mehr mein Vorgesetzter ist und ich deshalb nicht mehr Rücksicht zu nehmen habe*". Seinem Sohn rät Franz Strauss: „*sei in Bayreuth sehr vorsichtig, denn der Drecksjude wird Dir überall zu schaden suchen, wo er nur kann, natürlich nur hinter Deinem Rücken*". Auf diesen paranoiden Verdacht schien er allerdings nicht alleine gekommen zu sein: „*Ritter hat mir Gestern vorstehende Ansicht mitgetheilt und*

109 Der einzig wirklich moralische Vorwurf in Sachen Kunstkauf, der heute wieder verstärkt diskutiert wird – die Frage nach gelinde gesagt unsauberer Provenienz aus enteignetem jüdischem Besitz –, findet im „*Braunen Kunstbuch*" jedenfalls keine Grundlage, da darin keine Kunstkäufe nach 1933 dokumentiert sind. Das Thema „Strauss als Kunstsammler", dessen Hauptquelle das „*Braune Kunstbuch*" zweifellos bilden würde, stand hier nicht zur Bearbeitung.

110 Vgl. Trenner, *Chronik*, S. 69.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gleich bemerkt, daß seine Tochter Else sehr genau aufpaßen wird".[111] Und so ergab sich tatsächlich die Situation, dass Strauss seinen ehemaligen Generalmusikdirektor, den Dirigenten des *Parsifal*, in Bayreuth schnitt und sich mit Else Ritter zusammentat, die auf verschwörerische Weise Levi ihre Verachtung spüren ließ. Schadenfroh berichtet der Sohn dem Vater:

> „*Ich bin viel mit Else Ritter zusammen, mit der ich im »Frohsinn« esse, wohin leider abends auch gewöhnlich Levi kommt; der Anblick von Else ist zwar jedes Mal ein Nagel zu seinem Sarg, er versucht aber die bittere Pille mit größter Unverfrorenheit hinunterzuschlucken*".[112]

Ritter selbst äußerte sich brieflich gegenüber Richard Strauss eher harmlos: „*Herr Gott! Die Pensionierung! man weiß nicht: ist es gemeiner oder dümmer*".[113] Aus seiner Verachtung Levis machte er ansonsten aber keinen Hehl. Vom 26. Juli bis 2. August besuchte Ritter mit seiner Familie Bayreuth und die Festspiele – in der dortigen „*Fremdenliste*" firmierte Alexander als „*Wagnerianer aus München*".[114] Strauss hatte Ritter schon freudig erwartet: „*Gestern ist Ritter hier angekommen und sind wir sehr vergnügt*",[115] schrieb er nachhause, worauf sein Vater antwortete: „*Die Anwesenheit Ritter's in Bayreuth wird Dir wohl hoch erfreulich sein. Grüße Ritters alle herzlich von uns*". Sein Rat lautete außerdem: „*Behandle* […] *den Saujuden Levi* […,] *wie sich's gebührt, von oben herab*".[116] Man möchte sich lieber gar nicht vorstellen, wie die Familie Ritter Levi gegenüber auftrat und dem jungen Strauss dabei als Vorbild diente.

Immerhin gibt es auch Anderes von Ritters Bayreuth-Aufenthalt zu berichten, wie z. B. eine erste Begegnung mit dem Werk Anton Bruckners, die sich in der Villa Glasenapp ergeben haben soll. Es war der Bruckner-„Apostel" August Göllerich (1859–1923), der sich in Bayreuth „*vor allem bemühte* […]*, Alexander Ritter und Richard Strauß für ihn* [Bruckner] *zu gewinnen*", wie Max Auer, Herausgeber der Göllerich'schen Bruckner-Biographie, berichtet. Ihm zufolge spielte Göllerich 1889 in Bayreuth zusammen mit Richard Strauss vierhändig das *Adagio* der *VII. Symphonie* vom Blatt, während Alexander Ritter die Seiten umblätterte. „*Förmlich atemlos las Ritter beim Umwenden mit, und wurde ganz für Bruckner gewonnen*"[117] – anders als Strauss, der laut Göllerich bzw. Auer an einigen kompositorischen Details zu mäkeln hatte. Strauss erhielt noch weiteren Besuch und kündigte seiner Schwester am 29. Juni an: „*Ritters bleiben bis Freitag hier, dann kommt Thuille, de Ahna, Frl. Schehaffzoff und die Petersburger Ritters*".[118] Da Sonia von Schéhafzoff, eine russische Pianistin, dann doch schon früher, am 31. Juni in Bayreuth ankam,[119] ist davon auszugehen, dass sich damals die Möglichkeit einer ersten Begegnung mit Alexander Ritter ergeben hat. Fräulein von Schéhafzoff sollte nur wenige Jahre später noch eine bedeutende Rolle in Ritters Leben spielen (vgl. Leben VIII-19.1.).

111 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 20.6.1889 (RSA). Unveröffentlicht.
112 Richard Strauss an Franz Strauss, Bayreuth, 4.7.1889. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 107.
113 Alexander Ritter an Richard Strauss, 7.7.1889 (RSA). Vgl. auch: Youmans, *Ten letters*, S. 7. Dort irrtümlich als 27.6.1889 transkribiert.
114 Vgl. Richard Strauss an Franz Strauss, Bayreuth, 31.7.1889. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 111.
115 Richard Strauss an Franz Strauss, Bayreuth, 27.7.1889, Postkarte (RSA).
116 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 29.7.1889 (RSA).
117 Alle Zitate vgl. Göllerich, August: *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffens-Bild*, hrsg. und ergänzt von Max Auer, Bd. IV, 2. Teil, Regensburg 1936, S. 676.
118 Richard Strauss an Johanna Strauss, Bayreuth, 29.7.1889, Postkarte (RSA). Unveröffentlicht.
119 Vgl. Richard Strauss an Franz Strauss, Bayreuth, 31.7.1889. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 111.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

18. Strauss' Freundschaftsdienste in Weimar (1890/91)

18.1. Ritters Opern am Weimarer Hoftheater

Noch in seinem ersten Monat in Weimar, im November 1889, konnte Richard Strauss eine neue Tondichtung vollenden, an der er bereits in München seit gut einem Jahr gearbeitet hatte. Als Titel des Werkes stand damals bereits *Tod und Verklärung* fest, auch wenn die Frage des Programms noch gar nicht geklärt war. Bei der Uraufführung, die erst am 21. Juni 1890 bei der Tonkünstlerversammlung in Eisenach stattfand, war auf den verteilten Programmzetteln ein kurzes Gedicht abgedruckt, das von Alexander Ritter stammt.[120] Es findet sich auch auf der autographen Partitur von *Tod und Verklärung*[121] und unterscheidet sich von dem später in der gedruckten Partitur vorangestellten und daher bekannteren längeren Text Ritters erheblich. Wann und ob Strauss Ritter um diese Texte gebeten hat, ist nicht mehr nachzuvollziehen, es liegen dazu keine Briefe vor.[122] Fest zu stehen scheint aber, dass Ritters Gedicht erst im Nachhinein für die abgeschlossene Komposition geschrieben und für den Druck dann noch einmal komplett neu gestaltet wurde, was aber nicht zu dem Schluss führen sollte, es habe mit dem Werk nur oberflächlich zu tun oder entspräche nicht den Intentionen Richard Strauss', wie es die Kritik mehrfach moniert hat. Es spricht vielmehr vieles dafür, dass Ritter die Texte im engen Einvernehmen mit Strauss verfasst hat.

Nach *Tod und Verklärung* begann für Richard Strauss eine längere Schaffenspause, was zunächst wohl v. a. mit dem Berg an Arbeit zu tun hatte, den er in seiner neuen Weimarer Stelle – teils selbst auferlegt – zu bewältigen hatte.[123] Von Anfang an war es seine Absicht gewesen, in seiner neuen Position am Weimarer Hoftheater die neu entstehende Oper seines väterlichen Freundes Alexander Ritter herauszubringen. Wahrscheinlich hatte er seinen neuen Chef, den Intendanten Hans von Bronsart, darüber auch frühzeitig in Kenntnis gesetzt. Monate vor Amtsantritt hielt er ihn auf dem Laufenden: „*seinen neuen Einakter: »Wem die Krone« hofft er* [Ritter] *bis Herbst fertig zu haben*".[124] Als Strauss im Herbst in Weimar seine Arbeit aufnahm, war die Oper allerdings noch nicht vollendet, und selbst den Termin im darauffolgenden Sommer konnte Ritter nur knapp einhalten. Strauss war im Frühjahr allmählich nervös geworden und klagte seinem Vater (wissend, dass es auch Rit-

120 Eine genaue Darstellung der möglichen Entstehungsgeschichte und der Funktion des Programms von Alexander Ritter zu *Tod und Verklärung* bietet: Werbeck, *Tondichtungen*, S. 118 und 228 ff.

121 So zu sehen im Faksimile des Autographs: *Richard Strauss, op. 24, Tod und Verklärung, Faksimile-Reproduktion der Handschrift*, Wien 1923. Die Transkription bei Schuh, *Jugend*, S. 187 enthält zwei Fehler, auf die bereits Walter Werbeck hinwies (vgl. Werbeck, *Tondichtungen*, S. 229).

122 In einem erhaltenen Brief Ritters an Strauss, in dem er – offenbar auf Bitten des Letzteren – einige Zeilen Goethes als Programm und den Titel „*Seraphische Phantasie*" für ein nicht näher bestimmtes Werk vorschlägt, wurde mehrfach (vgl. Schuh, *Jugend*, S. 186, sowie darauhin: Gilliam, *life of Strauss*, S. 53 f. und: Walter, *Strauss*, S. 107) irrtümlich auf Strauss' *Tod und Verklärung* bezogen. Bereits 1996 wies Werbeck aber darauf hin, dass der Brief Ritters erst im November 1891 geschrieben wurde, als Strauss' Werk längst unter dem bekannten Titel uraufgeführt war. Der wahre Sachverhalt ist leicht geklärt und verhält sich ganz anders: Ritter meint in dem Brief ein eigenes Werk, das Strauss am 23.11.1891 in Weimar uraufführte (s. u.), worauf erstmals Schäfers hingewiesen hat (Schäfers, *Symphonische Dichtung*, S. 419 f.). Die Identität dieses Werkes wirft nach wie vor Fragen auf (vgl. Werk IV-m.).

123 Z. B. besorgte Strauss eigene Einrichtungen und Bearbeitungen von Opern wie *Iphigenie*, *Rienzi*, *Tristan* etc.

124 Richard Strauss an Hans von Bronsart, München, 7.4.1889. In: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 139.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ter mitbekommen würde): „*Ich warte mit Schmerzen auf Ritters Oper und fürchte, wenn sie nicht bald kommt, daß die Solisten nicht fertig werden*“.[125] Ausgerechnet zum Zeitpunkt der Vollendung und Abgabe seiner Partitur zu *Wem die Krone?* muss Ritter ein heftiges Ischias-Leiden geplagt haben. Cosima Wagner berichtet Strauss sogar, sie habe ihn deswegen in München gar nicht wie verabredet treffen können,[126] und Freund Thuille bestätigt später: „*Onkel Ritter hat grosses Unglück mit seiner Ischias*“.[127] Erst allmählich, Anfang Mai, konnte Ritter etwas aufatmen: „*Ritter, den ich schon sein 10 Tagen nicht mehr gesehen, soll es mit seiner Ischia, wie vor zwei Tagen Thuille sagte, etwas beßer gehen, wenigstens bei Tage keine Schmerzen mehr haben*“.[128] Ritter lieferte peu à peu seine Partiturseiten und Strauss schien für sein Warten belohnt worden zu sein. Dem Komponisten gegenüber äußerte er sich nach Erhalt der Partitur jedenfalls enthusiastisch:

> „*Nun also: meine herzlichste, aufrichtigste, innigste Gratulation zu Ihrem Heinz* [die Tenor- und Hauptpartie], *derselbe ist prächtig geraten und können Sie wirklich Stolz auf Ihr Werk sein: Welch riesige Steigerung, wie prachtvoll empfunden ist dies alles; mir fehlen die Worte, Ihnen zu schildern, welchen Eindruck der ganze Heinz heute auf mich gemacht hat; ich kann Ihnen nur sagen, er hat mich bis ins Tiefinnerste ergriffen*“.[129]

Ab April hatte Strauss mit der Einstudierung der beiden Einakter alle Hände voll zu tun: „*Ich habe bereits fleißig Klavierproben zu den beiden Ritterschen Opern, von denen nur »Wem die Krone?« verflucht schwer für die Sänger ist, die so was Neues eben gar nicht gewohnt sind. Na, ich hoffe, wir werden's zwingen. Die Mägde in »Hans« gehen schon recht gut*“.[130] Davon mochte sich Ritter selbst überzeugt haben, denn er reiste bereits einige Tage vor der Premiere an, um den Endproben beiwohnen zu können. Strauss konnte sich seiner Sache sicher sein und freute sich auf die Ankunft des lange entbehrten Freundes: „*Die Ritterschen Opern gedeihen prächtig und freue ich mich wie ein Schneekönig darauf. Ritter kommt Dienstag abend, Hurra!*“.[131] Jener Dienstag, an dem Ritter und Strauss in Weimar wiedervereint waren, war der 27. Mai. Wenige Tage später, am 30. Mai schaute noch Engelbert Humperdinck für 3 Tage in Weimar vorbei, um Strauss, den er aus Bayreuth kannte, zu besuchen.[132] Ritter lernte Humperdinck aber nur flüchtig kennen, denn der konnte nicht zur Premiere der Opern bleiben und hat auch offenbar keine Probe der Werke besucht.[133]

125 Richard Strauss an Franz Strauss, Weimar, 19.3.1890. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 132. Drei Tage später informierte Strauss auch Cosima Wagner: „*ich erwarte täglich die Partitur seiner* [Ritter] *zweiten Oper*“ (Richard Strauss an Cosima Wagner, Weimar, 22.3.1890. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 37).

126 Cosima Wagner an Richard Strauss, Bayreuth, 26.3.1890. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 38.

127 Ludwig Thuille an Richard Strauss, München, 4.4.1890. In: Trenner, *Strauss-Thuille*, S. 113.

128 Franz Strauss an Richard Strauss, 3.5.[1890] (RSA).

129 Richard Strauss an Alexander Ritter, o. D. vgl. Schuh, *Jugend*, S. 199. Schuh macht keine Angaben zu seiner Quelle. Anders als die meisten anderen Zitate aus Strauss'schen Briefen an Ritter, die heute verloren sind, findet sich der Ausschnitt auch nicht bei Steinitzer.

130 Richard Strauss an die Eltern, Weimar, 30.4.1890. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 132. Zwei Wochen später heißt es: „*ich habe jetzt soviel zu tun mit den Ritterschen Opern*“ (Richard Strauss an Josephine Strauss, Weimar, 15.5.1890. In: Ebda, S. 132).

131 Richard Strauss an Johanna Strauss, Weimar, 24.5.1890. In: Grasberger, Franz (Hrsg.): *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen,* Tutzing 1967, S. 53.

132 Vgl. Trenner, *Chronik*, S. 78.

133 Das Verhältnis Ritters zu Humperdinck lässt sich in einer Fußnote abhandeln, denn es scheint keine nähere Bekanntschaft bestanden zu haben. Gelegenheit, sich kennenzulernen, hatten sie in Bayreuth

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Weimar.

Großherzogl. Hof-Theater.

Sonntag den 8. Juni 1890.
Mit aufgehobenem Abonnement,
zum Vorteil des Chorpensionsfonds:
Zum ersten Mal:

Wem die Krone?

Oper in einem Aufzuge von Alexander Ritter.

Frau Ute, Königin		Frl. Tibelti.
Conrad, Ludwig, Heinrich	ihre Söhne	Hr. Weber. Hr. Schwarz. Hr. Gießen.
Mathildis,	der Königin Nichte und Mündel	Frl. Denis.
Erster Edelknabe		Frl. J. Storris.
Zweiter Edelknabe		Frl. Romstedt.
Dritter Edelknabe		Frl. P. Storris.

Volk, Hofgesinde, Edelherren, Edelfrauen 2c.

Hierauf, zum ersten Mal:

Der faule Hans.

Oper in einem Aufzuge, nach einer poetischen Erzählung Felix Dahns von Alexander Ritter.

Die Königin von Brebant	Fr. Naumann-Gungl.	Erste Zweite Dritte Vierte Fünfte Sechste	Magd	Frl. Denis. Frl. Kayser. Frl. P. Storris. Frl. Alt. Frl. J. Storris. Frl. Tibelti.
Graf Hartung	Hr. Wieden.			
Paulus	Hr. Däseler.			
Rudolf	Hr. v. Szpinger.			
Kurt, Philipp, Erich, Ralf, der Sänger, Hans, genannt der Faule	Hr. Fischer. Hr. Weber. Hr. Kneller. Hr. Gießen. Hr. Zeller.	Ein Schmied		Hr. Hennig.
		Der Turmwart		Hr. Fischer.
		Ein Bote		Hr. Hennig.
		Erster Knappe		Hr. Lutz.
		Zweiter Knappe		Hr. Weyrauch.
Harald Hildetand, dänischer König	Hr. Wegner.	Dritter Knappe		Hr. Schulz.
Erster Riese, Zweiter Riese	Hr. Barth. Hr. Schustherr.	Knappen, Gesinde und Mägde des Grafen Hartung. Riesen.		

Textbücher zu „Wem die Krone" sind an der Kasse für 50 Pfg., solche zum „Faulen Hans" für 30 Pfg. zu haben.

Preise der Plätze wie gewöhnlich.

Den Abonnenten werden ihre oder entsprechende Plätze aufgehoben, wenn sie die Billets Sonntag Vormittag von 10—11 Uhr an der Kasse abholen. Anderweitiger Billetverkauf Nachmittag von 3—4 Uhr.

Kassenöffnung 6½ Uhr. Anfang 7 Uhr, Ende nach 10 Uhr.

Nach dem 1. Stück 20 Minuten Pause.

Der freie Eintritt ist ohne Ausnahme nicht gestattet.

Dienstag den 10. **(A. 70.)** Zum ersten Mal wiederholt: **Wem die Krone?** Oper in einem Aufzuge von Ritter. Hierauf, zum ersten Mal wiederholt: **Der faule Hans,** Oper in einem Aufzuge von Ritter. — Mittwoch den 11. **(B. 70.) Demetrius,** Fragment von Schiller. Hierauf: **Schillers Glocke,** mit lebenden Bildern und Musik von Lindpaintner. (Die Bilder eingerichtet von Herrn Grafen von Kalckreuth.) (12. [letzte] Vorstellung im besonderen Abonnement.) — Donnerstag den 12. **(A. 71.)** Zum ersten Mal: **Natalie,** Schauspiel in vier Aufzügen von Turgenjew, deutsch von Zabel. — Freitag den 13. **(B. 71.)** Zum ersten Mal wiederholt: **Natalie,** Schauspiel in vier Aufzügen von Turgenjew, deutsch von Zabel. — Sonnabend den 14. Mit aufgehobenem Abonnement: **Don Carlos,** Trauerspiel in fünf Aufzügen von Schiller. (Anfang 4 Uhr, Ende 8 Uhr.) — Sonntag den 15. **(A. 72.) Benvenuto Cellini,** Oper in drei Aufzügen von Berlioz.

190. Weimar. — G. Ulschmann.

Abb. 28: Theaterzettel Weimarer Hoftheater 8.6.1890

und spätestens in Weimar. Dass die beiden sich nicht gut kannten, – was wohl keinesfalls auf Abneigung beruhte –, und dass Humperdinck zu Lebzeiten Ritters auch keines seiner Werke kannte, geht auch aus dem äußerst knappen „*Schlusswort*" hervor, das er 1897 zur *Festgabe der Neuen Musikalischen Rundschau* beitrug (vgl. *Festgabe der Neuen Musikalischen Rundschau,* 27.5.1897, S. 24). Dabei hatte er dieses wenige Zeilen lange Schlusswort noch nicht einmal selbst verfasst. Wie aus Briefen des Redakteurs Richard Batka an Humperdinck hervorgeht, war Batka es, der dem Komponisten aus der Verlegenheit half, indem er ihm den Text quasi vorformulierte (vgl. Richard Batka an Engelbert Humperdinck, Prag, 30.4. und 8.5.1897 (UB Frankfurt; Nachlass Humperdinck, A I b Dr. Richard Batka, Nr. 1055 und 1056)). Der Hinweis Willi Schuhs, die Freundschaft Ritters zu Strauss sei „*auch von Humperdinck gefördert*" worden, bleibt jedenfalls unverständlich und ohne Begründung und Angabe von Quellen (vgl. Schuh, *Jugend*, S. 346).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Am 8. Juni war es schließlich soweit: im Weimarer Hoftheater hob sich der Vorhang zur ersten Neueinstudierung von *Der faule Hans* nach München und zur Uraufführung von *Wem die Krone?*, wobei das jüngere Werk an den Anfang des Ritter-Abends gestellt wurde.[134] Strauss' Schüler Heinrich Zeller und Pauline de Ahna übernahmen die zentralen Partien im *Faulen Hans* und Hans Giessen sang die zweite anspruchsvolle Tenor-Hauptpartie, den „Heinz" in *Wem die Krone?*. Angereist waren Friedrich Rösch, Sonia von Schéhafzoff und Eugen d'Albert, und von den Weimaraner Musikern waren Hofkapellmeister Eduard Lassen, Intendant Bronsart, Hans Sommer und das Ehepaar Milde Zeugen des Ereignisses. Bis zur Sommerpause wurden die Opern noch zwei weitere Male gespielt (am 10. und 17. Juni), wobei Ritter mindestens bis zur zweiten Aufführung blieb und – laut Strauss – den Beifall des Publikums genießen konnte.[135] Was den Erfolg der Opern angeht, weist Willi Schuh allerdings auf eine Tagebuchnotiz Pauline de Ahnas hin, aus der hervorgehe, Ritters *Fauler Hans* habe bei der Aufführung am 17. Juni keinen großen Anklang gefunden[136] – was wiederum der Darstellung Arthur Seidls vollkommen widerspricht, der die Aufführung an diesem Tag besucht und als erfolgreich beschrieben hat.[137]

18.2. Glückliche Tage zusammen mit Weimarer Künstlern und Musikern

Ritter blieb vergleichsweise lange in Weimar und verlebte dabei aufregende und glückliche Tage in der Stadt, die er aus Liszt's Tagen gut kannte. Er traf alte Bekannte, lernte neue Kollegen kennen und genoss allgemein den regen Verkehr mit Künstlern, der ihm nach der monatelangen abgeschiedenen Arbeit an der Oper gut tat.

Familie Milde

Für den 14. Juni ist ein Besuch Ritters bei Rosa und Feodor von Milde belegt, den beiden großen Sängern, mit denen er seit den 1850er Jahren freundschaftlich verbunden war. In das Album des Sohnes Franz von Milde trug er sich ein als „*der enthusiastische Verehrer Ihres herrlichen Elternpaares, der Alles, was ihn in stillen Stunden der Erinnerung erhebt, begeistert, im Idealismus befestigt, eben der Erinnerung an das wunderbare Künstlerschaffen dieses Wunderpaares verdankt*".[138] Rosa verfehlte auch in fortgeschrittenem Alter nicht ihre Wirkung auf Ritter, der ihr bald nach dem Weimar-Besuch seine Cornelius-Lieder op. 16 zuschickte und mit einem Widmungs-Gedicht versah. Als seltenes Zeugnis für Ritters lyrische Ader sei es hier angeführt:

134 Vgl. Seidl, Arthur: *Alexander Ritter's Opern*. In: *Zum Andenken Alexander Ritters. Festgabe der „Neuen Musikalischen Rundschau" zur Mannheimer Tonkünstlerversammlung 27. Mai 1897*, S. 13–19, hier S. 18.
135 Vgl. Richard Strauss an Johanna Strauss, Weimar, 11.6.1890 (RSA). Unveröffentlicht.
136 Vgl. Schuh, *Jugend*, S. 200. Genauere Angaben und wörtliche Zitate bleibt Schuh auch hier schuldig.
137 Vgl. Seidl, Arthur: *Ritter's Opern*, S. 13.
138 Vgl. Milde, *ideales Künstlerpaar*, Bd. II, S. 266.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

An Frau von Milde.

Ein nie vergess'ner Zauberklang
Mir einst zu tiefstem Innern drang.
Was dort er mir erweckt, bewegt,
Hab' allzeit treulich ich gehegt.
Durch dich hab' ich gelernt ergründen
Was hehre Meister Hohes künden,
Durch ihn erkannt' ich erst den Hort,
Den birgt ein echtes Dichterwort.
Und solchem Wort den Ton zu leih'n,
Dem Tone ganz die Seele weih'n,
Das lehrte mich der Zauberklang:
Dein Gesang![139]

Hans Sommer

Alexander Ritter machte in Weimar auch die Bekanntschaft Hans Sommers (1837–1922). Nach Aufgabe einer Mathematik-Professur in Braunschweig hatte der sich ganz der Musik verschrieben und lebte zehn Jahre lang, von 1888 bis 1898 in Weimar. Sommer komponierte vor allem Lieder und Opern, seine *Loreley* sollte Ritter später in München kennenlernen. In Sommers unveröffentlichten Lebenserinnerungen *Momentbilder aus Weimar* findet sich folgende kleine Anekdote: Von Ritters Oper *Wem die Krone?* „*war die handschriftliche Partitur, das einzige vorhandene Exemplar, eines Tages verschwunden, der dafür verantwortliche Strauss in halber Verzweiflung. Der Kopist, der die Stimmen ausschreiben sollte, war dem Trunke geneigt, hatte die Partitur irgendwo verloren. Erst einige Tage später fand sich das kostbare Gut in einer Kneipe wieder vor, auf deren Abort es liegen geblieben war*".[140] Sommer schrieb Kritiken u. a. für die *AMZ*, wo er auch eine sehr wohlwollende Besprechung zur Premiere der beiden Ritter-Opern in Weimar veröffentlichte.[141] Als sich Ritter nach den aufregenden Ereignissen in Weimar den Juli über in Schliersee erholte, verfasste er dort einen Brief an Hans Sommer, in dem er sich für die im „*freundschaftlichen sympathisirend-nachsichtigen Ton*"[142] geschriebene Rezension bedankt. Und als er Sommer wieder persönlich sah, fand Ritter auch noch eine andere Form, seinen Dank auszudrücken. Sommer erzählt: „*Übrigens hat mir meine Besprechung von »Wem die Krone« im Musikalischen Wochenblatt vom braven Ritter einen herzlichen Kuss eingetragen, wie er zu Liszt's Zeiten üblich war*".[143]

Das Doppelbildnis von Kalkreuth

Mit seinem Schützling Strauss, der nun sein Uraufführungsdirigent geworden war, verstand sich Ritter prächtig. Zu ihren gemeinsamen Unternehmungen in Weimar zählte auch, dass sie sich zusammen porträtieren ließen. Leopold Graf von Kalckreuth (1855–1928), der damals

139 Mitgeteilt in einem Brief Rosa von Mildes an ihren Sohn Franz von Milde, Weimar, 17.8.1890. Vgl. Milde, *ideales Künstlerpaar*, Bd. II, S. 267. Ritter nutzte den wiederbelebten Kontakt und schickte Rosa von Milde im Dezember 1890 weitere Lieder, für die er mit dem Kompliment, sie erinnerten an Cornelius, belohnt wurde (vgl. Alexander Ritter an Rosa von Milde, 15.12.1890 und 10.1.1891 (BSB; Mildeana)). Jahre später widmete Ritter Rosa von Milde auch noch den Druck seiner *Fünf Lieder* op. 20.

140 Sommer, Hans: *Momentbilder aus Weimar* (Hans-Sommer-Archiv, Berlin). Der Hinweis auf diese Erinnerungen und deren Bereitstellung verdankt der Verfasser dem freundlichen Entgegenkommen des Archiv-Leiters Hans-Christoph Mauruschat.

141 Vgl. *AMZ*, Nr. 17, 20.6.1890, S. 294 f.

142 Alexander Ritter an Hans Sommer, Schliersee, 7.7.1890 (Hans-Sommer-Archiv, Berlin). Unveröffentlicht.

143 Sommer, Hans: *Momentbilder aus Weimar* (Hans-Sommer-Archiv, Berlin).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Lehrer an der Weimarer Kunstschule war und als ein durchaus bedeutender Vertreter des deutschen Realismus gilt, malte die beiden in Öl. Das Doppelbildnis zeigt Strauss und Ritter im Profil, beide konzentriert den Blick auf einen imaginären Punkt jenseits des rechten Bildrands gerichtet. Wie der Maler „*selbst berichtet*" (Schuh)[144], waren die beiden Musiker zu einer spontanen einstündigen Sitzung in sein Atelier gekommen. Später schuf Kalkreuth auch noch ein Einzelporträt von Strauss, das weniger gefiel.[145] Im September konnte Strauss das gemeinsame Bild in seiner Wohnung aufhängen und nachhause schreiben: „*Unser Doppelbildnis stand eingerahmt bei mir, und ich habe es vorläufig bei mir aufgehängt*".[146] Das Doppelbildnis, das Strauss sehr schätzte, blieb nicht nur „vorläufig" in seinem Besitz. Es hing später auch einige Jahre in seinem Wiener „Belvedere-Schlössl" über dem Klavier[147] und kam dann in die Garmischer Villa, wo es sich noch heute befindet – es ziert im 1. Stock die Wand des Richard-Strauss-Archivs.

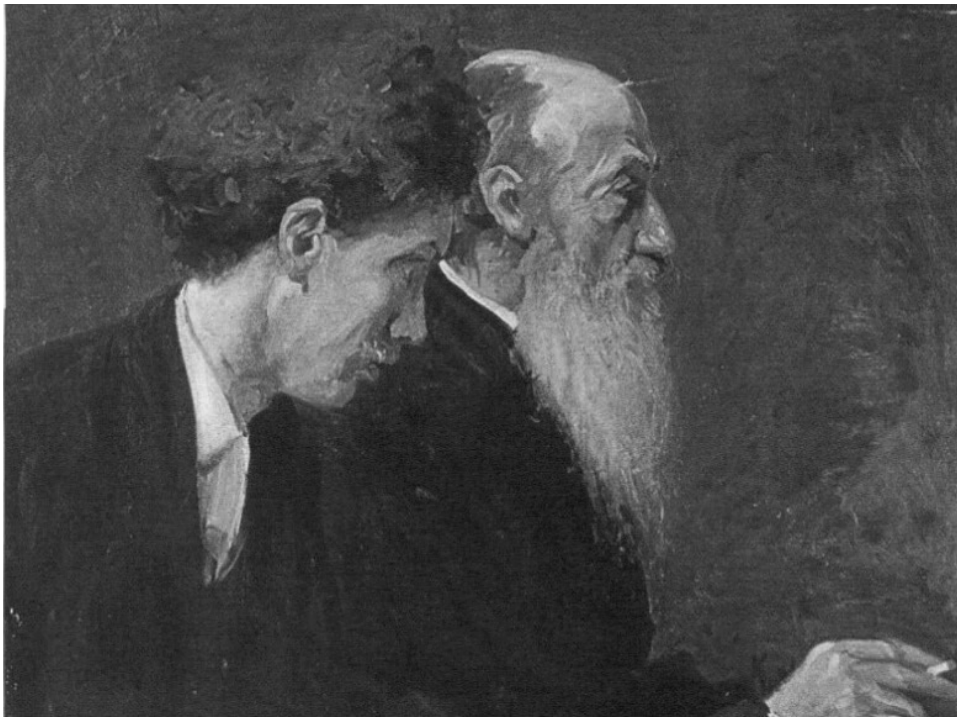


Abb. 29: Alexander Ritter und Richard Strauss 1890, porträtiert von Leopold Graf von Kalkreuth.

144 Vgl. Schuh, *Jugend*, S. 206. Allerdings bleibt Schuh die Angabe einer Quelle schuldig.

145 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 17.10.1890: „*Ritters Töchter waren von ihrem Weimarer Aufenthalt sehr entzückt. Über Dein Portrait von Kalkhreut* [sic] *waren sie nichts weniger als entzückt. Es hat ihnen gar nicht gefallen*". (RSA). Die Ritter-Töchter hatten am 28.9. in Weimar die Opern angesehen und auch einige Freunde des Vaters besucht.

146 Richard Strauss an Franz Strauss, Weimar, 13.9.1890. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 133.

147 Zu sehen auf einer Photographie, die sich abgedruckt findet in: Deppisch, Walter: *Richard Strauss,* Reinbek bei Hamburg 1984, S. 132.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

18.3. Richard Strauss' geplanter Artikel über die Ritter-Opern

Noch vor Beginn der Proben zu den beiden Opern Alexander Ritters hatte Richard Strauss gegenüber Cosima Wagner formuliert, er hoffe, „*dessen edlem Streben* […] *hier in der alten Zukunftsstadt* [Weimar] *zum ersten Male die längst und wohlverdiente Anerkennung zu erringen*".[148] Um dieses Ziel zu erreichen, arbeitete er nicht nur unermüdlich an der musikalischen Umsetzung, er dachte auch daran, vor der Premiere in der Weimarer Tagespresse einen einleitenden Aufsatz über die Werke zu platzieren. Mitte Mai schien dieser Plan zwar bereits fortgeschritten, aber noch etwas unausgegoren: „*Ich habe versucht,* […] *einen kleinen Artikel über die beiden Ritterschen Opern zu schreiben, der leider bis jetzt noch so vor Beleidigungen der Theaterintendanten, Opernkomponisten, Kritiker etc. strotzt, daß er absolut nicht druckreif ist*". Diesem Bericht an Cosima Wagner gab er auch eine indirekte Inhaltsangabe bei, indem er von einer Einordnung Ritters in eine „*Bayreuther Komponistenschule*" spricht, als einem wichtigen Schritt hin zu einem „*deutschen Gesangsstil*". Der Aufsatz war also ganz im Sinne Bayreuths geplant,[149] was Cosima mit Genugtuung zur Kenntnis nahm. Dank Ritters Einfluss sah sie den jungen Dirigenten auf der richtigen Spur. Den Aufsatz hätte sie gerne gelesen: „*Mir senden Sie bitte Ihren Aufsatz, auch mit den Beleidigungen!*".[150] An seine Schwester schrieb Strauss noch zwei Wochen vor der Premiere: „*Ich habe einen Artikel über die Ritterschen Opern aufgesetzt für die hiesige Weimarische Zeitung, er ist bis jetzt nur noch etwas zu groß in der Form, in der Idee ist er, glaube ich, gut*".[151]

Strauss hat seinen Entwurf dann doch nicht weiter ausgearbeitet, zumindest für eine Veröffentlichung in der Weimarer Tageszeitung war die Zeit offenbar zu knapp geworden, denn es lässt sich dort kein Artikel nachweisen. Der Entwurf, von dem Strauss spricht, hat sich jedoch in seinen Aufzeichnungen erhalten. Er findet sich wohl nicht zufällig im „*Braunen Kunstbuch*", dem Notizbuch, das er kurz vorher von Ritter geschenkt bekommen hatte. Es handelt sich um das Konzept einer Einleitung, eine Gliederung des Aufsatzes und erste ausformulierte Gedanken, die im „*Braunen Kunstbuch*" drei Seiten füllen und die (nachträglich?) mit „*1890*" datiert sind. Nicht ganz klar ist allerdings, ob dieser enthaltene fragmentarische Entwurf mit dem, den Strauss gegenüber Cosima Wagner erwähnt, identisch ist, oder ob es zusätzlich einen ausformulierten Aufsatz-Entwurf gegeben hat.

Nach dem kurzen Absatz über Brahms auf Seite 1 war es erst der zweite Eintrag den Strauss überhaupt in das „*Braune Kunstbuch*" vornahm. Er wählte wohl mit Bedacht nur Themen, die direkt mit Ritter oder seinen Lehren zu tun hatten, dem Geschenk also würdig waren. Auffällig sind denn auch Strauss' penible Angaben von Seitenzahlen und Verweisen, die sich auf Richard Wagners Schrift *Oper und Drama* beziehen.[152] Willi Schuh hat den Strauss'schen Entwurf teils paraphrasierend, teils wörtlich zitierend bereits veröffent-

148 Richard Strauss an Cosima Wagner, Weimar, 3.4.1890. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 43.
149 Richard Strauss an Cosima Wagner, Weimar, 17.5.1890. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 47 f.
150 Cosima Wagner an Richard Strauss, Bayreuth, 21.5.1890. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 52.
151 Richard Strauss an Johanna Strauss, Weimar, 24.5.1890. In: Grasberger, *Strom der Töne*, S. 53.
152 Das von Strauss annotierte Exemplar von *Oper und Drama* befindet sich in der Bibliothek der Garmischer Villa. Der Hinweis auf „*Wagner: neunte Sinfonie*" im Text bezieht sich wohl auf Wagners B*ericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven*. Die Schlagworte „*Instrumentalmelodie*" und „*Wortmelodie*" (ein Terminus, den Wagner nirgends verwendet, gemeint ist „Gesangsmelodie") finden sich dort allerdings nicht. Sie stammen ebenfalls aus *Oper und Drama*.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

licht,[153] dennoch soll er hier erstmals vollständig transkribiert und nach dem Original verbessert wiedergegeben werden:

> [S. 2] Wagner muß Schule machen. Denn nur so ist es möglich, daß das W. [Wagner'sche] Kunstwerk uns erhalten bleibe. Wagner steht bis jetzt mit seinen 10 Riesenwerken wie ein riesiger Erzkoloß auf dem Sumpfe des deutschen Theaters. Wird die Stelle, auf der dieser Koloß steht, nicht bald fest untermauert, wird u. muß er versinken[.] Dieses Untermauern ist aber nur mit dramatischen Werken möglich, die ganz im Wagnerschen Geiste entsprungen sind; bis jetzt wird (mit Ausnahme der einaktigen Dramen von Alex. Ritter) Wagner nur nachgeahmt von Leuten, die noch immer auf dem Boden der Meyerbeerschen Oper stehen, die bezüglich des Baues eines Drama's, bezüglich correcter Behandlung der deutschen Sprache in der musikalischen Deklamation, bezüglich der Sicherheit im Ausdruck einer poetischen Idee, eines dramatischen Inhaltes durch Musik, noch nicht das geringste von Wagner gelernt haben. In diesen letzten Punkten in erster Linie kann jeder, auch das kleinste Talent, von Wagner lernen; u. was selbst das kleinste Talent als Ergebnis dieses wahren Studiums produziren wird, wird den größten Nutzen für die Kunstgeschichte u. für das Erhalten des Wagnerschen Kunstwerkes sein. Denn nur wenn einmal in diesem Sinne so viel Werke entstanden sind, daß mit ihnen (außer Wagner u. den klassischen Musikwerken der alten Oper Mozarts[2)] und Beethovens[1)] Glucks u. Webers, natürlich müssen vorerst Don Juan u. Figaro erst ordentlich übersetzt sein) ein Repertoir zu erhalten ist, dann ist das Kunstwerk Wagners uns gesichert. Denn dann erst ist eine Garantie für [S. 3] das Schaffen des richtigen Styls zur Aufführung der Wagnerschen Werke u. damit die Garantie, daß das Wagnersche Kunstwerk uns erhalten bleibe oder besser gesagt, zur vollen Wirkung gelange, geboten.

Die zwei Ritterschen Opern

I. Dieses als Einleitung (dann Erwähnung [!] der [!] Ritterschen)
II. Darauf Hauptprinzip des Wagnerschen Dramas aus Oper u. Drama, ihr genaues Zutreffen auf Ritter, der ein wahrer Schüler Wagner's seine eigenen Wege geht, wie Liszt der einzige wirkliche Schüler Beethovens auf dem Gebiete der Programmmusik.
III. Genaueres Eingehen auf die beiden Ritterschen Opern, Betonung des nationalen Elements, etc. Biographisches über Ritter; Ritter als Liedercomponist *), wegen seiner Eigenart wenig bekannt.
IV. Schluß.

---

153 Vgl. Schuh, *Jugend*, S. 203 f. Schuh verzichtet auf die Nennung der genauen Fundstelle.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> Ritter der einzige, mir bekannte Componist, der das Verhältniß des Musikers zum Dichter im Drama in Wagner's Weise erfaßt hat, während alle [!] andren das Wesen des Dramas der Zukunft vollständig verkennend, die glänzenden Äußerlichkeiten des Musikers Wagner's [sic] nachahmen, während sie noch vollständig auf dem Boden der alten Oper stehen.
>
> 1890.
>
> *) Instrumentalmelodie u. Wortmelodie s. Wagner: neunte Sinfonie!
>
> [S. 4] Bemerkungen zu II.) Oper u. Drama (S. 231) der Irrtum im Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zweck, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war, (S. 232–233). Die Absicht der Oper lag eben ja, u. so auch heute, in der Musik. Bloß um der Wirksamkeit der Musik Anhalt zu irgendwie gerechtfertigter Ausbreitung zu verschaffen, wird die Absicht des Dramas herbeigezogen, – natürlich aber nicht um die Absicht der Musik zu verdrängen, sondern vielmehr ihr nur als Mittel zu dienen. Unmöglichkeit, auf der Basis der absoluten Musik das wirkliche Drama zu Stande zu bringen.
> Als Schluß die Nutzanwendung auf den Anfang, wenn das Repertoire durch den Ritterschen ähnliche Opern so bereichert wird, daß wir mit Ausnahme der alten klassischen Meisterwerke (Übersetzung des Don Juan, Figaro etc. natürlich mustergültig) auf die „Oper" verzichten können, dann werden wir ein „deutsches" Theater haben etc.[154]

Nach der ersten Aufführungsserie der Ritter-Opern kam der Plan auf, Strauss eine andere Plattform für seinen Artikel zu bieten. Im August stand er in Kontakt mit dem Herausgeber der *Bayreuther Blätter*, Hans von Wolzogen. Strauss wollte nicht zu viel versprechen und schlug Wolzogen alternativ seinen und Ritters Freund Friedrich Rösch als Autor vor, gleichwohl wollte er sich auch weiter selbst um den fraglichen Artikel bemühen:

> *„Unterdessen will auch ich versuchen, ob ich einen Aufsatz für die Bayreuther Blätter zustande bringe. Einen kleinen Artikel über die Ritterschen Opern habe ich nämlich bereits geschrieben u. gedachte ihn als Hinweis auf die beiden ersten Werke Wagnerscher Schule vor der Aufführung in einem Weimarer Tagesblatt zu veröffentlichen. Der Artikel ist leider in manchen Details zu scharf und aggressiv gegen die heutigen Theaterinstitute (nur bin ich selbst Hofkapellmeister) ausgefallen u. paßt auch nicht in eine Tageszeitung; so habe ich ihn in meinen Schreibtisch gelegt. Die Grundidee ist in dem von Ihnen mir angedeuteten Sinne. Gelingt es mir nun, denselben noch so auszuführen, dass das Ganze mir als für die Bayreuther Blätter geeignet erscheint, so bin ich so frei, Ihnen den Artikel zu senden".*[155]

Es ist höchst unwahrscheinlich, dass Strauss seinen Artikel jemals vollendet hat, warum es nicht dazu kam, bleibt jedoch unbekannt. Hans von Wolzogen fühlte sich Alexander Ritter

154 Vgl. „*Braunes Kunstbuch*", S. 2–4 (RSA). Zitiert nach dem Original, mit kleinen Korrekturen (durch „[!]" gekennzeichnet) und Vervollständigungen gegenüber Schuhs Transkription (Schuh, *Jugend*, S. 203 f.). Anordnung und Anmerkungen (*, [1)]) wie im Original.

155 Richard Strauss an Hans von Wolzogen, Weimar, 9.8.1890 (BSB; Ana 436.I).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gegenüber aber weiterhin verpflichtet und machte ihm noch Ende Oktober Hoffnungen, dass ein Artikel schon noch irgendwann erscheinen werde: „[Eine] *Besprechung ihrer Werke in den Blättern. Sie soll kommen, wenn es auch langsam geht*".[156] Er sollte sein Versprechen, aus welchen Gründen auch immer, nicht einhalten können.

18.4. Ritters Werke in Weimar und andernorts

Schon bei seinem allerersten Konzert als neuer Kapellmeister in Weimar, am 28. Oktober 1889, hatte Richard Strauss mit der Felix-Dahn-Vertonung „*Sternen-Ewig*" (op. 10/2) ein Lied von Alexander Ritter auf das Programm gesetzt.[157] Knapp ein Jahr später, am 13. Oktober 1890, waren bei einem Konzert in Weimar neben Liedern von Strauss und Thuille auch die drei Lieder *Erklärung* (op. 12/7), *Ich möcht ein Lied Dir weihn* (op. 5/1) und *In Lust und Schmerzen* (op. 7/3) von Ritter zu hören, interpretiert vom Tenor und Strauss-Schüler Heinrich Zeller. Es war das gleiche Konzert, in dem auch Strauss' Tondichtung *Macbeth* – die er später Alexander Ritter widmen sollte – in umgearbeiteter (2.) Fassung ihre Uraufführung erfuhr.[158] Nach dem Konzert erhielt Richard Strauss folgende Postkarte von Alexander Ritter, der nicht zur Aufführung nach Weimar hatte kommen können:

> „*Liebstes Sträußchen! Ihr consequentes Schweigen bezügl. des vorigen Montags kann ich mir nur dadurch deuten, daß es an jenem Abend wahrhaft schauderös muß zugegangen sein. Wer ist nun also eigentlich mehr durchgefallen – ich oder Sie? Arm in Arm mit Ihnen, Teuerster, ist mir jede Lage, also auch Niederlage, willkommen. Herzl. grüßend Ihr Ritter*".[159]

Über eine weitere, besonders interessante Aufführung eines Ritter'schen Liedes bei einem Weimarer Konzert herrscht Unklarheit. Am 14. Februar 1891 schrieb Richard Strauss nachhause, dass er Ritters „*Nun hält Frau Minne Liebeswacht*" (die Nr. VIII aus den *Liebesnächten* op. 4) „*für Frau Stavenhagen, die es am 23ten hier singen will*", instrumentieren werde.[160] Ein Konzert mit Agnes Stavenhagen ist allerdings nur für den 13. April belegt, wo sie aber offenbar nur Schubert und Liszt sang.[161] Die Instrumentierung indes hat Strauss tatsächlich angefertigt, das Autograph signierte er nach dem Tode Ritters und machte es dessen Töchtern zum Geschenk.[162]

156 Hans von Wolzogen an Alexander Ritter, Bayreuth, 28.10.1890 (RWG; Hs 28-VII-5). Unveröffentlicht.
157 Vgl. Birkin, Kenneth: *Richard Strauss in Weimar. Part 1: The Concert Hall*. In: *Richard-Strauss-Blätter*, Juni 1995, Neue Folge Heft 33, S. 3–36, hier S. 15. In einem Brief an seinen Vater schreibt Strauss: „*Ritters Lied »Sternen-Ewig« hat sehr gefallen*" (Richard Strauss an Franz Strauss, Weimar, 29.10.1889. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 119).
158 Vgl. Birkin, *Strauss in Weimar*, S. 17.
159 Alexander Ritter an Richard Strauss, Postkarte, 18.10.1890 (RSA). Unveröffentlicht (d. h. nicht in Youmans, *Ten letters* enthalten).
160 Richard Strauss an Franz Strauss, Weimar, 14.2.1891 (RSA).
161 Vgl. Birkin, *Strauss in Weimar*, S. 18. Die Strauss-Chronik von Trenner verzeichnet dagegen ein Konzert am 6.4., aber ebenfalls ohne das Ritter'sche Lied (vgl. Trenner, *Chronik*, S. 87).
162 Vgl. TrV 164.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Am 25. Oktober 1891 war in Leipzig *Wem die Krone?* herausgekommen und wurde Strauss zufolge ein „*durschlagender Erfolg*".[163] Wermutstropfen dabei war, dass das Werk zusammen mit dem Furore machenden Einakter *Cavalleria Rusticana* von Pietro Mascagni (Uraufführung in Rom, 17.5.1890) gegeben wurde. Ritters Werk hatte dagegen einen schweren Stand und zeitlebens galt Ritter dieses Hauptwerk des italienischen Verismo als Inbegriff eines schlechten, undeutschen Stils. Dass der Erfolg von Ritters Oper doch nicht so „durchschlagend" war, verrät folgender Briefausschnitt Eugen Spitzwegs an Strauss vom November: „*Entre nous! »Wem die Krone?« hat also eigentlich doch in Leipzig beim Publikum (wie auch theilweise bei der Presse) keinen Erfolg gehabt*".[164] Strauss wusste seinen Verlegerfreund zu beruhigen bezüglich der „*beiden Ritter'schen Opern, die wundervoll schön sind, wenn sie auch einem verrotteten Leipziger Publicum, das in Mascagnischwindel jedes künstlerische Urteil verloren, nicht gefallen. Nur Muth, lieber Freund! Was gut ist, bleibt gut!*".[165]

In Weimar bemühte sich Strauss vehement um Wiederaufnahmen der Ritter'schen Opern[166] und scheute dabei nicht den Konflikt mit seinen Vorgesetzten. Dies wusste Ritter natürlich zu schätzen: „*Ritter thut es unendlich leid, daß Du seinetwegen solchen Verdruß hattest, er ist Dir sehr dankbar, daß Du so wacker kämpfest für seine Sache und hofft, daß Dir der Ärger nicht geschadet hat*".[167] Strauss konnte sich durchsetzen, und die Opern liefen am 17. November und 9. Dezember 1891. Im November konnte Strauss darüber hinaus erstmals ein größeres Orchesterwerk seines Freundes in einem Weimarer Konzert platzieren. Am 23.11.1891 brachte er das Stück, für das Ritter kurzfristig den Titel *Seraphische Fantasie* vorschlug (und hinter dem sich höchstwahrscheinlich die spätere *Erotische Legende* verbirgt) zur Uraufführung.[168] Der Komponist konnte selbst nicht anwesend sein, aber Strauss ließ ihm nach dem Konzert stolz ausrichten: „*Die Rittersche Ouvertüre, die sehr schön und schwungvoll ist, ging vortrefflich und macht sich im Orchester, bis auf das ab und zu etwas zu massige Blech, ganz ausgezeichnet. Bitte, erzähle Ritter dies*".[169]

18.5. Die *„Dresdner Affaire"* – Ernst von Schuch und *Der faule Hans*

Nach den Theatern in München, Weimar und Riga plante im Herbst 1890 auch die Dresdner Hofoper Alexander Ritters Einakter *Der faule Hans* herauszubringen. Der frisch gebackene (d. h. 1889 beförderte) Generalmusikdirektor dort hieß Ernst von Schuch (1846–1914), ein Dirigent, der später noch sehr bedeutsam für Richard Strauss und dessen Opernwerk werden sollte. Als Dreiundzwanzigjähriger war Schuch in der Saison 1869/70 für ein hal-

163 Richard Strauss an Franz Strauss, Weimar, 26.10.1891 (RSA).

164 Eugen Spitzweg an Richard Strauss, München, 16.11.1891 (RSA). Unveröffentlicht.

165 Richard Strauss an Eugen Spitzweg, Weimar, 19.11.1891 (Monacensia; Strauss, Richard A I, Sammelstück Nr. 65), zitiert nach dem Original. Teilweise enthalten in: Ott, Alfons: *Richard Strauss und sein Verlegerfreund Eugen Spitzweg*. In: Baum, Richard (Hrsg.): *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968*, Kassel 1968, S. 466–475, hier S. 470.

166 Vgl. Richard Strauss an Josephine Strauss, Weimar, 31.10.1891 (RSA).

167 Johanna Strauss an Richard Strauss, München, 2.11.1891 (RSA).

168 Zur „*Seraphischen Fantasie*", der Frage, welches Werk damit gemeint sein könnte, und Details zu besagter Weimarer Uraufführung vgl. Werk V-m. und **ARWV IV.3.** (Anm.).

169 Richard Strauss an Franz Strauss, Weimar, 24.11.1891. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 142.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

bes Jahr in Würzburg als 2. Kapellmeister am Theater tätig gewesen,[170] aber es gibt keinen Hinweis darauf, dass Ritter und er sich von dort näher kannten. Seit 1872 war Schuch in Dresden Kapellmeister und prägte das Haus dann über 40 Jahre hinweg. Eine Aufführung des *faulen Hans* in Dresden hätte einen Schritt zur Popularisierung der Oper und eine Ehre für ihren Komponisten Alexander Ritter bedeuten können – doch es sollte nicht dazu kommen. Stattdessen entwickelte sich eine kleine „Dresdner Affaire" (Cosima Wagner) um das Werk.

Der Hergang ist heute nur aus der subjektiven Sicht Ritters gut dokumentiert, abgesehen von kleineren Widersprüchen wird seine Schilderung aber in den Grundzügen korrekt sein. Offenbar hatte Dresden die Premiere der Oper sehr kurzfristig angesetzt und Ritter dann erst viel zu spät wegen des Aufführungsrechts angefragt. Da der Komponist dieses Aufführungsrecht nicht sofort telegrafisch erteilen wollte, musste die Vorstellung und damit die ganze Produktion des *faulen Hans* abgesagt werden. In einem Brief an den gemeinsamen Freund Thuille berichtet Richard Strauss am 19. November von einem „*tüchtig grimmigen Onkel Ritter*" und erklärt: „*nächsten Samstag ist der faule Hans in Dresden und da hat er wohl Grund*".[171] Die Vorstellung muss also angekündigt worden sein, ohne dass Ritter angefragt wurde. Dies geht aus dem ausführlichen Bericht hervor, den Strauss unmittelbar am Tag der geplanten Aufführung (23. November) in einem Brief erhielt, den Ritters älteste Tochter Else in dessen Auftrag geschrieben hatte. Er enthält wörtliche Zitate aus der Korrespondenz Ritters mit der Dresdner Intendanz und soll deswegen hier in extenso angeführt werden:

> „*Lieber Herr Strauss*
> *Der Aerger geht schon an – die Dresdner Aufführung heute ist nicht, u. für den Fall daß* [Hans] *Giessen wirklich dort war, u. Ihnen etwas ungeheuerliche Berichte mitbringt, möchte ich Ihnen den Sachverhalt in aller Kürze mittheilen! – In den ersten Tagen des Nov. bekam Papa durch einen Sekretair die Anfrage, durch wen das Aufführungsrecht d. f.* [aulen] *H.* [ans] *zu haben wäre, u. ob der Vater Herrn Hofc. Schuch, der das Werk Mitte November!! zur Aufführung bringen wolle, nicht das Material von irgend einem der Theater an denen die Oper aufgeführt worden leihweise verschaffen könne. Worauf Papa dem Sekretair antwortete*[,] *daß ihm dies nicht möglich, u. daß das Aufführungsrecht durch ihn selber zu haben sei. – Darauf wochenlanges Stillschweigen, u. dann ~~vorgestern~~ am 20. November die Uebersendung eines Vertrages (in 2 Exempl.) mit ziemlich schlechten Bedingungen, aber ohne jedes begleitende Schreiben, ohne jedes Ersuchen um Ertheilung des Aufführungsrechtes, wie gesagt ohne ein Wort von der Intendanz, nur zwei Verträge, die der Vater nicht unterschreiben konnte. Da er aber sein Entgegenkommen beweisen wollte, schrieb er, trotz dieses ganz unkorrekten und unhöflichen Verfahrens der Intendanz, einen höflichen Brief an dieselbe, in dem er nach einigen einleitenden Worten erklärte (doch ich will wörtlich anführen): »zuvörderst kann ich mich nicht verpflichten einer anderen Dresdner Bühne, welche gesonnen u. befähigt sein sollte meine Oper aufzuführen, dass Aufführungsrecht zu verweigern, – sondern überlasse den Dresdner Hoftheatern das Aufführungsrecht nur ohne jedwede Einschränkung meines sonstigen Überlassungsrechtes. Das*

170 Schuch war vom 12.10.1869 bis zum 12.4.1870 in der Stadt (Stadtarchiv Würzburg; Biographische Mappe Ernst von Schuch).

171 Richard Strauss an Ludwig Thuille, Weimar, 19.11.1890. In: Trenner, *Strauss-Thuille*, S. 117.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

allzu niedrige Angebot einer 3 % Tantieme würde ich zu acceptiren nur dann in der Lage sein, wenn eine weitere Forderung, welche ich zur Sicherung des Erfolges der Oper zu stellen genöthigt bin, gewilligt würde. Dieser Erfolg ist nur da zu erwarten, wo die Oper meinen Intentionen entsprechend aufgeführt wird. Diese lassen sich aber erschöpfend nur mündlich mittheilen. Es ist daher unerläßlich[,] *daß ich mich an den Hauptproben persönlich anordnend betheilige. Zu diesem Zweck bin ich genöthigt*[,] *eine Honorarforderung von 200 Mrk. behufs Deckung meiner Reise- und Aufenthaltskosten, zu stellen.« Der Schluß des Briefes lautet – »wenn die verehrliche Generaldirektion diese meine Forderungen zu bewilligen geneigt ist, werde ich zur Unterzeichnung eines darauf basierten Vertrages – unter vollster Würdigung der Ehre: mein Werk an diesem berühmten Institut zur Aufführung gebracht zu sehen – jederzeit bereit sein, u. zeichne hochachtungsvoll und ergebenst*[«] *u. s. w.*
– Sie sehen wie höflich der Vater war, gegen Jemand der etwas von ihm wollte, u. sich doch gar nicht mit ihm direkt in Verbindung gesetzt; über die Forderungen selbst brauche ich kein Wort zu verlieren, sie sind gewiß nur recht und billig. – Gestern Sonnabend Mittag 2 Uhr kommt ein Telegramm von Schuch (dringend u. bezahlte Rückantwort): »durch Ihren Brief in größter Verlegenheit, morgen Premiere von fauler Hans, nach unsäglicher Mühe, 4 Orchesterproben, voraussichtlich vor ausverkauftem Haus, bitte Aufführungsrecht telegraphisch umgehend ertheilen.«! – Hierdurch erfuhr der Vater zuerst daß die Aufführung vor der Thüre stehe[172]*; er ~~hatte nicht daran glauben~~, aus Mitleid mit den Künstlern die sich mit dem Werk geplagt u. aus Rücksicht für Schuch, hat Papa ihm leider seinen Wunsch erfüllt. Nun kommt die Steigerung von allem bisher Unerhörten in Form eines Telegramms: »Von der Aufführung wird in Folge Ihres Briefes abgesehen – königl. Generaldirection« – Es war die erste Äußerung dieser merkwürdigen Generaldirektion!! Nun werden Sie begreifen wenn der Vater zurücktelegraphierte »<u>Auch gut</u>«*[.] *Als wir nach 10 Uhr zu Ruhe giengen*[,] *kam noch ein Telegr. von Schuch: Generaldirektion in Folge Ihres Schreibens von Aufführung abgesehen, bedauere. Nun begreifen Sie, daß, wie Sie sich wohl denken können, wenn dem Vater auch an der ganzen Dresdner übereilten <u>Aufführung</u> nichts gelegen, er doch empört ist über ein solch ganz unqualifizierbares Verfahren von Seiten der Generaldirection, u. die feste Absicht hat*[,] *auf die erste veröffentlichende Äußerung der Generald. in dieser Angelegenheit, Alles mit dem Wortlaut in die Zeitungen zu bringen. Sollten sie irgendetwas von einem derartigen Schritt der Dresd. Intendanz hören, so bitte ich es uns umgehend wißen zu laßen*".[173]

Tatsächlich druckte das Leipziger *Musikalische Wochenblatt* am 27.11. folgende Notiz ab, in der die Schuld an der Absage ganz Ritter gegeben wird: „*A. Ritter's einactige Oper »Der faule Hans«, die dieser Tage in Dresden aufgeführt werden sollte, ist in letzter Stunde infolge unerfüllbarer Forderungen des Componisten wieder zurückgestellt worden*".[174] Ritter sah sich gezwungen, sich zu verteidigen und er konnte sich dabei ganz auf seinen jungen Freund verlassen. Strauss übernahm die Aufgabe, in einer anderen Zeitung einen offenen Brief zu veröffentlichen. Inhaltlich und bis in die Formulierung hinein beruht sein Beitrag auf den

172 Was in gewissem Widerspruch zum zitierten Brief Richard Strauss' steht, der auf den 19.11. datiert ist und bereits die Information über den Aufführungstermin enthält.

173 Else Ritter an Richard Strauss, München, 23.11.1890 (RSA). Unveröffentlicht. Orthographie sowie Aus- und Unterstreichungen wie im Original.

174 *Musikalisches Wochenblatt*, 21. Jg., Nr. 49, 27.11.1890, S. 619.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ihm von Else Ritter brieflich gelieferten Vorgaben; die darin enthaltenen wörtlichen Zitate von Alexander Ritter übernahm er komplett, aber auch Elses Wortlaut bleibt deutlich erkennbar. Strauss' Brief vom 29.11. erschien in der Rubrik „Offener Sprechsaal" der *Allgemeinen Musikzeitung*.[175]

In Bayreuth kam Strauss' publizistischer Angriff gut an. Cosima Wagner lobte ihn wenig später: „*Sehr habe ich mich über Ihr Eintreten in der »faulen« Dresdner Affaire gefreut!* […] *Schuch scheint jedoch ganz unschuldig und wirklich für den armen «Hans« eingenommen gewesen zu sein. Ich glaube, man hatte einfach vergessen, Ritter Meldung von der Aufführung zu machen*".[176] Während sie Schuch also sogar ein wenig in Schutz nahm, war für den Bayreuther Chordirektor Julius Kniese die Sache klar: „*Über Ihr »Ritter«-liches Auftreten bei Leßmann haben wir Bayreuther uns herzlich gefreut. Ich war gerade zu der Zeit des* Abbruches [der Premierenvorbereitungen zum *faulen Hans*] *einen Abend in Dresden und musste von Dräseke* [sic] *die Schuch'sche Lesart hören, aus der natürlich ein paar Pferdefüsse hervorlugten*".[177]

Was die tatsächliche „Schuch'sche Lesart" angeht, so gibt es dazu nur einen kleinen Hinweis aus späteren Jahren. In einem literarisch angehauchten Artikel von 1911 gibt die Tochter Ernst von Schuchs, Margarete von Schuch-Mankiewicz, angebliche Äußerungen ihres Vaters wieder, die sich auf den Beginn seiner Beziehungen zu Strauss beziehen. In wörtlicher Rede zitiert sie den Dirigenten:

> „*»Strauß war mein Gegner«, sagte er* […] *»er hat einmal einen Artikel gegen mich in der Leipziger Musikalischen Wochenschrift* [sic] *geschrieben. Darin stand: »»in Dresden sitzt ein Routinier, der keinen Sinn für die Musik der Zukunft hat.«« – Ich weiß wohl, warum er das schrieb: Sein Freund und Lehrer, Alexander Ritter, hatte eine Oper* Der faule Hans *komponiert. Die sollte ich aufführen. Die Sache zog sich in die Länge und die Oper wurde erst später mit Erfolg gegeben. Meine Entgegnung auf den Strauß'schen Angriff war die Aufführung seiner frühen Orchesterwerke. – Und eines Tages erschien Strauß bei mir mit der Skizze einer Oper unterm Arm.«*".[178]

Das Zitat vom „Routinier", an das sich Schuch angeblich erinnerte, findet sich allerdings gar nicht in Strauss' Artikel (der außerdem in der *Allgemeinen Musikzeitung*, nicht im *Musikalischen Wochenblatt* (!) erschienen war). Möglicherweise bringt es dennoch zum Ausdruck, wie Schuch den Angriff persönlich wahrgenommen und erinnert hatte. Mehr als ein „Sich-in-die-Länge-ziehen" war ihm als Versäumnis in der Sache nicht bewusst, und die Angelegenheit war für ihn in der Rückschau nur eine Lappalie. Interessant mag noch die Formulierung „*die sollte ich aufführen*" sein, die man dahingehend auslegen könnte, dass Strauss es gewesen ist, der ihn auf den *faulen Hans* gestoßen hatte. Dafür spricht auch eine

175 Vgl. *AMZ*, Nr. 17, 1890, S. 610. Engelbert Humperdinck sprang dem Freund bei und ließ in einem Frankfurter Blatt einen Bericht über die Dresdner Vorgänge und Strauss' Artikel folgen (vgl. Humperdinck, Engelbert: „*Der faule Hans" und das Dresdener Hoftheater*. In: *Frankfurter Zeitung*, 35. Jg., Nr. 348, drittes Morgenblatt, 14.12.1890).

176 Cosima Wagner an Richard Strauss, Bayreuth, 6.12.1890. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 69.

177 Julius Kniese an Richard Strauss, Bayreuth, 12.12.1890 (RSA). Unveröffentlicht.

178 Vgl. *Ernst von Schuch über Richard Strauß. Mitgeteilt von Margarete von Schuch-Mankiewicz*. In: *Der Merker*, 2. Jg., Heft 12 (2. März-Heft), 1911, S. 503 f., hier S. 503.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Mitteilung von Strauss selbst. In seinen späten Aufzeichnungen erinnert sich der greise Komponist wie folgt an die Episode um den *faulen Hans*:

> *„Ich glaube auf meine Empfehlung hatte Schuch den faulen Hans angenommen, Ritter sich aber vertraglich ausbedungen, daß er zu den Vorproben eingeladen wird. Schuch hatte dies wahrscheinlich vergessen u. schickte erst unmittelbar vor der Generalprobe eine telegrafische Einladung, worauf Ritter sich auf den Vertrag berufend Verschiebung verlangte. Als Schuch dies für unstattbar erklärte u. zurücktelegrafierte, daß er in diesem Fall das Werk ganz absagen müsse, bekam er die Antwort: »Auch gut. Alexander Ritter.« Ich habe aus Weimar darüber eine scharfe Notiz an die (glaube ich) Lessmansche Zeitung geschickt, die mir Schuch lange verübelt hat. Aber bei der Feuersnot war dann Alles vergeben u. vergessen! A. Ritter hatte für derlei Dinge den Spruch: »das sind Dinge des Lebens, die im Tode nicht vorkommen, daher der Name „Opodeldok.“*[«]“.[179]

Die Schuld Schuchs wird hier in der Retrospektive sehr zurückgenommen und an manches Detail – wie eben an seine eigene Empfehlung – „glaubt“ sich Strauss lediglich zu erinnern. Ausgerechnet der sarkastisch-lapidare Ausspruch „*Auch gut*“ Ritters wird jedoch interessanterweise prominent erwähnt. Dieses „Auch gut“ war offenbar eine häufig benutzte, typische Floskel Alexander Ritters, die Strauss übernahm[180] und noch am Ende seines Lebens mit ihm in Verbindung brachte.

Ernst von Schuch jedenfalls hat sich nach diesem Vorfall nicht nur mit Richard Strauss wieder versöhnt und seine Freundschaft durch Aufführungen zahlreicher Strauss'scher Werke bezeugt[181], sondern auch – und zwar noch wesentlich früher – seine Schuld bei Alexander Ritter wiedergutgemacht, indem er 1892 den *faulen Hans* doch noch in Dresden herausbrachte. Die Erstaufführung fand am 9. November 1892 statt, weitere Vorstellungen gab es am 15. und 17. des Monats. Darüber ist von Ritter allerdings kein Wort überliefert, und es bleibt offen, ob die „Dresdner Affaire“ damit ein Happy End hatte, oder ob Ritter bis zuletzt verstimmt blieb.

179 RSA; *„Graues Tagebuch 5“*, S. 32, vgl. Strauss, *Späte Aufzeichnungen*, S. 342. Opodeldok ist der Name eines alten Rheumamittels und der Ausspruch „*Daher der Name Opodeldok*“ eine alte Berliner Redensweise, die Erstaunen oder Verstehen ausdrückt, wie etwa in „so läuft der Hase“ (vgl. Meyer/Mauermann: *Der richtige Berliner in Wörtern und Redensarten*, München 1996, S. 145).

180 Else Ritter erwähnt ihn im oben zitierten Brief an Strauss. Dieser wiederum kommentierte z. B. den Verlust der Leitung der Akademiekonzerte in München und deren Übernahme durch Mottl und Erdmannsdörfer im Oktober 1896 angeblich mit Ritters „Auch gut!“. Vgl. Schuh, *Jugend*, S. 434.

181 Ernst von Schuch hatte schon sehr früh, am 19.12.1884, ein Werk des 20-jährigen Strauss aufgeführt: die *Konzertouvertüre c-moll*. Danach hatte er allerdings *Aus Italien* abgelehnt, und bis zur beschriebenen Affäre um Ritter war es zu keiner weiteren Aufführung gekommen. Erst am 20.12.1895 stand mit *Till Eulenspiegels lustige Streiche* wieder ein Strauss'sches Orchesterwerk auf einem Konzertprogramm Schuchs, 1897 folgte eine Aufführung von *Also sprach Zarathustra*. Anders als die oben zitierte Erinnerung Margarete von Schuch-Mankiewicz' den Eindruck erweckt, hat der Dirigent also nicht als „*Entgegnung*“ auf Strauss' Artikel dessen „*frühe Orchesterwerke*“ gepflegt. Die Annäherung nach dem *AMZ*-Artikel dauerte fünf Jahre, und bis zur Uraufführung der *Feuersnot* in Dresden zogen sogar weitere sechs Jahre ins Land. Vgl. Härtwig, Dieter: *Richard Strauss in Dresden*. In: Heinemann, Michael et al. (Hrsg.): Ri*chard Strauss. Essays zu Leben und Werk*, S. 103–115, hier S. 107 und 112 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

18.6. *„Wir armen Componisten müßen auch anfangen unsere Rechte – im Principe wenigstens – zu wahren"* – Ritter und die Autorenrechte

Was der ganzen Dresdner Angelegenheit, die auch in der Strauss-Literatur immer wieder kurz erwähnt wird, noch eine andere Dimension gibt als die einer kleinen Anekdote über ein unglücklich verlaufenes Termingerangel, das dem jungen Strauss einmal Gelegenheit zur publizistischen Ertüchtigung verschaffte, ist der Kontext des Kampfes um Autorenrechte, in dem sie auch betrachtet werden kann.

Zum Zeitpunkt als Dresden den *faulen Hans* spielen wollte, im November 1890, konnte Alexander Ritter sich – möglicherweise erstmals in seinem Leben – als erfolgreicher Komponist fühlen. Nach den Enttäuschungen in München hatte die Doppelaufführung seiner Opern durch Strauss in Weimar eine neue Perspektive eröffnet. Zuspruch für seine Opern erhielt Ritter nicht nur von ihm nahestehenden, möglicherweise einfach nur loyalen Musikern. Erst Ende September 1890 hatte sich der Rigaer Theaterdirektor Max Martersteig mit dem Wunsch bei ihm gemeldet, den *faulen Hans* aufzuführen. Drei erhaltene Briefe Ritters geben Einblick in den Verlauf der Verhandlungen und das Verhältnis der beiden Männer. Einen ersten ihm zugesandten Vertrag hatte Ritter zunächst abgelehnt: „*Seien Sie mir nicht böse, aber in dieser Faßung kann ich den Vertrag noch nicht unterzeichnen*". Er machte konkrete Vorschläge zum Erwerb von Notenmaterial beim Verlag und zum Aufführungsrecht und formulierte noch einen Paragraphen zum Verbot von Strichen vor: „*»Die Direction verpflichtet sich die Aufführungen der Oper stets ohne jede Kürzung oder Streichung stattfinden zu laßen«*".[182] Im Gegensatz zur Dresdner Theaterleitung akzeptierte Martersteig offenbar alle Wünsche Ritters und änderte den Vertrag in dessen Sinne. Im nächsten Brief konnte Ritter ihm mitteilen:

> *„Beiliegend sende ich Ihnen den unterzeichneten Vertrag. Erfreut darüber, daß Sie auf meine Wünsche freundlich eingegangen sind, bemerke ich nur beiläufig, daß es nicht das erstemal ist*[,] *daß die Streichungsfrage in eine Vertragsformel gebracht wird. Verdi hat in seinen Verträgen für den Othello »zehntausend Frank« Conventionalstrafe für jeden Strich!* […] *Besorgen Sie nur nicht, mein werther Herr Martersteig, daß ich in einem malheurösen Falle rigoros auf dem Vertrag bestehen werde. Ich bin wahrlich nicht lüstern auf Einheimsung einer Conventionalstrafe, aber wir armen Componisten müßen auch anfangen unsere Rechte – im Principe wenigstens – zu wahren*".[183]

Von Max Martersteig sah sich Ritter auch künstlerisch ganz verstanden und er genoss den Austausch mit ihm. Nach der offenbar erfolgreich verlaufenen Rigaer Premiere bedankte sich Ritter im Dezember bei ihm für die „*wahre Herzens-Sympathie*", die seinem Werk entgegengebracht worden sei und konnte sich nicht verkneifen, auf jüdische Theaterdirektoren zu schimpfen, die nur ans „*Geschäft*" dächten, während Martersteig es erfreulicherweise „*mit der deutschen Kunst redlich*" meine.[184] Es verwundert nun nicht, dass sich Ritter einen ähnlichen Austausch und einen ähnlich respektvollen Umgang auch seitens der Dresdner Hofoper erwartete, deren Anfrage nur einen Monat nach der Rigaer einging, – und dann

182 Alexander Ritter an Max Martersteig, München, 30.9.1890 (GSA; 63/II,7,10). Unveröffentlicht.
183 Alexander Ritter an Max Martersteig, München, 9.10.1890 (GSA; 63/II,7,10). Unveröffentlicht.
184 Alexander Ritter an Max Martersteig, München, 16.12.1890 (GSA; 63/II,7,10). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sehr enttäuscht war. Nicht aufgeführt zu werden war ihm – so scheint es – lieber, als respektlos behandelt zu werden. Möglicherweise überschätzte Ritter seine Lage und die wahren Erfolgsaussichten seiner Opern, aber er brachte doch auch ein Selbstverständnis als Komponist zum Ausdruck, das am Ende des 19. Jahrhunderts immer noch nicht gang und gäbe war.

Eine jüngere Komponisten-Generation ging die Fragen nach mehr Mitsprache wenig später tatsächlich mit konkretem politischem Engagement an. Hans Sommer, Friedrich Rösch und Richard Strauss bildeten das Triumvirat, das sich 1898 intensiv um ein neues Urhebergesetz bemühte und die Gründung der *Genossenschaft Deutscher Komponisten*, aus der 1903 die *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* (GDT) und letztlich die GEMA hervorgingen, vorantrieb.[185] Besonders Hans Sommer hatte 1898 mit seinem Artikel „*Die Wertschätzung der Musik*" erstmals die Sensibilität für das Thema Urheberrecht erhöht.[186] Es sei hier darauf hingewiesen, dass die Personenkonstellation Rösch-Sommer-Strauss frühestens im Herbst 1889[187], dann aber wohl sicher im Sommer 1890 in Weimar zusammengetroffen war. Anlässlich der Uraufführung von *Wem die Krone?* war Rösch (und eben auch Ritter!) lange genug in Weimar, um mit Sommer und Strauss auch weniger tagesaktuelle Dinge als die Opernaufführungen zu diskutieren. Wäre es nicht denkbar, dass die Frage nach den Autorenrechten, das Bedürfnis nach wertschätzender Anerkennung und einer besseren vertraglichen Handhabung der Aufführungsrechte und der Tantiemenzahlung die Männer auch 1890 schon beschäftigte, zu einer Zeit, als Rösch und Strauss stark unter dem Einfluss Ritters standen? Ritters selbstbewusstes Auftreten gegenüber Riga und Dresden im Herbst des Jahres wäre mitunter auf Anregungen dieses Umfelds zurückzuführen – wenn man den Spieß nicht gleich umdreht und die steile These wagt, Ritter habe mit seinen kompromisslosen Vorstellungen seinerseits einen gewissen Einfluss auf die Pioniere der Tantiemenbewegung ausgeübt.

Letztlich betrafen Ritters Forderungen allerdings eher die künstlerischen als die ökonomischen Bedingungen. Ihm ging es um Verhinderung von Strichen, die Überwachung von Proben und allgemein um die Realisierung der Intentionen des Komponisten bei der Aufführung eines Werks. Das angebotene Honorar hat er dagegen in beiden Fällen – trotz Hinweis auf dessen Geringfügigkeit – auf Anhieb akzeptiert. Insofern steht sein Engagement auch nicht im Widerspruch zu seiner demonstrativ gepflegten Abneigung gegen alles Ökonomische und das von ihm gern antisemitisch verunglimpfte Geldverdienen.

185 Vgl. Karbaum, Michael: *Strauss und die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer*. In: Werbeck, *Handbuch*, S. 29–34. Ausführlicher vgl. auch Schmidt, Manuela Maria: *Die Anfänge der musikalischen Tantiemenbewegung in Deutschland*, Berlin 2005.

186 Sommer, Hans: *Die Wertschätzung der Musik*. In: *Der Kunstwart*, 11. Jg., Nr. 13–15 (April/Mai 1898), S. 10–14, 44–49 und 82–87. Darin fordert Sommer eine vom Deutschen Reich einzuziehende Tantiemenabgabe über die 30-jährige Schutzfrist hinaus, die jungen Künstlern zugutekommen solle. Einleitend schildert er historische Beispiele verarmter deutscher Musiker wie Schubert, Mozart, Beethoven, Weber etc. und verweist dann auf die jüngere Vergangenheit: „*Auch Peter Cornelius', Hermann Götzes und Alexander Ritters Schicksal ist beklagenswert genug*" (Ebda., Nr. 13, S. 12).

187 Direkt nach Strauss' Amtsantritt in Weimar (1.10.1889) war Friedrich Rösch (in Begleitung Sonia von Schéhafzoffs) für ein paar Tage auf Besuch an die Ilm gekommen (2.–8.10.). Vgl. Trenner, *Chronik*, S. 71. Dass Strauss da schon die Bekanntschaft Sommers gemacht hatte, ist eher unwahrscheinlich.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Dieses „Geldverdienen" führt nun unweigerlich zurück zu Richard Strauss, gilt es doch geradezu als ein Topos der Strauss-Biographik.[188] „*Der geldgierige Funktionär*" mag sicher, wie Walter Werbeck es anregt, ein typisches „*altes Bild*" der traditionellen Strauss-Forschung sein, das es heute viel differenzierter zu betrachten gilt.[189] Gerade im Vergleich zu Ritter springt der Kontrast zwischen beiden Männern in puncto Geldangelegenheiten jedoch ins Auge. Will man die allgegenwärtige Frage, welchen Einfluss oder auch nur welche Wirkung Ritter auf Strauss gehabt haben könnte, auch in diesem Punkt aufbringen, so steht neben der einfachen Antwort, Strauss sei eben ein ganz anderer Charaktertyp als Ritter gewesen, eine weitere Vermutung: Ritters notorische (nicht nur finanzielle) Erfolglosigkeit hätte bei Strauss ex negativo den Ehrgeiz geweckt haben können, den alten Lehrer auch diesbezüglich zu überwinden. Dass ein Komponist wie Johannes Brahms von den Erträgen seiner Kompositionen gut leben konnte, muss dem jungen Strauss in Meiningen jedenfalls mächtig imponiert haben.

Strauss hatte mit den Pschorrs, Münchner Großbrauereibesitzern, zwar eine finanzstarke Verwandtschaft im Rücken, doch waren seine Eltern selbst alles andere als reich, weshalb er die Unterstützung seines Onkels z. B. für die Erholungsreisen bestimmt als Hypothek empfand. Strauss' lebenslanges auffälliges Bestreben, seine eigene Familie langfristig finanziell bestmöglich zu versorgen, war daher nur erklärlich. Ritter war im Gegensatz dazu als Sohn eines Geschäftsmannes in großzügigeren finanziellen Verhältnissen aufgewachsen und um den Broterwerb musste er sich in seinen Anfangsjahren nicht kümmern. Nachdem er in finanzielle Schwierigkeiten geraten war, hielt er sich mit Arrangement-Arbeiten und einer Musikalienhandlung mehr schlecht als recht über Wasser, die kaufmännische Begabung seiner Vorfahren schien ihm nicht vererbt worden zu sein. Gerne beklagte er sich darüber, nicht über den benötigten Geschäftssinn, die „*Geldgewinnsucht*"[190] zu verfügen. Wirkungsmächtiger noch als genetische Faktoren werden aber Ritters früh gefasste Prinzipien gewesen sein: Er war stolz darauf, seine Ideale nicht für Geld zu verkaufen und wollte an diesem Selbstbild nicht rütteln. Ritter war geradezu ein klischeehafter Vertreter des romantischen „verarmten Künstler"-Topos, der nicht von seinen Werken leben konnte, diese aber umso weniger etwaigen Markterfordernissen unterzuordnen bereit war, sondern stets nur an höchsten Idealen ausrichtete. Misserfolge lastete er dem Schicksal und dem bösen Willen Dritter (z. B. Levis oder anderer Juden) an. Wenn Richard Strauss dagegen eine Vorstellung von einem modernen Komponisten hatte, dann war es sicherlich die eines finanziell unabhängigen, unternehmerischen Mitglieds des gründerzeitlichen Bürgertums. Es sei abschließend aber noch einmal betont – um nicht einem romantisch-stilisierten Ritter-Bild aufzusitzen –, wie auffallend pragmatisch und bis ins Formulieren von Paragraphen hinein konkret auch Alexander Ritter Forderungen an seine Vertragspartner stellte. Von gänzlicher Weltabgewandtheit kann in diesem Punkt zumindest nicht die Rede sein.

188 Vgl. dazu ausführlich: Warfield, Scott: *Strauss and the business of music*. In: Youmans, Charles: *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, Cambridge 2010, S. 242–256.

189 Vgl. Werbeck, Walter: *Richard Strauss. Facetten eines neuen Bildes*, München 2014 (=Carl Friedrich von Siemens Stiftung, Reihe „Themen", Bd. 98), S. 22–26. Schon Scott Warfield hatte darauf hingewiesen: „*the image of Richard Strauss as a »money grubber«* […] *recently has begun to fade*" (vgl. Warfield, *Strauss and business*, S. 242).

190 Alexander Ritter an Franziska Ritter, zit. nach Hausegger, *Bild*, S. 66.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Werk VI
Ritters Liedkunst im Überblick

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

o. Neudeutsche Liedästhetik – Wagnerrezeption im Lied

Als Abschluss der Werkbetrachtungen soll noch einmal das Liedschaffen Alexander Ritters in den Mittelpunkt gerückt und zusammenfassend beleuchtet werden. Dafür gilt es zunächst, Ritters Ausgangspunkt als Lieder-Komponist, also seine Verortung im Kontext der Liederproduktion der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und speziell der Neudeutschen Schule, besser zu verstehen. Ritter schrieb über einen Zeitraum von ca. vierzig Jahren knapp sechzig Lieder. Seine ersten Liedkompositionen entstanden in den 1850er Jahren noch unter dem direkten Eindruck seiner Weimarer Zeit bei Liszt, wohingegen seine letzten Lieder, die er in München Mitte der Neunzigerjahre schrieb, schon im Umfeld einer neuen Komponistengeneration, wie sie Richard Strauss verkörperte, entstanden. Chronologisch nicht ganz unplausibel erscheint deswegen auch hier die Einordnung als Liederkomponist „zwischen Liszt und Strauss". Was diese Einordnung aber konkret bedeuten mag, wie sie sich in der musikalischen Sprache Ritters äußert, wird nachfolgend zu untersuchen sein.

Die Neudeutschen und ihre Liedästhetik – Vorbilder und Mitstreiter

Weder Wagner noch Liszt haben sich in ihren theoretischen Schriften explizit des Liedes angenommen. Eine einheitliche, formulierte Liedästhetik der Neudeutschen Schule wird man nicht destillieren können. Die Folgerung Wulf Konolds, „*daß ein geschlossenes System einer Liedästhetik nicht einmal ansatzweise*"[1] vorläge, mag zutreffen – jedoch gab es immerhin offene „Ansätze" Einzelner, über die man sich einen Überblick verschaffen kann. Theodor Uhlig z. B., der enge Freund Richard Wagners und Bekannte der Familie Ritter, hatte sich als emsiger Autor der *NZfM* 1852 auch dezidiert „*Zur Kritik des Liedes*" geäußert.[2] Wagner selbst ging – ebenfalls 1852 – lediglich in einem kleinen Zeitungsartikel über die Lieder Wilhelm Baumgartners en passent auf Grundsätze der Liedkomposition ein.[3] Einen Überblick über die liedästhetische Diskussion ab 1848 und der Kritik des „Fortschritts" an der „romantischen Musikepoche" in zeitgenössischen Schriften wie z. B. Carl Kretschmanns „*Romantik in der Musik*" (1848), aber auch Uhligs „*Kritik des Liedes*" oder Louis Köhlers „*Melodie der Sprache*" liefert Ulrich Mahlert.[4] Bei aller Unterschiedlichkeit der Gewichtung bei den Autoren des 19. Jahrhunderts und mancher terminologischer Uneindeutigkeit wird

1 Konold, Wulf: *Peter Cornelius und die Liedästhetik der Neudeutschen Schule*. In: *The international review of music, aesthetics and sociology*, Vol. I, Nr. 1, Zagreb 1970, S. 187.

2 Vgl. Uhlig, Theodor: *Zur Kritik des Liedes*. In: Uhlig, Theodor: *Musikalische Schriften*, hrsg. von Ludwig Frankenstein, Regensburg [1914], S. 93–101. Zuerst erschienen in: *NZfM*, Bd. 36, Jg. 19, Nr. 23, 4.6.1852, S. 253–255.

3 Wagner, Richard: *Wilhelm Baumgartners Lieder*. In: Wagner, Richard: *Neue Textausgabe* (NTA), Bd. VI, hrsg. von Rüdiger Jacobs, Frankfurt 2013, S. 239–241. Der Artikel zu Baumgartners Liederzyklus *Eine Frühlingsliebe* op. 12 war ursprünglich in der Züricher *Eidgenössischen Zeitung* vom 7.2.1852 erschienen.

4 Mahlert, Ulrich: *Fortschritt und Kunstlied. Späte Lieder Robert Schumanns im Licht der liedästhetischen Diskussion ab 1848*, München und Salzburg 1983, S. 40 ff. Mit der Liedästhetik der Zeit und dem Schwerpunkt Peter Cornelius befasst sich zudem: Marx-Weber, Magda: *Cornelius' Kritik des Liedes*. In: Federhofer, Hellmut und Oehl, Kurt (Hrsg.): *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist*, Regensburg 1977, S. 169–177.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

doch klar, dass insbesondere das Problem der Sprachvertonung, der sprachnahen Deklamation, vorrangig diskutiert wurde. Wagner hatte im IV. Band seiner Hauptschrift *Oper und Drama* den Begriff der „*Worttonmelodie*" geprägt, die Rezeption dieser Schrift muss auch „*als Basis für die Beschäftigung der Neudeutschen mit liedästhetischen Fragen gelten*" (Mahlert[5]).

Neuere Untersuchungen zu Liedern neudeutscher Komponisten liegen nur vereinzelt vor. Die Lücke, die Magda Weber 1970 in ihrem Aufsatz über die Lieder Eduard Lassens beklagte, hat sich bis heute nur stellenweise schließen können: „*Es fehlt eine diesen Zeitraum im Zusammenhang behandelnde Darstellung*". Verschiedentlich vorangegangene Einzeluntersuchungen könnten sich „*erst zu einem Gesamtbild fügen, wenn noch mehr ehemals geachtete Liederkomponisten, wie z. B. Rubinstein, Raff, Cornelius, Ritter und andere einer Betrachtung unterzogen werden*", so Weber. Ihre Studie über Lassens Lieder sei daher auch „*ein Beitrag zu einem solchen Gesamtbild*".[6] In diesem Sinne können die Werkanalysen der *Schlichten Weisen* und der *Liebesnächte* sowie der folgende Überblick über die restlichen Lieder Alexander Ritters als ein weiteres Puzzleteil verstanden werden, das dazu beitragen möge, ein Gesamtbild des (nicht nur) neudeutschen Liedes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erwachsen zu lassen.

Das Lied mag im Schaffen der Neudeutschen nicht den (Vor-)Rang anderer, größerer Gattungen wie Symphonische Dichtung und Musikdrama eingenommen haben – gepflegt haben sie es dennoch allesamt. Wollte man sämtliche Lieder und Gesänge von Wagner, Liszt, Lassen, Raff, Bülow, Bronsart, Cornelius und Draeseke – um nur die exponierteren Namen derer zu nennen, mit denen Ritter in engerem Kontakt stand – heranziehen, würde aus der vermeintlichen Nebengattung schnell ein unübersehbarer Gattungskomplex. Für Richard Wagner blieb das Lied in der Tat eine echte Marginalie, obwohl auch von ihm einige Liedvertonungen (und zwar jenseits der berühmten *Wesendonck-Lieder*) vorliegen; bei Liszt sieht die Sache schon anders aus: Auch wenn er vordergründig nicht als Liedkomponist gilt oder galt, hat er in diesem Genre doch Einiges und vor allem einiges Interessante hervorgebracht. Er muss also auch auf diesem Gebiet als mögliche Instanz ins Auge gefasst werden, die bei den neudeutschen Liedkomponisten Schule gemacht hat.

Liszt hinterließ rund 75 Klavierlieder[7], die zwischen 1839 und 1871 entstanden sind, wobei er des Öfteren von einem Lied über die Jahre mehrere Fassungen erarbeitete. Gerade in den Jahren 1854–1856, in denen Alexander Ritter in Weimar lebte und einer der Profiteure der musikalischen Zusammenkünfte auf der Altenburg war, unterzog Liszt mehrere seiner älteren Lieder einer Revision und Neugestaltung, setzte sich also intensiv mit der Problematik der Liedvertonung auseinander.[8] Dass er auch an den Liedkompositionen, die ihm seine Schüler vorlegten, fördernd Anteil nahm, bestätigt z. B. ein Brief Bülows:

> „*…ich bin jetzt dabei, ein Dutzend Lieder zu schreiben* […], *von denen acht bereits fertig liegen. Liszt interessiert sich lebhaft dafür, seine Kritik ist mir außerordentlich förder-*

5 Vgl. Mahlert, *Fortschritt und Kunstlied*, S. 42.

6 Marx-Weber, Magda: *Die Lieder Eduard Lassens*. In: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 2, Hamburg 1977, S. 150.

7 Raabes Werkverzeichnis listet 78 Lieder auf (mehrere Fassungen nicht einzeln gezählt). Vgl. Raabe, *Liszt's Schaffen*, S. 341–354.

8 Z. B. revidierte Liszt 1856 das Lied *Loreley*. Vgl. Hennemann, Monika: *Listz's Lieder*. In: Hamilton, Kenneth (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge 2005 (S. 192–205), S. 199.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

lich, er fühlt jede Intention sogleich heraus und weiß dann nicht blos die etwaigen Widersprüche von Gedanke und Form aufzudecken, sondern auch das einfachste und günstigste Versöhnungs- und Heilmittel an die Hand zu geben".[9]

Es gibt eine Reihe von Beispielen „neudeutscher" Liedkompositionen unter dem Einfluss Liszts, mit denen Ritter in Kontakt hätte kommen können, hält man sich an die Chronologie. Neben Hans von Bülows eben erwähnten *Sechs Gedichten von Heine und Sternau* op. 1 liegen hier vor allem die Lieder von Alexanders Bruder Karl Ritter, die 1857 bei Breitkopf & Härtel als op. 4 erschienen waren, nahe.[10] Alexander Ritters Lehrer Joachim Raff schrieb seine große Sammlung *Sanges-Frühling*, die aus 30 Liedern besteht, in den Jahren 1855–63, begann die Komposition also in der Zeit, als Ritter bei ihm Unterricht nahm. Auch Raffs Orchesterlied *Traumkönig und sein Dieb* entstand 1854 in Weimar, als Ritter vor Ort war. Ab 1859/60 war Ritter gut mit Felix Draeseke befreundet – damals einer der jungen Wilden der Neudeutschen. Dessen *Märzblumen* op. 2 nach Adolf Stern (die mit „*März*" und „*Vergessen*" zwei Gedichte enthalten, die auch Ritter später vertonte) entstanden 1860/61. Auf seine Ballade *Helges Treue*, die 1859 wohl konkrete Anregung für Ritters eigene Ballade *Belsazar* geworden war, wurde an anderer Stelle bereits hingewiesen (vgl. Werk I-b.). Draeseke schrieb 1880 einen Zyklus von 6 Liedern *Trauer und Trost* op. 24, der sich auf das Vorbild des gemeinsamen, mittlerweile verstorbenen Freundes Peter Cornelius beruft. Der hatte seinen Zyklus *Trauer und Trost* op. 3 (ebenfalls 6 Lieder, auf eigene Gedichte) wiederum 1854 in Weimar komponiert. Cornelius gilt als ausgesprochener Liederkomponist, als lyrische Natur, dessen Wirken als „Dichterkomponist" bis heute Anerkennung findet. Mit ihm war Alexander Ritter eng befreundet, seine Gedichte und Lieder schätzte er hoch. Der Belgier Eduard Lassen dagegen scheint Ritter mit seinen aus der französischen Schule herrührenden Liedern (die vielmehr *Romances* sind[11]) weniger beeinflusst zu haben. Trotz seiner Weimar-Treue kann er auch nicht zum Kern der Neudeutschen zählen.

Randnotiz: Alexander Ritter und Hugo Wolf

Als einer der bedeutendsten Liederkomponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gilt zweifelsohne Hugo Wolf. Dies umso mehr, als er ein wahrer Lied-Spezialist war, dessen andere Werke hinter der großen Menge seiner qualitätsvollen Lieder zurückstehen. Wolf wurde 1860 geboren und gehört damit einer erheblich jüngeren Generation an als Ritter. Die Frage ist, ob und wann Ritter noch von den Liedern Hugo Wolfs Kenntnis genommen hat, ob er sie geschätzt und sich gegebenenfalls in irgendeiner Art und Weise von ihnen hat beeinflussen lassen. Wolf hatte zwar seit seinem 15. Lebensjahr Lieder komponiert, doch erst 1888 konnte er zum ersten Mal zwölf seiner Lieder veröffentlichen. Einem größeren Kreis in Deutschland wurden Wolfs Lieder erst nach dem Erscheinen des Mörike-Liederbuchs 1889 bekannt, wobei offenbar ein lobender Artikel Joseph Schalks in der *Münchner*

9 Hans von Bülow an Eduard von Bülow, Ende Juli 1852. In: Bülow, *Briefe und Schriften I-1*, S. 466; hier zitiert nach: Riethmüller, *Heine-Lieder*, S. 139.

10 Vgl. Jost, *Karl Ritter*, S. 194. Zu op. 4 (insbesondere Nr. 1) vgl. Ebda., S. 198–203.

11 Lassen schrieb gleichwohl auch einige Hefte deutscher Lieder, darunter sogar auf Texte, die auch Ritter vertont hat. Vgl. Marx-Weber, *Lieder Eduard Lassens*, S. 156.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Allgemeinen Zeitung vom 22. Januar 1890 („*Neue Lieder, neues Leben*“[12]) für die Wahrnehmung Wolfs eine nicht unbedeutende Rolle gespielt hat.[13] Auch Hans von Wolzogen veröffentlichte 1889 in den *Bayreuther Blättern* eine anerkennende Notiz über die *Mörike-Lieder*.[14] Spätestens hier müsste man eine Kenntnisnahme zumindest des Namens Hugo Wolf durch Alexander Ritter annehmen. Theoretisch bestand aber auch die Möglichkeit, dass Ritter und Wolf bereits früher persönlich oder zumindest über Dritte in Kontakt hätten kommen können. Bereits seit 1877 war Wolf mit Felix Mottl befreundet, beide hatten am Wiener Konservatorium studiert. Wolf war schon als Jugendlicher zum Wagnerianer geworden und kam 1882 zur *Parsifal*-Uraufführung zum ersten Mal als Zuhörer nach Bayreuth. Von einer persönlichen Begegnung mit Alexander Ritter in Bayreuth ist jedoch nichts bekannt, und eine Bekanntschaft mit dem Liedschaffen des Mitte-Zwanzig-Jährigen bei dieser Gelegenheit ist wohl unwahrscheinlich.

Hugo Wolf sollte später einen bedeutenden Interpreten seiner Lieder in dem Münchner Sänger Eugen Gura finden. Dieser wiederum war der Gesangslehrer der jüngsten Tochter Ritters, Hertha, die selbst nachweislich Wolf-Lieder in Konzerten gesungen hat – allerdings erst nach dem Tode ihres Vaters. Gura, der ein Bewunderer der Lieder Ritters war[15], lernte Wolf bei dessen München-Besuch am 11. Oktober 1890 kennen, auch Hermann Levi und Heinrich Porges waren zugegen, als der Komponist seine Lieder vortrug. Damals konnte sich aber noch keiner der Zuhörer – allesamt bedeutende Musiker – recht für Wolfs Musik erwärmen.[16] Zusammenfassend lässt sich somit konstatieren, dass erst im Laufe der 1890er Jahre, in Alexander Ritters letzten Lebensjahren also, einige biographische Umstände einen Kontakt zu Wolfs Musik hätten ermöglicht haben können: Der intensivere Kontakt zu Mottl und der beginnende Unterricht Hertha Ritters bei Eugen Gura, der sich seinerseits wiederum allmählich für Wolf interessierte. Ritter müsste mithin einer der ersten gewesen sein, der Wolf schätzte, was eher unwahrscheinlich ist. Tatsächlich eingeschlagen zu haben scheint Hugo Wolf im Münchner Kreis offenbar erst unmittelbar nach Alexander Ritters Tod um die Jahrhundertwende. Was natürlich nicht heißt, dass Ritter nicht auch einmal eines der Wolf'schen Liederhefte in den Händen gehalten haben könnte, die nach und nach erschienen waren.

Ein Einfluss, welcher Art auch immer, müsste also in Ritters sechstem und letztem Lebensjahrzehnt erfolgt sein. Viele seiner Lieder waren damals natürlich bereits komponiert, aber einige eben auch noch nicht. So sehr Ritter damals auf der einen Seite ein alter Mann, vielleicht auch ein verbohrter und unbeugsamer musikalischer Ideologe war, so war er doch auf der anderen Seite sehr offen für eine junge Generation – wenn sie denn der richtigen Richtung angehörte. Der persönliche Umgang mit Strauss und anderen zeigt dies deutlich. Auch die späte Begegnung mit der *VII. Symphonie* des ihm unbekannten Anton Bruckner, die Ritter (anders als Strauss) auf Anhieb begeisterte, könnte man hier erwähnen.[17] Wolf

12 Schalk, Joseph: *Neue Lieder, neues Leben*. In: *Beilage zur Allgemeine Zeitung* (München), Jg. 1890, Nr. 22, 22.1.1890, S. 2–3. Abgedruckt in: *Gesammelte Aufsätze über Hugo Wolf*, hrsg. vom Hugo-Wolf-Verein in Wien, Berlin 1898, S. 1–17.

13 Vgl. Walker, Frank: *Hugo Wolf. Eine Biographie*, Graz 1953, S. 268.

14 Hans von Wolzogens kurze Besprechung findet sich auf der Rückseite des Umschlags zum „*12. Stück*“ des 12. Jgs. 1889 der *Bayreuther Blätter* unter der Rubrik „*Musikalien*“.

15 Vgl. Gura, Eugen: *Erinnerungen aus meinem Leben*, Leipzig 1905, *Vorbemerkung* S. 3 und S. 116.

16 Vgl. Walker, *Hugo Wolf*, S. 321 f.

17 Vgl. Göllerich, *Bruckner*, Bd. IV-2, S. 676 bzw. Leben VII-17.7.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

war schließlich ein bekennender und aktiv kämpfender Wagnerianer – eine gute Voraussetzung, um bei Ritter ein offenes Ohr zu finden. Nichtsdestotrotz ist kein Wort Ritters über Wolf überliefert und eine Beschäftigung mit seinem Werk aus biographischer Sicht spekulativ.

Umgekehrt ist von Hugo Wolf sehr wohl bekannt, wie abfällig er z. B. Richard Strauss und dessen Werke beurteilte. Nach einem ersten persönlichen Zusammentreffen schrieb er: „[ich habe] *dieses komponierende Mondkalb bei Dr. Welti persönlich kennen gelernt, aber nur zwei Worte mit ihm gesprochen. »Was der sich dünkt!« Verrückte Welt!*".[18] Auch der Name Ritter – für ihn offenbar eng verknüpft mit Strauss – war Wolf interessanterweise geläufig. Ob man aus einer einzigen überlieferten Briefstelle, in der er auftaucht, schließen kann, dass ihm auch Lieder Ritters bekannt waren? Jedenfalls distanziert sich Wolf in diesem Brief entschieden von der Richtung, die er mit Ritter assoziiert: „*Über Frl. Schönfield kann ich bis auf ihre mangelhafte Aussprache u. ihre Vorliebe für Strauss, Ritter u. Consorten*[,] *mit denen sie mich in einen Topf wirft, nur Gutes sagen*".[19] Sollte Ritter also – wofür es keine Hinweise gibt – Sympathie für Wolfs Schaffen empfunden haben, so beruhte dies jedenfalls nicht auf Gegenseitigkeit. Der Jüngere sah sich keinesfalls im gleichen stilistischen „Topf" wie Ritter.

Wagnernachfolge im Lied – Schutzraum und Experimentierfeld

Für Richard Wagner spielte das Lied bekanntlich keine relevante Rolle – auch nicht im negativen Sinne als eine überkommene Gattung, die es wie die Nummernoper oder die rein instrumentale viersätzige Symphonie zu überwinden galt. Der große Musikdramatiker hegte keine weitergehenden Lied-Ambitionen. Wagnerbegeisterte Komponisten, die sich mit Liedern hervortaten, mussten folglich nicht befürchten, sich mit dem Vorbild auf besetztem Gebiet messen zu müssen. Das Lied empfahl sich damit denen als Gattung, die sich von Wagner distanzieren wollten, weil sie sich erdrückt fühlten (wie z. B. Cornelius), oder die bewusst Wagner nachfolgen wollten, ohne ihm in die Quere zu kommen. Das Lied bot ein scheinbar sicheres Terrain, auf dem Komponisten am ehesten ihre Individualität behaupten konnten und „*eine Chance*" – wie Herman Danuser formuliert –, „*auf einem Gebiet, das Wagner kaum gepflegt hatte, mit von Wagner hergeleiteten Verfahren eigenständig zu schaffen, ohne zum Abtrünnigen zu werden*".[20]

Dass Alexander Ritter die Herausforderungen der Wagner'schen Tonsprache annahm und das Lied als Medium intensiver Aneignung nutzte, wurde anhand der *Liebesnächte* op. 4 eingehend gezeigt. Gewiss ist die opernhaft-tristansche Wagner-Adaption auch bei Ritter eine Ausnahme und war vor allem für den großangelegten Zyklus eine gangbare Lösung.

18 Hugo Wolf an Joseph Schalk, Berlin, 2.3.1892. In: Wolf, Hugo: *Briefe. 1873–1901*. Mit Kommentar vorgelegt von Leopold Spitzer, Bd. II, Wien 2010, S. 49.

19 Hugo Wolf an Hugo Faisst, Wien, 19.11.1896. In: Spitzer, *Wolf Briefe Bd. III*, S. 260. Eine andere abschätzige Briefstelle (Hugo Wolf an Gustav Schur, Berlin, 24.2.1892), in der der Name Ritter auftaucht und über die der Hrsg. im Kommentar (*Bd. IV*, S. 247) spekuliert, es sei „*möglicherweise Alexander Ritter*" gemeint, lautet: „*Dr. Kuh's Empfehlungen waren alle für die Katz u. mit Bleichröder*[,] *Dr. Glaser*[,] *Ritter u. Sezcheni bleibt mir vom Leibe*" (*Bd. II*, S. 34); im Zusammenhang mit den anderen, unbekannten Namen, ist allerdings sehr fraglich, ob es sich hier um Alexander Ritter handelt.

20 Danuser, Hermann: *Musikalische Lyrik in der Moderne*. In: Ders. (Hrsg.): *Musikalische Lyrik* (=Mauser, Siegfried (Hrsg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen* Bd. 8-2), Laaber 2004, S. 155 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Für die kleine Form des Liedes generell galt es subtilere Methoden der Annäherung und der Nutzbarmachung zu finden. Die Etablierung harmonischer Standards seiner Vorbilder Wagner und Liszt (wie die erweiterte Chromatik, der freiere Umgang mit Non- und übermäßigen Akkorden, freie Vorhalte sowie Sequenzierungen im Klein- und Großterzzirkel) geht in Ritters Liedern erstaunlich weit und findet sich teilweise noch vor Wagners *Tristan*. Sie prägt die musikalische Sprache Ritters und verleiht ihr eine bemerkenswerte Farbpalette – sie dient aber letztlich als Mittel zum Zweck. An erster Stelle galt es Wagners Errungenschaft einer sprachnahen Deklamation, die sich tradierten Zwängen musikalischer Formen nicht unterwirft, für die musikalische Lyrik fruchtbar zu machen. War „Deklamation" schon seit Mitte des Jahrhunderts das vorrangig diskutierte Problem der Liedästhetik, so war sie auch für die Liedproduktion Ritters von besonderer Bedeutung.

Richard Strauss war es, der noch in seinen späten Aufzeichnungen explizit auf die Neuheit der Lieder Ritters hinwies. Er hob deren „*Sprachbehandlung*" im Sinne Wagners besonders hervor und räumte ihnen neben Ritters Opern den größten Einfluss auf sein eigenes Schaffen ein:

> Hier sei nachgetragen, daß A. Ritters musikgeschichtliche Bedeutung als kühner Pionier in der Nachfolge Rich. Wagners noch nicht gewürdigt ist. Ritters Lieder sind neu in der Sprachbehandlung u. der durch Rich. Wagners Gesangsgestaltung vorbildlich gewordenen Entstehung der Melodie aus dem Wort. Ritters musikalische Erfindungsgabe reicht nicht an den gleichzeitigen Peters [sic] Cornelius heran, auch teilt er mit Berlioz manche technische Mängel. […] Was man von Wagner zu lernen hat, ohne ihn nachzuahmen, verdanke ich von Anfang an der Belehrung Ritters u. seinen Liedern, sowie den beiden Einaktern.[21]

21 Vgl. Strauss: *Meine Freunde u. Förderer meines Werkes* (RSA; „*Graues Tagebuch 5*", S. 7 f.), vgl. Strauss, *Späte Aufzeichnungen*, S. 328. Welche „*technischen Mängel*" Ritters Strauss mit seiner Bemerkung meint, konkretisiert er leider nicht. Immerhin stellt er Ritter auf eine Stufe mit Berlioz.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

p. Alexander Ritters Liedschaffen: Überblick, Chronologie, Einordnung

Die Gattung Klavierlied spielt mit insgesamt 58 Gedichtvertonungen[22] schon rein quantitativ eine bedeutende Rolle in dem nicht sehr umfangreichen Gesamtwerk Ritters. Die Lieder verteilen sich auf 14 verschiedene Opus-Nummern unterschiedlichen Umfangs: von der einzelnen Ballade (op. 8), über Zusammenstellungen von zwei (opp. 17, 19), drei (opp. 6, 7, 9, 10, 12), fünf (opp. 2, 16, 20, 21) und sechs (op. 5) Liedern, bis zum großangelegten Zyklus von elf Liedern und Duetten (op. 4). Hinzu kommt lediglich ein einziges ungedrucktes Lied ohne Opuszahl, das aus dem Nachlass bekannt wurde (*Noch eine Nachtigall?*).

Textauswahl

Der Dichter, den Ritter am häufigsten für seine Liedtexte heranzog, war Nikolaus Lenau (1802–1850). Mit 17 von 58 als Lieder vertonten Gedichten steht er deutlich an erster Stelle, gefolgt von Felix Dahn und Peter Cornelius, von denen Ritter jeweils acht Gedichte als Lieder vertont hat. Lenaus Texte gehören sicher allgemein zu den meistvertonten im 19. Jahrhundert. Ihre Melancholie und ihr Weltschmerz sprachen eine Reihe von ganz unterschiedlichen Komponisten an, und so finden sich schon bei Mendelssohn und Schumann, aber auch bei Liszt und bis hin zu Richard Strauss zahlreiche Beispiele von Lenau-Vertonungen – insofern ist Ritters Vorliebe durchaus nicht untypisch. Interessanterweise finden sich unter den von Ritter ausgewählten Dichtern keine „Weimarer Klassiker" oder noch ältere Autoren. So vertont er z. B. kein einziges Goethe-Gedicht – im Gegensatz zu Liszt und Wagner (die ihm ja auch in diesem Punkt als Vorbild hätten dienen können[23]) und anders als seine neudeutschen Kollegen Eduard Lassen, Joachim Raff, Peter Cornelius und Hans v. Bülow, die alle sehr wohl Goethe-Texte vertont haben.[24] Die drei ältesten Dichter, deren Texte Ritter benutzt, sind zufälligerweise im gleichen Jahr, 1788, geboren und für Ritters Generation sicher auch schon „Klassiker": Lord Byron, Joseph von Eichendorff und Friedrich Rückert. Letzterer lebte immerhin bis 1866, aber zur Entstehungszeit der Vertonungen war auch er bereits tot. Die Autoren der nächsten, um 1800–1820 geborenen Generation, unter die Lenau fällt, aber auch Heinrich Heine, Franz von Schober und Friedrich Hebbel, sowie unbekanntere Namen wie Betty Paoli und Adolph von Leutrum, bilden (dank Lenau) eine starke Gruppe, die 24 Gedichtvorlagen für Ritter lieferte. Numerisch noch ein wenig überboten

22 Die Anzahl 58 umfasst alle bekannten Sololieder und schließt auch die Duette in op. 4 ein. Ein Brief von Ritters Tochter Hertha an Josef Hofmiller bestätigt, dass über diesen bekannten, auch bei Hausegger dokumentierten Bestand hinaus keine weiteren Lieder im Nachlass Ritters überliefert waren: „*Lieder sind keine mehr vorhanden*", vgl. Hertha Ritter an Josef Hofmiller, München, 13.3.1897 (Literaturarchiv Marbach; A: Hofmiller, [87.97.62/5]. Unveröffentlicht).

23 Wagner vertonte *7 Kompositionen zu Goethes Faust*, worunter drei rein solistische Lieder sind; Für Liszt, der die unterschiedlichsten Texte vertonte, war Goethe (neben Heine) sogar einer der Dichter, zu denen er am häufigsten griff, wenn er Lieder schrieb.

24 Bülow: *Freisinn* op. 5/1; Raff: *Rastlose Liebe* op. 98/23, *Wanderers Nachtlied*; Lassen: *Maienlied* op. 85/6, *Nähe des Geliebten* op. 62/1, auch in der *Musik für Goethes Faust* op. 57 gibt es Sololieder.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wird sie aber von der Gruppe der Altersgenossen Alexander Ritters: Diese um 1830 geborenen Autoren lagen Ritter bei seiner Textauswahl offenbar am nahesten. Unter ihnen sind einige, mit denen Ritter persönlich bekannt oder sogar befreundet war, wie Cornelius, Pohl und sein Bruder Karl. Vermutlich kannte er auch Adolf Stern (alias Adolf Ernst), der nachgewiesenermaßen mit Draeseke[25] und Cornelius[26] in Kontakt stand, möglicherweise auch Franz von Schober, dem er in dessen Zeit als Liszts Sekretär im gemeinsamen Wohnort Weimar begegnet sein mag. Ob Ritter persönlichen Kontakt zu Felix Dahn hatte, dem Dichter, der in seinem Schaffen – über die Lieder hinaus – die vielleicht bedeutendste Rolle gespielt hat, lässt sich leider nicht nachweisen. Der jüngste Autor, den Ritter gegen Ende seines Lebens immerhin dreimal vertonte, war Karl Stieler. Der 1842 geborene war neun Jahre jünger als Ritter, doch der entdeckte den Münchner Dichter erst nach dessen frühen Tod 1885 für sich. Möglicherweise wurde er durch seine jungen Komponistenkollegen, mit denen er in München verkehrte, auf ihn aufmerksam gemacht, unter denen Stielers Texte beliebt zu sein schienen.[27] Es sei noch darauf hingewiesen, dass Ritter keine fremdsprachigen Texte vertont hat, und dass sich auch nur ein einziges übersetztes Gedicht („*Keine gleicht von allen Schönen*“ nach Byron) unter den Vorlagen findet.

Die Vorliebe vieler Komponisten des 19. Jh. für berühmte Gedichte, die bereits mehrfach vertont worden waren, war bei Alexander Ritter weit weniger ausgeprägt. Mit „*Mondnacht*“ (Eichendorff) und „*Bitte*“ (Lenau) wählte zwar auch er zwei Gedichte, von denen es bereits besonders viele Lied-Versionen gab, ansonsten aber scheute er solch populäre Texte eher. Auch aus diesem Grund wird er z. B. auf die Vertonung von Goethe-Texten verzichtet haben. Bei der Textauswahl schien sich Ritter auf wenige grundsätzliche Themen zu beschränken. Meist steht die Liebe im Vordergrund und zwar in einer sehr ernsthaften und hehren Ausprägung. Wehmütiger Rückblick, Trennungsschmerz aber auch Innigkeit als Rückzugsort vor der feindlichen Welt und religiös-emphatische Überhöhung sind die häufigsten Facetten der von Ritter vertonten Liebeslyrik. Hingegen finden sich scherzhaft-leichte Liebeslieder kaum – am ehesten noch in den Vertonungen einiger Texte von Peter Cornelius. Dieser hatte sich selbst explizit gegen die schwermütige Lyrik eines Lenau ausgesprochen:

> „*Es ist auch gar nicht mehr die Zeit zu mattherzigen Ergüssen unglücklicher Liebe, verkümmerter Triebe in der Poesie. Von dieser Sauce haben wir längst genug. Von diesem Herzbrechen und dieser unheilbaren Schwermut haben Heine und Lenau und ein ent-*

25 Zur Freundschaft Drasekes mit Adolf Stern vgl. Bartels, Adolf: *Adolf Stern*, Dresden 1905, S. 7 und Lühning, Helga: *Warum schrieb Draseke Lieder?*. In: *Draseke und Liszt. Drasekes Liedschaffen*, hrsg. von Helga Lühning und Helmut Loos (=Veröffentlichungen der Internationalen Draseke-Gesellschaft. Schriften, Bd. 2), Bad Honnef 1988, S. 125–134, hier S. 130 f. Dort finden sich auch Bemerkungen zu Draesekes Textauswahl für seine Lieder, bei der offenbar die Weimarer Klassik ähnlich unterrepräsentiert ist. Gedichte von Mörike, Heine, Rückert, Meyer etc. machten eine Hälfte seiner Vorlagen aus, während die andere ebenfalls auf Texte zeitgenössischer und persönlich bekannter Autoren (wie Stern) zurückging.

26 Vgl. Peter Cornelius an Reinhold Köhler, München, 18.1.1874. In: Cornelius, *Werke II*, S. 736 f. Adolf Stern wurde später Herausgeber der *Literarischen Werke* Peter Cornelius'.

27 Sowohl Richard Strauss als auch Felix Mottl, Max Schillings, August Stradal und Ludwig Thuille haben Texte Stielers vertont.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

setzlicher Schwarm von Nachbetern das Beste und Schlechteste geliefert. Mir ist aber selbst das Beste derart zuwider".[28]

Auch Ritter hätte sich sicher gegen die „Sauce" seichter Herzschmerz-Lyrik verwandt, doch zeigte sein Geschmack tatsächlich eine gewisse Tendenz zur Wehmut. Heinrich Heine lag Ritter offenbar ebenso wenig wie Cornelius – wohl eher wegen seiner Ironie[29] als wegen seiner (vermeintlichen) Schwermut – aber Lenau hat er anders als sein Freund gerade seiner schwermütigen Texte wegen häufig vertont. Ritters Lieder scheinen meist bekenntnishaft, Ausdruck eines hohen Ethos, weswegen er gleichnishafte, abstraktere Gedichte gegenüber erzählenden, konkreten Gedichten bevorzugte. So erklärt es sich auch, dass sich in seinem Werk keine typischen Genrelieder wie Soldaten-, Trink-, Jäger-, Kinder- oder Wiegenlieder etc. finden. Explizit geistliche Lieder (wie sie z. B. Cornelius mit seinen berühmten *Weihnachtsliedern* op. 8 und den „*Vater-Unser*"-Liedern op. 2 schuf) gibt es bei Ritter nur als ungedruckte Gelegenheitswerke, die allerdings auch keine reinen Klavierlieder sind.[30] Bei Komponisten und Publikum äußerst beliebt waren im 19. Jh. Lieder mit effektvollem Nationalkolorit, also z. B. Spanische Lieder – auch hiervon gibt es bei Ritter keine Spur. National-patriotische Gesänge wie die *Kaiser-Hymne* und die Solo-Fassung von *Macte Imperator!*[31] hat Ritter dagegen, wie viele seiner Kollegen, in der Begeisterung des Krieges 1870/71 und der Kaiser-Euphorie der Jahre danach sehr wohl geschrieben. Lieber wählte Ritter hierfür aber ein größeres Format mit Chor, und im Übrigen handelt es sich dabei um absolute Nebenwerke, die nicht gedruckt oder mit einer Opuszahl versehen wurden. Explizit humoristische Lieder und Lieder, die mit Volkstümlichkeit, Trivialität oder Mundart spielen, wie sie durchaus beliebt waren, entsprachen Ritters Geschmack oder Kunstethos offensichtlich nicht.

Chronologie

Von keinem der 58 bekannten Lieder Ritters ist heute ein Autograph überliefert. Lediglich das Manuskript des nur eine Seite umfassenden, ungedruckten (und undatierten) Liedes „*Noch eine Nachtigall?*" wurde durch ein Faksimile bekannt, das Hausegger seiner Ritter-Biographie beigegeben hat. Damit entfällt eine philologische Datierung der einzelnen Lieder anhand von Eintragungen Ritters oder eines Vergleichs der Schriftbilder. Erneut ist man auf Angaben der frühen Biographen Rösch und Hausegger angewiesen, die verstreut einige Zeitangaben liefern. Siegmund von Hausegger immerhin bemüht sich tatsächlich um eine umfassende zeitliche Einordnung aller Lieder, die – obwohl oftmals nicht klar wird, ob sie

28 Vgl. Cornelius, *Werke I*, S. 205 f. Zitiert nach Marx-Weber, *Cornelius' Kritik*, S. 172.

29 Als zweites Lied neben *Belsazar* basiert auch Ritters op. 12/2 auf einem Text Heines („*Erklärung*"). Mit der Ironie geht Ritter ganz bewusst um, indem er einen pompösen, aufgeblähten Ton wählt und an einer Stelle dem Sänger vorschreibt: „*mit prahlerischer Uebertreibung, nicht ohne Humor*" (T. 78).

30 Das gedruckte *Benedictus* op. 18 für Gesang und Orgel oder Klavier ist durchaus liturgisch verwendbar und fällt somit nicht unter die Lieder. Andere geistliche Gesänge wie das *Tu solus sanctus* sind größer besetzt und schon durch die lateinische Sprache ebenfalls der Gattung Lied enthoben.

31 Vgl. **ARWV III.1.19.**

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sich auf Vermutungen oder Fakten stützt – als Grundlage einer groben Chronologie dienen kann (Tab. 1).[32]

1860er	op. 8; op. 9/3; op. 4/4; op. 12/2; op. 5/5; op. 12/1; op. 5/2; op. 9/1; *„Noch eine Nachtigall?"*; op. 10/1
1870er	op. 2/1–5; op. 4/1–3 und 5–11; op. 5/6; op. 20/4
1880er	op. 5/3+4; op. 6/1–3; op. 7/1–3; op. 9/2; op. 10/3; op. 5/1; op. 10/2; op. 12/3; op. 16/1
1890er	op. 16/4–5; op. 16/2; op. 17/1+2; op. 19/1+2; op. 20/1–3+5; op. 21/1–5

Tabelle 1: Chronologie der Lieder nach Hausegger

Die Liedproduktion Ritters beginnt im Wesentlichen in den 1860er Jahren, auch wenn man für *Belsazar* op. 8 und andere Einzellieder (wie op. 4/4) wohl eine Entstehung bereits vor 1860 annehmen darf. In den 1870er Jahren entstanden hauptsächlich die beiden Zyklen op. 2 und 4, und in den fünfzehn Jahren von 1880 bis zu seinem Tod, die Ritters produktivste Schaffenszeit ausmachen, war neben den Opern und Orchesterwerken auch das Lied für ihn weiter von großer Bedeutung.

Ritters Lieder im Urteil von *Literatur* und Kritik

Das Urteil über die Lieder Ritters in der älteren Lied-Überblicksliteratur kann als überwiegend positiv, dabei aber teils nur bedingt aussagekräftig bezeichnet werden. In der deutschen Musikliteratur vor dem Zweiten Weltkrieg war als Kriterium oftmals noch die „Richtung" spürbar, der ein Autor sich und die besprochenen Komponisten zuordnete. Hagiographisch-apologetische Bemühungen um den verkannten Ritter sind daher mitunter zu berücksichtigen. Dennoch darf man den Grundtenor der Autoren, in der musikalischen Lyrik Ritters besondere Begabung erkennen zu wollen, durchaus ernst nehmen.

Für Hausegger gilt Ritter als „*einer der hervorragendsten Baumeister des modernen Liedstiles*",[33] Bischoff zufolge übertrifft er „*an Feinheit des Sprachgefühls alle, die vor ihm gelebt haben*".[34] Moser zählt Ritters „*lyrisches Schaffen*" „*zum Wertvollsten, was das neudeutsche Lied seit Wagners 1862 erschienenen Tristanstudien* [Wesendonck-Lieder] *hervorgebracht hat*".[35] Hermann Kretzschmar widmet in seinem Aufsatz über das deutsche Lied nach Richard Wagner von 1897 auch Alexander Ritter einen Absatz und kommt dabei zu folgender nicht undifferenzierter Einschätzung:

> „Auch auf die ernste Hingabe an die Einzelheiten der Dichtung hat Wagner in der jüngsten Periode weiter fördernd eingewirkt. Sein Hauptschüler ist hierin Alexander Rit-

32 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 113–118. Die Reihenfolge der Erwähnung der Lieder durch Hausegger ist in der Tabelle möglichst genau beibehalten. Oft scheint es, als habe er das genaue Entstehungsdatum jedes Liedes gekannt und die Chronologie genau eingehalten, manchmal fasst er aber auch Lieder nach inhaltlichen Aspekten zusammen.

33 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 5.

34 Vgl. Bischoff, Hermann: *Das deutsche Lied* (=Die Musik, Bd. 16/17), Berlin 1909, S. 89.

35 Vgl. Moser, Hans Joachim: *Das deutsche Lied seit Mozart*, Berlin und Zürich 1937, S. 248 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> t e r, ein großes, echtes aber von den Zeitgenossen nicht erkanntes Talent. Diese Ritterschen Gesänge sind Bausteine zu einer nuove musiche, zu einer zukünftigen Gesangsmusik, wie sie auf dem Gebiete des neuesten Lieds gleich wertvoll und bedeutend nur noch Franz Liszt vorgelegt hat. Es ist angreifende, zehrende, oft nervöse und im Ringen nach Unmittelbarkeit des Ausdrucks ü b e r h e i z t e, in der Gesamtwirkung der einzelnen Nummern oft unbefriedigende Musik. Aber ebensooft ist sie der edelsten und schönsten Eingebungen voll; nie läßt sie leer, besteht fast aus lauter Herzenstönen. Im ganzen: eine Kunst für den täglichen Gebrauch ungeeignet, in manchen Stücken verfehlt und nicht nach jedermanns Geschmack – aber für alle, die wahre, ursprüngliche musikalische Empfindung zu schätzen wissen, ein Hochgenuß!".[36]

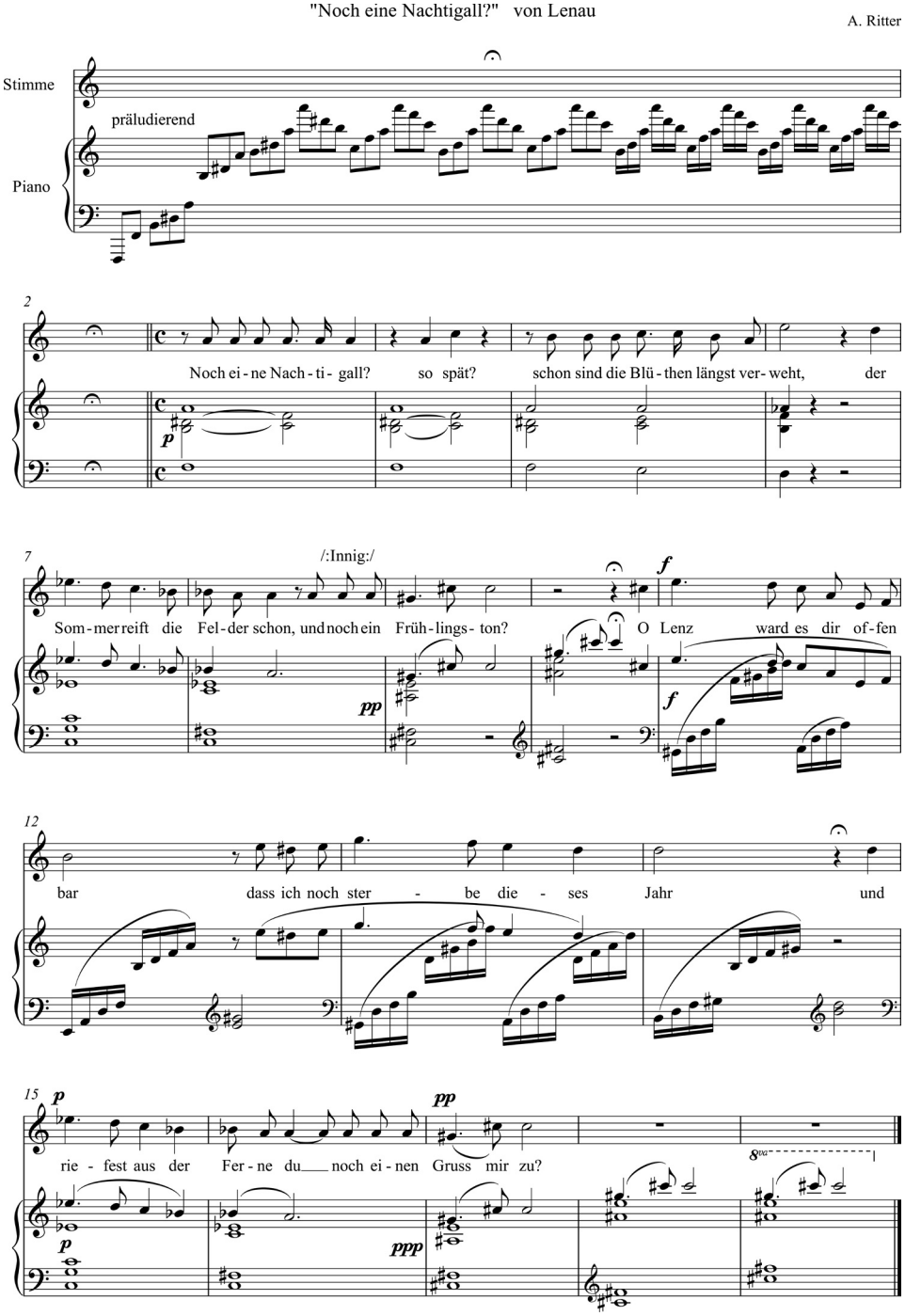
Ein bemerkenswertes Schlagwort, das zur Charakterisierung des Ritter'schen Liedstils in der Literatur auftaucht ist: „*impressionistisch*". Noch 1996 schrieb Kravitt: „*Ritter was among the first Germans to create shimmering effects in the Lied*".[37] Als Beispiel führt der Autor das kurze Lied *Noch eine Nachtigall?* aus dem Nachlass an. Er zitiert und übernimmt dabei relativ unverändert und unkritisch ein Urteil Hans Joachim Mosers aus den 1930er Jahren, der sich ebenfalls explizit auf *Noch eine Nachtigall?* – das Hausegger in seiner Biographie als Faksimile beigefügt und bekannt gemacht hatte – bezieht, wenn er Ritter als „*den unmittelbar auf R. Strauß weisenden Vater des deutschen Liedimpressionismus*" bezeichnete.[38] In der Sache ist das Beispiel gewiss nicht schlecht gewählt, denn das kurze Lied hinterlässt mit seinem Hauptmotiv eines unaufgelösten Septnonakkordes ($Fis^{9\text{-}7}$) als sich nach oben öffnende Geste in der Tat einen „Eindruck" freier Tonalität, eines „Schimmerns" und Schwebens (vgl. Bsp. 1).

Das fast lakonisch kurze Lied hat keine Vorzeichnung, beginnt mit einem Septakkord mit verminderter Quint ($H^{7\text{-}5b}$) und schließt mit besagtem offenen Motiv-Klang, der durch den Text zudem als Frage semantisiert wurde. Ob das bereits als beginnender deutscher Impressionismus gelten kann, darf bezweifelt werden und müsste jedenfalls eingehender untersucht und definiert werden. Fest steht aber, dass sich Ritter in *Noch eine Nachtigall?* harmonisch und formal durchaus avanciert zeigt, zumal das Lied bereits aus den 1860er Jahren stammen soll.

36 Kretzschmar, Hermann: *Das deutsche Lied seit dem Tode Richard Wagners*. In: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig 1911, S. 30 [Sperrung wie im Original]. Der Artikel war zunächst im 4. Jg. (1897) der *Jahrbücher der Musikbibliothek Peters* (Leipzig 1898, S. 49–60) erschienen. In einem früheren Aufsatz Kretzschmars *Das deutsche Lied seit Robert Schumann* von 1881 hatte Ritter noch keinerlei Erwähnung gefunden.

37 Vgl. Kravitt, Edward F.: *The Lied. Mirror of Late Romanticism*, New Haven 1996, S. 161.

38 Vgl. Moser, *Das deutsche Lied*, S. 250.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bsp. 1: Ritter, Alexander: „Noch eine Nachtigall?“ Erstedition durch den Verfasser

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Zeitgenössische Zeitungs-Kritik

Ab den 1880er Jahren, als Ritter vermehrt Liederhefte auf den Markt brachte, finden sich vereinzelt Kritiken in den Musikzeitschriften, die sich mit diesen Werken in naturgemäß knappem Rahmen auseinandersetzen. Die Resonanz ist überwiegend positiv, einzelne Abstriche werden aber durchaus gemacht. Interessant ist vor allem der lobende Hinweis auf die „Deklamation", der sich wiederholt findet, und der darauf schließen lässt, dass dieses Merkmal als besonders charakteristisch für Ritters Liedkunst wahrgenommen wurde.

– zu op. 5: „[Ritter geht] *von dem Wagner-Lizst'schen Declamationspricip aus, weiss aber das sich ihm zunächst darbietende sprachgesangliche Skelett mit so feinem Takt melodisch abzurunden und in ein so ausdrucksvolles harmonisches Gewand zu hüllen, dass die Dichtung wirklich musikalisches Leben gewinnt. Die weitaus beste Nummer des ganzen Heftchens ist das »Gebet« von F. Hebbel* [Nr. 4]*, dessen Composition durch schwungvolle, breite Melodik und durch wahrhaft gemüthvollen, ergreifenden Ausdruck ausgezeichnet wird*". Die drei Lenau-Gedichte seien dagegen „*etwas spröde*" und mit „*Zweierlei Vögel*" habe „*der Componist seine liebe Noth*" (Carl Kipke in: *Musikalisches Wochenblatt*, 13. Jg., Nr. 46, 9.11.1882, S. 542).

– zu op. 7: „*geradezu mustergültige musikalische Declamation, die durch die trefflich gewählte Clavier-begleitung, der jeweiligen Situation genau entsprechend, noch gehoben wird*" (N.N. in: *NZfM*, 50. Jg., Bd. 79, 9.3.1883, S. 126).

– zu op. 8: Ritter werde Heines Text „*auf anderem Wege*", aber „*ebenso ausreichend gerecht wie sein grosser Vordermann* [Schumann]". „*Bei ihm* [Ritter] *ruht der Schwerpunct in einer grösstentheils ebenso straffen als wohlberechneten Declamation*". Als „*kleine Inconsequenz*" habe dabei eine Textwiederholung zu gelten. „*Und diese furchtbaren Sprünge noch dazu in der Singstimme!*" – diese „*Intervallenwagnisse*" „*scheinen uns überflüssig*". „*An wahrhaft interessanten Einzelzügen ist jedoch in dieser Ballade kein Mangel*", z. B. sei die „*Illustration des allmählichen Verstummens*" ein „*geistreicher Zug*" (Bernhard Vogel in: *Musikalisches Wochenblatt*, 16. Jg., Nr. 38, 10.9.1885, S. 465).

– zu op. 16–18: Ritters Lieder hätten „*unter den heurigen Novitäten eine hervorragende Stellung*". Dabei sei op. 16 „*am reizvollsten*", dort gebe es eine „*grosse Freiheit der musikalischen Diction, vornehmes Empfinden, interessante Harmonisation*". Die „*Anforderungen an Stimme und Intelligenz des Sängers sind bedeutend*", daher seien die Lieder „*dem grossen Publikum schwer zugänglich*" (N.N. in: *AMZ*, XIX. Jg., 1892, S. 319).

– zu op. 16+17: Die Lieder op. 16 seien „*weit werthvoller als die Anderen*", trügen „*interessante Züge in Erfindung und Arbeit*". Hervorgehoben wird die „*wirklich reizvolle Fassung*" von „*Nimm's mit!*" (op. 16/2) (A. Naubert in: *Musikalisches Wochenblatt*, 26. Jg., Nr. 43, 17.10.1895, S. 544).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

– zu op. 12, 16, 17: Die Lieder böten „*in jedem Sinne Ungewöhnliches und Bedeutsames*“, Ritter wird als Komponist gelobt, „*der declamatorisch, melodisch und harmonisch der Wahrheit die Ehre gibt und dabei doch immer die Gesetze des Edlen und Schönen beobachtet*“. Der Kritiker anerkennt die Lieder op. 12 als „*interessante, ausdrucksvolle Tonbilder*“, op. 16 nennt er „*tief empfundene Musik*“ und das Lied „*Mahnung*“ aus op. 17 sei „*als Composition geradezu ein Juwel vom reinsten Wasser*“ (N.N. in: *Musikalisches Wochenblatt*, 22. Jg., Nr. 37, 10.9.1891, S. 483).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

q. Typisches und Individuelles – Motivik, Harmonik, Form, Deklamation

Mit den umfassenden Darstellungen seiner opp. 2, 4 und 8 – den detaillierten Analysen der so unterschiedlichen Zyklen *Schlichte Weisen* und *Liebesnächte*, die beide in der ersten Hälfte der 1870er Jahre entstanden sind, sowie dem Einblick in die frühe Ballade *Belsazar* als „*Manifestation der jüngeren Weimaraner Schule*", d. h. als Repräsentant einer neudeutschen Ästhetik – wurde den Liedern Alexander Ritters in dieser Arbeit bereits ausgiebig Raum verschafft. Wenn nun auch das abschließende Werk-Kapitel noch einmal ganz der Gattung Lied gewidmet ist, so geschieht das, um verschiedene Aspekte der Ritter'schen Liedkunst zusammenzufassen und anhand weiterer exemplarischer Analysen zu untermauern, wobei auch die späten Lieder zu ihrem Recht kommen können.

Motivik

Im Kapitel zu Alexander Ritters Zyklus *Liebesnächte* op. 4 (vgl. Werk III-g.) wurden die Lieder op. 4/3 und auch op. 4/4 bereits eingehend unter dem Gesichtspunkt der motivischen Verarbeitung und der Entwicklung aus einem einzigen Grundmotiv untersucht. Als ein Beispiel besonders raffinierter Verwendung einfachsten motivischen Materials für die Konstruktion eines Liedes, sowie einiger formaler Aspekte wegen, folgt hier noch ein exemplarischer Blick auf Ritters Lied *Treue* op. 16/3 nach einem Gedicht von Peter Cornelius.

motivische Arbeit in „Treue" op. 16/3

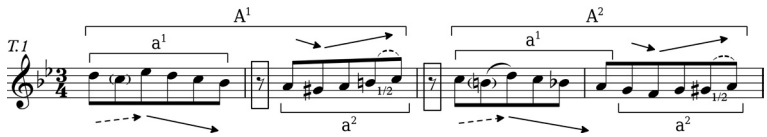
Das Lied[39] ist insgesamt eher unscheinbarer Natur: Die freundlich gefärbte Grundstimmung wird durch eine bewusst einfache Harmonik erzeugt, wobei der insgesamt diatonische Eindruck in der Klavierbegleitung durch einige chromatische Wechselnoten und Durchgänge weniger gestört als vielmehr abgerundet wird. Grundtonart des Liedes ist B-Dur, deren Umfeld im Grunde nie verlassen wird (so steht der Mittelteil ganz klassisch in der Tonikaparallele g-moll und nach einer kurzen Ausweichung in die verdurte Parallele (G-Dur) beschränkt sich Ritter wieder auf die Hauptstufen der Grundtonart).

Die motivische Arbeit des Liedes beginnt schon mit dem Aufbau des „Themas" bzw. des Achtelmotivs A^1 gleich zu Beginn im Klavierpart (T. 1–2): In homophonem Satz spielen linke und rechte Hand unisono in gleichmäßigen Achteln arpeggierte Akkorde, die eine harfenartige Begleitung suggerieren und in ihrer beherzten Vollstimmigkeit den emphatischen Charakter im wahrsten Sinne „griffig" machen. Die Oberstimme der Akkorde ergibt die Melodie, zu der eine Unterstimme in Sextparallelen geführt wird. Die beiden Motivteile **a^1** und **a^2** haben im Grunde den gleichen Aufbau: Einem Sekundschritt folgen vier stufenweise geführte Achteln in die Gegenrichtung. Bei **a^2** (T. 2) weisen die vier Achtel aufwärts,

39 Ritter, Alexander: *Fünf Gedichte* op. 16, München (Aibl 2663). URL: http://imslp.org/wiki/5_Gedichte%2C_Op.16_(Ritter%2C_Alexander). Zuletzt aufgerufen am 1.3.2018.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

bei **a¹** (T. 1) abwärts (wobei die Sekunde zu Beginn des Motivs hier durch einen zusätzlichen Ton abgefälscht wird). Man kann die beiden somit auch als Umkehrungen bezeichnen. Wesentlicher Unterschied zwischen **a¹** und **a²** am Motivbeginn ist aber die Position der ersten Achtel: **a¹** beginnt abtaktig auf Zzt. 1, wohingegen **a²** mit einer Achtelpause, also auftaktig beginnt; dementsprechend hat man es einmal mit sechs und einmal mit fünf Achteln Länge zu tun.



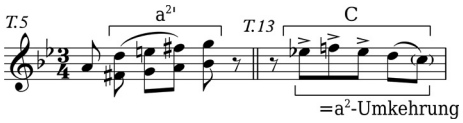
Bsp. 2: op. 16/3 Beginn, Verschiebung der Motive a¹ und a²

Die folgenden Takte 3 und 4 sollen als A² bezeichnet werden, denn die Motivteile sind einer wesentlichen Veränderung unterzogen worden. Ritter versetzt die Achtelpause an den Beginn von **a¹**, das nunmehr auftaktig wirkt und in der Betonung vollkommen verschoben ist (verdeutlicht noch durch einen Phrasierungsbogen zwischen 2. und 3. Achtel). Es reicht nunmehr bis zur nächsten Zzt. 1, sodass **a²** direkt anschließt und die beiden Teile zu einem Ganzen verschmolzen werden (A²), das völlig anders wirkt als A¹ – obwohl es sich, was die Tonhöhen angeht, tatsächlich um eine tonale Sequenz von A¹ handelt (die Position der Halbtöne variiert, bis auf den Halbton am Ende, der stets bleibt). Dem Hörer wird die motivische Analogie ohnehin durch die Takthierarchie und den Umstand verschleiert, dass sich die Singstimme schon ab T. 2 von der Oberstimmenmelodie des Klaviersatzes trennt und dieser mehr als untergeordneter Kontrapunkt wahrgenommen wird, zumal sich in T. 4 eine perfekte Gegenbewegung zwischen Gesang und Klavier ergibt.

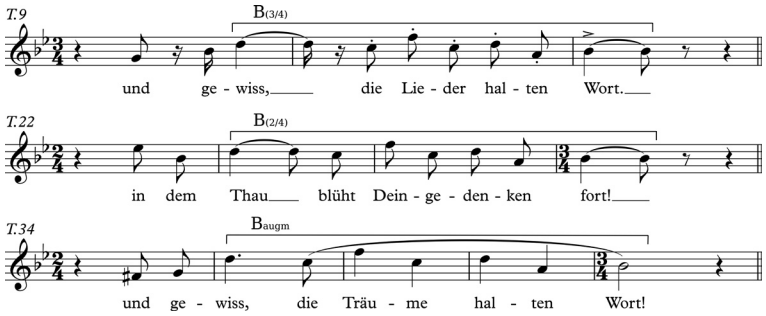
Kurz hingewiesen sei noch auf einen Aspekt der Symmetrie und des Bezugs zum Text, der sich in der Anordnung der Takte 1–4 zeigt: Das Wort „*Lieder*“ wird im Gedicht affirmativ wiederholt, was Ritter in der Singstimme beide Male mit relativen Hochnoten, starker Position auf Zzt. 1 und relativer Länge plastisch umgesetzt hat. Außerdem trägt beide Male die Achtelpause im Klavier zur Betonung bei, indem sie dem Gesang Raum schafft. Die Anordnung der Motivlängen (6 - 5 - 5 - 6 Achtel) entspricht also der Symmetrie der Verszeilen, die das Satzobjekt „Lieder“ erst an das Satzende, dann an den Satzanfang stellt. Auch die Ungleichheit der Längen lässt sich übrigens – wenn auch auf anderer Ebene – in der Textvorlage finden: Cornelius' Strophe besteht aus vier Zeilen von symmetrisch angeordneten ungleichen Längen (9 - 10 - 10 - 9 Silben).

Wie der Formtabelle (Tab. 2) zu entnehmen, treten im Verlauf des Liedes beide Modelle, A¹ und A², in den hier etablierten Formen wiederholt vollständig auf. Daneben gibt es mehrere Passagen, die auf kleineren Motivteilen basieren, wie die analogen Stellen T. 5 und T. 21+22 in den Strophen 1 und 2. Dort wird das Ende von **a²**, das unmittelbar vorausgeht, in vier aufsteigenden Achteln quasi imitatorisch wiederholt. Dieser motivische Grundbestandteil **a²'** (Bsp. 3), ein Skalenausschnitt, mag fast wie ein Allgemeinplatz erscheinen, doch sind es oft solche Grundbausteine, die Ritter für seine Motive benutzt. Auch das AbschlussMotiv C (Bsp. 3), das sich in den Takten 13, 27 und 38 im Klavier findet, also zu jedem Strophenende auftaucht, leitet sich aus dem Material des Anfangs ab und ist nichts

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

anderes als die Umkehrung von **a²** (und damit gewissermaßen auch eine Art fünftönige Fassung von **a¹**).

Bsp. 3

Es fällt auf, dass die Singstimme insgesamt freier von diesen motivischen Bezügen ist. Auch sie beginnt zwar jede Strophe mit **a¹**, folgt dann aber eigenen Analogien, wie der geschilderten affirmativen Wortwiederholung, die in jeder Strophe musikalisch anders umgesetzt wird. Das Ende jeder Strophe aber versieht Ritter auch im Gesangspart mit einem festen Motiv B (Bsp. 4). Es handelt sich um eine Art Kadenzformel, die in treppenartigen Sprüngen vom Quintton zum Grundton abfällt (T. 9 ff., T. 22 ff., T. 34 ff.).[40] Diese Umspielung des B-Dur-Dreiklangs bezieht sich in seinen Rahmentönen *d*²-*b*¹ wieder auf Motiv **a¹**, das die gleiche Terz als Rahmenintervall aufweist. Die absoluten Tonhöhen bleiben in Motiv B stets dieselben, rhythmisch und artikulatorisch wird differenziert – am auffälligsten in der Augmentation der Takte 36/37, mit der Ritter eine einfache und doch wirkungsvolle Schlusswendung gelingt.



Bsp. 4: Motiv B

Das Gedicht „*Treue*" von Peter Cornelius besteht aus drei Strophen, die sich auch in der Vertonung erkennbar wiederfinden lassen. Man könnte von einer Art variiertem Strophenlied sprechen, denn es gibt eindeutig wiederkehrendes Material, der Aufbau ist prinzipiell in jeder Strophe analog – und dennoch ist das Lied ein gutes Beispiel dafür, wie Ritter durch Überlappungen und Verzahnung, durch Modifikation des Materials oder mit neuen Einschüben die feste Strophenstruktur aufweicht und verschiebt. Op. 16/3 besteht aus dreimal 13 Takten, die auch grundsätzlich je einer Textstrophe plus Klaviernachspiel entsprechen –

40 In Funktion und musikalischer Umsetzung erinnert dieser dreimalig gleiche Strophenabschluss übrigens an Ritters op. 5/1 (*Ich möcht' ein Lied dir weih'n*), ein Lied, das auch von textlicher Seite sehr ähnlich gestaltet ist und das wohl nicht zufällig auch auf einem Cornelius-Gedicht beruht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

doch schon durch die Tatsache, dass die Haupttaktart (3/4) in jeder Strophe durch ganz unterschiedlich lange 2/4-Takt-Passagen unterbrochen wird (2, 7 und 4 Takte lang), lässt sich auf den ersten Blick erkennen, dass es enorme Abweichungen in der Länge gibt. Cornelius arbeitet in seinem Gedicht sehr stark mit Wiederholung und Analogie. Alle Strophen beginnen gleich: „*Deingedenken lebt/blüht in Liedern/Tränen/Träumen fort!*“[41], das jeweilige Objekt wird danach im Text näher beschrieben und als Abschluss der Strophe nochmals genannt (in der 2. Str. indirekt).

Auch Ritters Musik kennt Analogien und ein sich wiederholendes Muster. Der schematische Verlauf einer Strophe ist folgender: Zu Beginn steht in Klavier und Gesang ein Achtelmotiv (A), das thematisch ist. In der Mitte gibt es eine variable Gestaltung (X, Y, Z) mit motivischem Bezug, die zu einem Ruhepunkt im Klavier führt, über dem die Gesangsstimme schließlich in einer festen Floskel (B) abkadenziert. Ein Klaviernachspiel greift das Anfangsthema (A) auf und endet mit einem festen Abschlussmotiv (C) (vgl. Tab. 2).

1. Str.		
A^1 – A^2	– X – B –	A^1 – C
(a^1+a^2) – (a^1+a^2)	– $(a^{2\prime}+x)$ – (a^2) –	(a^1+a^2) – $(a^2{}_{umk.})$
2. Str.		
A^1 – A^2 – A^2	– Y – B –	A^1 – C
(a^1+a^2) – (a^1+a^2) – (a^1+a^2)	$(a^{2\prime}+a^{2\prime}+y)$ – (a^2) –	(a^1+a^2) – $(a^2{}_{umk.})$
3. Str.		
$A^{1\prime}$ / Z –	B_{augm} –	C'
$(a^{1\prime}+a^{2\prime}+z)$ –	(a^2) –	$(a^2{}_{umk.})$

Tab. 2: Aufbau op. 16/3

Erste und zweite Strophe korrespondieren formal, ihr Aufbau entspricht genau dem eben geschilderten Ablauf – trotzdem unterscheiden sie sich gleichzeitig stark voneinander. Der Beginn der zweiten Strophe steht in Moll und die vollgriffige Verdopplung der Stimmen im Klavier weicht zunächst einem ausgedünnten Satz mit nur je einer Stimme. Nur in der dritten Strophe entfallen die wörtlichen Wiederholungen der A^1- und A^2-Teile und die Deckungsgleichheit von Text- und Musik-Strophe wird aufgebrochen. Noch während in T. 27 das Klavier die 2. Strophe planmäßig mit dem C-Teil abschließt, beginnt die Sst. die 3. Strophe mit einer Tonfolge, die nur noch in Grundzügen an **a^1** erinnert. In der Weiterführung der Sst. und im Klavier gemahnen aufsteigende Achtel an den chromatisierten Motivteil **$a^{2\prime}$**, der quasi bis auf doppelte Länge fortgesponnen wird (T. 29/30). Von diesen Anklängen abgesehen, zeigt sich die 3. Strophe aber ganz unabhängig von den vorhergehenden. Durch eine abrupte Ausweichung nach G-Dur schafft Ritter für das Stichwort „*Träume*“ eine neue Atmosphäre. Die rechte Hand des Klaviers geht hier meist colla parte mit der Sst., und der Klaviersatz, der vorher durchgängig in Parallelen geführt worden war, spreizt sich in einer

41 Dies ist die Textfassung Ritters. Im Gegensatz zu Cornelius' originalem Text „*Dein Gedenken*“, verschmilzt Ritter die beiden Wörter zu dem nominalen Neologismus „*Deingedenken*“. Das Wort kommt viermal vor, es kann sich also nicht um ein Versehen handeln. Offenbar wollte Ritter dem Text damit eine andere Nuance geben, die die Betonung (auch metrisch) auf das Possessivpronomen „Dein“ lenkt. Im Übrigen ändert Ritter in seiner Vertonung nur noch eine Verszeile leicht ab: „*Sagen: daß du ewig bist mein eigen*“ wurde dabei zu „*sagen, dass du ewig mir zu Eigen*“.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

großen Gegenbewegung zu einem relativen Maximum an Entfernung zwischen den Außenstimmen auf (T. 30/31). Interessanterweise verzichtet Ritter gerade in diesem Lied mit seinem prägnanten emblematisch verwendeten Motiv (A^1/A^2), das mehrfach wiederholt wurde und auf diese Weise Zusammenhalt schuf, auf eine Reprise eben dieses Motivs in der letzten Strophe oder in einem möglichen Nachspiel, die eine affirmative Wirkung zweifellos nicht verfehlt hätte.

Form

Es verwundert kaum, dass innerhalb der knapp 60 Lieder Ritters eine Vielfalt von Formen und formalen Lösungen anzutreffen ist. Die Gattung Lied zeichnet sich ja vielleicht gerade dadurch aus, dass sie Freiräume zum Experimentieren lässt, dabei durch die Bindung an den Text aber eine außermusikalische Stütze hat.[42] Die Überwindung einer gattungskonstituierenden Schlichtheit oder sprichwörtlichen Liedhaftigkeit war selbst für ambitionierte Komponisten nicht ständiges Hauptziel. Auch Neudeutsche wie Felix Draeseke und Alexander Ritter, die einerseits gewiss mit einem deklamatorischen Stil neue Wege gehen wollten, konnten andererseits der Innerlichkeit des gesungenen Gedichtes ihren Tribut zollen – freilich ohne dafür formale Konventionen wie Strophenform oder klassischen Periodenbau unreflektiert zu übernehmen.

Als Gattungsbezeichnung verwendet Ritter sowohl „*Lieder*“ (opp. 6, 7, 9, 10, 20 und 21), als auch „*Gesänge*“ (opp. 4 und 5) und „*Gedichte*“ (opp. 2, 12, 16, 17 und 19). Peter Jost vermutet in der Bezeichnung „Gesänge“ durchaus eine bewusste Anlehnung an Richard Wagner (die Brahms daher zuletzt gemieden habe)[43], doch tragen eben nur zwei – wenn auch umfangreiche – der dreizehn Liedsammlungen Ritters diese Bezeichnung. Mahlert fasst die zeitgenössische Diskussion der Begriffe „Lied“ und „Gesang“, die tatsächlich oft ununterscheidbar synonym verwendet wurden, zusammen, wobei er zumindest im Liedschaffen Robert Schumanns mit der Bevorzugung von „Gesängen“ in dessen Spätwerk eine Differenzierung ausmachen kann.[44]

Ritters kürzestes Lied ist das unveröffentlichte „*Noch eine Nachtigall?*“ mit nur 18 Takten Länge, doch auch die Lieder op. 2/5 und op. 10/2 umfassen z. B. nur 19 bzw. 20 Takte. Das längste Lied, die Ballade *Belsazar* op. 8, ist dagegen 150 Takte lang, gefolgt von op. 12/3 mit 131 Takten und op. 12/2 mit 105 Takten Länge. Letzteres ist nicht zufällig ebenfalls die Vertonung einer Ballade (Heines *Erklärung*) – die Länge der Lieder ergibt sich also nicht zuletzt aus dem Umfang der Textvorlagen. Ausschlaggebend ist allerdings nicht nur die Länge – wenn Ritter seine drei Lieder op. 9 im Titel explizit „*kleine Lieder*“ nennt, bezieht er sich auch auf deren bewusst zurückgenommene Faktur. Nach den „*Schlichten Weisen*“ legt er

42 Was aber gerade keine Geringschätzung des Liedes bedeuten muss, etwa im Sinne Eduard Hanslicks, der der Gattung des Liedes, „*die ja die allergeringste technische Meisterschaft erfordert und der musikalischen Phantasie eine feste Stütze bietet in dem Gedichte selbst*“, geringe Relevanz beimaß. Vgl. Hanslick, Eduard: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten 15 Jahre 1870–85*, Berlin ^{2}1886, S. 444.

43 Bei Brahms erscheine nämlich, so vermutet Jost, „*die Tendenz der Spätzeit zur Bezeichnung »Lied« – möglicherweise in Abgrenzung zu von Wagner beeinflussten »Gesängen« (etwa von Adolf Jensen, Felix Draeseke oder Alexander Ritter) – durchaus nicht willkürlich*“ (vgl. Jost, Peter: *Lieder und Gesänge*. In: Sandberger, Wolfgang (Hrsg.): *Brahms Handbuch*, Kassel und Stuttgart 2009, S. 208–267, hier: S. 211).

44 Vgl. Mahlert, *Fortschritt und Kunstlied*, S. 47 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

damit noch einmal bewusst einfache Lieder vor, die gleichwohl nichts mit jener „Liedhaftigkeit" und (Pseudo-)Natürlichkeit, die bei op. 2 bereits im Text angelegt war, zu tun haben. Im Gegenzug könnte man bei den drei Liedern op. 12 von „großen" Liedern sprechen. Nicht nur, dass hier ausladende Texte vertont werden, auch das „Wie" unterscheidet sich enorm von Ritters Bemühungen um Reduktion in op. 9. Der Klaviersatz in op. 12 ist orchestral, weitgriffig und wuchtig, die formale Anlage weitläufig und differenziert, die Singstimme agiert gleichsam dramatisch und hat einen Ambitus von zwei Oktaven zu meistern.

Zwischen solchen Extremen bewegt sich das Liedschaffen Alexander Ritters. Von den „*Schlichten Weisen*" op. 2 bis zu den späten Liedern op. 20 finden sich Beispiele (unterschiedlich motivierter) extremer Reduktion, in denen etwa der Klavierpart bis auf Einstimmigkeit zurückgefahren wird (op. 9/1+2 und op. 20/5) oder die Singstimme sich taktweise auf ein Rezitieren auf einem Ton beschränkt (z. B. op. 21/2). Ebenso trifft man von den *Liebesnächten* op. 4 bis hin zu Ritters letztem Lied op. 21/5 auf raumgreifende Gesänge, die mit orchestralem Klaviersatz und opernszenenartigem Gesangsgestus aufwarten.

Dass Ritter an die traditionelle Liedform durchaus anknüpfte, zeigt sich darin, dass der Großteil seiner Lieder letztlich auf die gängige Bogenform A-B-A zurückgeht. Was im Folgenden mit der Buchstabenfolge ABA' nur angedeutet werden kann, ist hingegen die Tatsache, dass es sich keinesfalls um eine schablonenhafte Anwendung oder auch nur um eine reguläre Form im schulischen Sinne handelt. Das Wiederaufgreifen eines Anfangsgedankens als schlüssige, Einheit stiftende Maßnahme geht stets mit Weiterentwicklung und Veränderung einher. Die obige Analyse von op. 16/3 zeigte, wie Ritter mit variierten Strophenformen arbeitet, eine unveränderte Reprise findet sich bei Ritter nur als Ausnahme (op. 2/5), ein Strophenlied mit unverändertem Refrain bleibt ebenso einmalig (op. 4/8). Neben einigen Liedern in Bar-Form (AAB) finden sich in Ritters Lied-Œuvre daher wenig überraschend auch eine große Zahl frei durchkomponierter, entwickelter und teils recht komplexer Formen (vgl. Tab. 3).

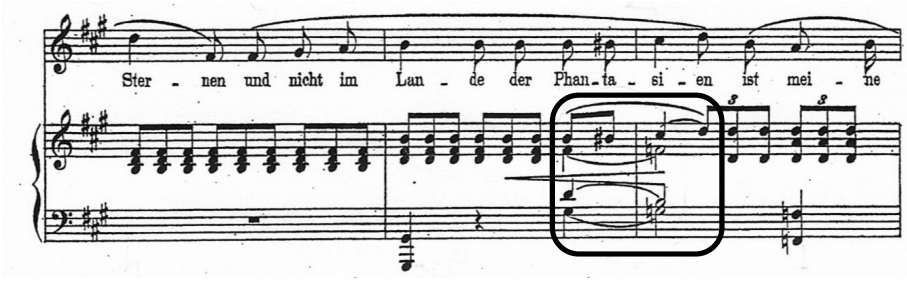
ABA'-Formen	z. B. op. 2/1+3+4+5; op. 4/3+4; op. 5/2+6; op. 6/1+3; op. 7/3; op. 9/3; op. 10/3 (x-A-B-x'-A'); op. 20/5; op. 21/5 (Dabei $A^1A^2A^{1'}$: op. 4/3+5)
Bar-Form AAB	z. B. op. 2/2; op. 4/2+6+7; op. 9/2 ($A^1A^2A^3B$)
freie, durchkomponierte Formen	z. B. op. 4/1+11; op. 5/3; op. 7/1; op. 8; op. 9/1; op. 10/2; op. 12/2+3; *„Noch eine Nachtigall?"*
Strophenlied	op. 4/8
zweiteilig AB	op. 5/5; op. 6/2; op. 10/1 (AB-A'B')
komplexe Formen mit wiederkehrenden Teilen	z. B. op. 7/1 (A-B-C-B'-A'); op. 4/9 (A^1-B-C-A^2-$A^{1'}$-A^3); op. 4/10 (AB-A'B'-C-A'-D-A'); op. 12/1 (A-B-C-D-A'-B'-C'-E)

Tab. 3: Liedformen

Harmonik

Dass Ritters Vorliebe für Nonakkorde, übermäßige Dreiklänge und halbverminderte Septakkorde, der intensive Gebrauch der harmonischen Palette des durch Liszt und Wagner geprägten Stils also, sich auch und besonders differenziert im Liedschaffen niederschlägt,

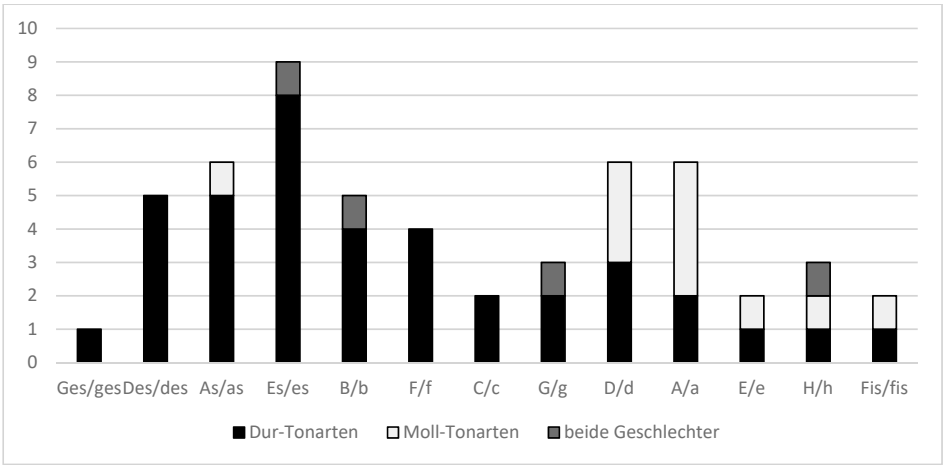
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wurde an vielen Detailbetrachtungen bereits veranschaulicht. Unter den harmonischen Gestaltungsmitteln, die Ritter benutzt, kommt außerdem den häufig gebrauchten Vorhalten große Bedeutung zu. Wie anhand der *Liebesnächte* ausgeführt, verwendet Ritter besonders häufig Vorhalte, die einerseits eine harmonische Spannung erzeugen und andererseits auch für die Melodiebildung wichtig sind. Typisch für die hochromantische harmonische Sprache Wagners, die Ritter für sich fruchtbar macht und ausgiebig verwendet, sind Non- und Sextvorhalte mit großer Non bzw. Sext (besonders prägnant in op. 10/2; 12/2; Schlussbildungen in op. 2/2; op. 20/3), sowie der Vorhalt mit der übermäßigen Quart (z. B. op. 4/2, op. 17/1, op. 20/5, op. 21/2). Die Vorhalte müssen nicht vorbereitet sein und stehen meist auf schweren Zeiten, werden also betont und lösen sich dann unbetont auf. Der reguläre Quartvorhalt wird eher selten und meist im Sinne einer Konvention (quasi des stile antico) bewusst als textausdeutende Metapher eingesetzt, z. B. bei dem Wort „Gott" (op. 4/4 T. 36 f.) oder als archaische Schlusskadenz (z. B. op. 8). Eine Ausnahme bildet das Lied „*Odem der Liebe*" op. 20/2, wo mehrere Quartvorhalte gereiht werden (T. 11–13), die keinen stile antico heraufbeschwören, aber doch eine Schlichtheit und Innigkeit erzeugen sollen. Chromatische Vorhalte finden sich oft punktuell und textausdeutend z. B. als Seufzer (op. 5/6; op. 6/3), sind aber vielleicht weniger stilprägend. Als Zitat benutzt Ritter an einer Stelle allerdings den langen sehnenden Vorhalt *ais'-h'* über dem Septakkord E^7 – also die berühmte Auflösung des Wagner'schen Tristanakkordes bei seinem erstmaligen Erscheinen in korrekter Gestalt und Lage (op. 5/4, T. 25). Der Tristanakkord selbst als plakatives Signum avancierter Harmonik und als Bekenntnis zu Wagner kommt in Ritters Liedern explizit nur an zwei Stellen vor. Ob das früh entstandene Lied op. 4/4 tatsächlich bereits *Tristan*-Akkorde meint, wurde bereits in Frage gestellt – in op. 5/2 (T. 31/32) zitiert Ritter zu den Textworten „*im Lande der Phantasie*" jedoch den Akkord samt Durchgang und Auflösung, sodass trotz der Einbindung in den durchgehenden rhythmischen Fluss und der anderen Tonhöhen das Zitat gut erkennbar ist (vgl. Bsp. 5).[45]

Bsp. 5: op. 5/2, Tristan-Zitat T. 31/32

45 In diesem Zusammenhang könnte der Beginn dieses Liedes (op. 5/2) mit seinen aufwärts geführten Vorhalten in Basslage vielleicht als eine entfernte Reminiszenz an das Vorspiel zum III. Aufzug des *Tristan* gehört werden.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Tonarten in Ritters Liedern



Tab. 4: Häufigkeit der von Ritter für seine Lieder verwendeten Tonarten

In obenstehender Grafik sind 54 der 58 bekannten Lieder und Gesänge Ritters (einschließlich der Duette in op. 4) mit ihrer Tonart vermerkt (Tab. 4). Dabei zeigt sich, dass eine Mehrheit von 39 Liedern in Dur steht (mit einer klaren Präferenz für b-Tonarten), nur 11 Lieder dagegen in Moll (überwiegend Kreuztonarten). Vier Lieder wechseln im Verlauf das Tongeschlecht und schließen in der gleichnamigen Tonart: op. 4/10 (G-g), op. 10/1 (b-B), op. 16/5 (h-H) und op. 20/3 (Es-es). Nicht in der Tabelle Platz gefunden haben zwei Lieder, die die Tonart komplett wechseln: op. 4/9 (von C-Dur nach F-Dur, wobei dies innerhalb des großen Zyklus *Liebesnächte* der Überleitung zwischen den Liedern geschuldet ist und weniger auffällt) und op. 19/2, das in Des-Dur beginnt und in G-Dur schließt (was ebenfalls mit der Zusammengehörigkeit der beiden Lieder op. 19 zusammenhängt, s. u.). Zwei andere Lieder Ritters, die in Tab. 1 ebenfalls fehlen, haben gar keine Vorzeichnung und keine eindeutige Haupttonart: Das ungedruckte Lied „*Noch eine Nachtigall?*“ (das mit einem H^{7}-Klang beginnt und mit $Fis^{9,7}$ schließt, aber am ehesten eine a-moll-Tonika erahnen lässt) und op. 20/5 (das mit einer einstimmigen b-moll-Melodie beginnt und in d-moll schließt).

Innerhalb der jeweiligen Lieder geht Ritter mit Tonartenverläufen natürlich sehr unterschiedlich um. Neben tonartlich sehr stabilen Liedern, die kaum mehr als die der Tonika nächstverwandten Tonarten berühren (z. B. op. 2/1–5; op. 10/3; op. 16/3), gibt es auch solche, die weit entfernte Tonarten nicht nur als Ausweichungen kurz streifen, sondern für ganze Abschnitte etablieren: So finden sich eine Ges-Dur Strophe innerhalb eines sonst klaren G-Dur Liedes (op. 20/4, „*Trostlied*“) und ein As-Dur-Abschnitt im e-moll-Lied op. 21/1; Des- und Ges-Dur erscheinen inmitten eines Liedes in d-moll (op. 21/4), das B-Dur-Lied op. 4/5 enthält einen Teil in A-Dur, und die Tonart G-Dur spielt im Des-Dur-Umfeld der Lieder op. 19 und op. 21/5 eine zentrale Rolle.

Prinzipiell scheint Ritter sich harmonisch bereits so frei gefühlt zu haben, dass Akkordfolgen beinahe in beliebiger Beziehung zueinander stehen können. Eine Vorliebe für mediantische Beziehungen teilt er mit seinen neudeutschen Kollegen und dem Vorbild Liszt. Eine strenge Form der Organisation des Tonartenverlaufs, die auf Mediantik basiert, ist die

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abfolge im Kleinterzzirkel, die Ritter in op. 9/2 verwendet: Das kurze Lied „*Fragen*“ (Text: Richard Leander), in dem Ritter die Reduktion der Mittel auf die Spitze treibt (s. u.), ist trotz oder gerade wegen seiner Kargheit von dieser Konstruktionsform gestützt. Die Haupttonart des Liedes ist H-Dur, doch nach 9 Takten und der Vertonung der ersten beiden Verszeilen wechselt Ritter die Vorzeichnung nach D-Dur (T. 10). Nach weiteren 9 Takten und den nächsten zwei Verszeilen erfolgt der Wechsel nach F-Dur (T. 19). Der nächste Abschnitt erhält 8 Takte später (T. 27–31) zwar keine eigene Vorzeichnung – vielleicht weil die Klavierbegleitung hier gänzlich auf Einstimmigkeit reduziert ist und es „lesetechnisch“ unnötig ist –, dennoch steht die Melodie (das Grundmotiv des Liedes) hier erkennbar in As-Dur, also eine weitere kleine Terz höher. Mit T. 32 wird der Zirkel geschlossen und wieder die Grundtonart H-Dur erreicht, in der das Lied nach seinem Höhepunkt auch ausklingt. Inhaltlich deckt sich dieser Verlauf mit der dreimaligen Frage an drei verschiedene Ansprechpartner und das Zurückgeben der Frage an den Fragesteller am Schluss.

Ein häufig zu beobachtendes Charakteristikum Ritter'scher Tonalitätsbehandlung könnte man als Tonika-Vermeidung beschreiben. Tatsächlich erklingt in einigen seiner Lieder die Grundtonart sehr spät. Entweder sie wird zunächst nur in instabilen Sext- oder Quartsextpositionen präsentiert und kadenziell nicht eindeutig gefestigt (z. B. op. 2/4; op. 4/1+11; op. 10/2), oder ihr Erscheinen wird gänzlich umgangen und zunächst zu weit entfernten Tonarten abgeschweift (z. B. op. 4/4; op. 19/1). Ein weiteres Mittel zur kurzzeitigen Tonika-Verschleierung ist der (abtaktige) Beginn auf der Dominante der Haupttonart, die sich dann erst als solche herausstellen muss (op. 21/3 beginnt in B-Dur, als sei es die Tonika). Wobei besonders der Dominantseptakkord – das dominantische Signal schlechthin –, wenn er als erster Akkord erklingt, eine klärende Setzung der Tonika verweigert und eine Art Anti-Beginn oder vielmehr einen spannungsreichen Beginn ohne Umschweife darstellt, der sofort einen Vorwärtsdrang erzeugt (z. B. op. 5/3, op. 7/2). Besonders apart ist der Beginn mit einem Dominantseptakkord, der nicht zur Dominante der Grundtonart gehört. Das Lied op. 16/4 beginnt z. B. mit einem Dominantseptakkord G^7, steht aber in As-Dur, und in op. 19/1 erklingt als erster Akkord ein D^7, obwohl das Lied in Des-Dur steht.

Melodik und Deklamation

Schon die zeitgenössische Kritik hatte an den Liedern Alexander Ritters das „*Wagner-Lizst'sche Declamationspricip*“ erkannt und besonders hervorgehoben (s. o.). Dieses „deklamatorische Prinzip“ galt von jeher und bis in die neue Literatur als das Hauptmerkmal neudeutscher Liedästhetik und als ein Gegenentwurf zum „Melodielied“. Wagners eigene Äußerungen zum Schlagwort Deklamation drehen sich naturgemäß um seine Opern. Bezogen auf den *Tannhäuser* schrieb er z. B.: „*in meiner Oper besteht kein Unterschied zwischen sogenannten »deklamirten« und »gesungenen« Phrasen, sondern meine Deklamation ist zugleich Gesang, und mein Gesang Deklamation*“.[46] Die Überwindung einer strikten Trennung zwischen rezitativischem und ariosem Gesang, bei der einmal das Wort, einmal die Musik Oberhand hatte, die Wagner hier vollzog, konnte sich gleichwohl auch auf das Klavierlied seiner Anhänger auswirken.

46 Vgl. Wagner, Richard: *Über die Aufführung des »Tannhäuser«. Eine Mittheilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper*. In: Wagner, *Schriften Bd. 5*, S. 128.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Eingehende empirische Detailuntersuchungen zur Deklamation und Melodik in den Lieder Ritters, wie sie z. B. mit Vorliebe am Werk Hugo Wolfs vorgenommen worden sind,[47] müssen an dieser Stelle zwar unterbleiben, doch ist Ritters Bemühen um sinngerechte Deklamation des Textes, aus dem heraus der Aufbau des ganzen Liedes sich entwickelt, allerorten spürbar. Eigene Äußerungen Ritters über Deklamation haben sich leider nicht überliefert. Lediglich in einem Brief Ludwig Thuilles an Richard Strauss verbergen sich einige wenige indirekte Hinweise auf die Liedästhetik ihres gemeinsamen Mentors Ritter. Thuille legt in diesem Brief – und im Kontext ganz offensichtlich in Einklang mit Vorgaben Ritters – größten Wert auf korrekte Deklamation. Er bemängelt daher an Liedern Adolf Jensens (1837–1879) „*Verstösse gegen die Declamation und die plastische Phrasierung*" und bezeichnet sie als „*Musikmacherei*", „*die allen Principien von homogener Stimmung etc*[.] *Hohn spricht*". Selbst den *Weihnachtsliedern* von Peter Cornelius lastet er „*Declamationsfehler schlimmster Art*" an. Dahingegen findet er „*einige Lieder aus op*[.] *100 von Bendel*", die ihm Ritter empfohlen hatte, „*wirklich gar nicht übel*".[48] Dass Franz Bendel (1833–1874), der ein Anhänger Liszts war, mit Ritter persönlich bekannt gewesen wäre, ist nicht belegt. Die Lieder des heute gänzlich vergessenen Komponisten sind nur schwer greifbar, eine Stichprobe weist sie aber als denen Ritters durchaus verwandt aus.[49]

In der Melodieführung der Singstimme zeigt Ritter mitunter wenig Scheu vor gewissen Unsanglichkeiten. Große Sprünge und alterierte Intervalle finden sich allenthalben – sie werden oft als bewusstes Ausdrucksmittel verwendet. Daher kommt bei Ritter z. B. neben dem typischen Startintervall der aufsteigenden Quart in der Singstimme ebenso selbstverständlich der Beginn mit ihrer Verfremdung – dem Tritonus – vor (op. 6/1 und op. 21/1). Oft ist die ungewöhnliche Stimmführung aber auch durch Einpassung in den komplizierten harmonischen Verlauf bedingt. Dieser wird ebenso wie die motivische Arbeit und oft eben auch die Melodieführung vom Klavierpart aus bestimmt, der über eine Begleitfunktion oft genug hinausgeht. Die Singstimme wird dadurch frei, sich in eigener rhythmischer, d. h. textnaher Gestaltung – Pausen oder Synkopen kommen hier oft ins Spiel – vom Klaviersatz abzuheben oder sich in das thematische Geschehen, das ihm anvertraut ist, einzuklinken.

Wenn es so etwas wie eine melodische Floskel oder Vorliebe gibt, die bei Ritter wiederkehrt, so wäre das z. B. das Dreitonmotiv eines Sekundschritts zur unteren chromatischen Wechselnote und zurück: Damit beginnt der Einsatz der Singstimme in mehreren Liedern (op. 6/2+3; op. 16/1+4 und op. 19/1(+2)), und als Hauptmotiv oder auch nur Begleitfloskel prägt es ganze Liedverläufe. Melodiös-ariosen Phrasen ist Alexander Ritter durchaus nicht abgeneigt, sie bilden allerdings meist nur kurze Abschnitte und beziehen sich immer auf den Inhalt der jeweiligen Textstelle. Lyrische und „liedhafte" Passagen wirken dann wie emphatische Inseln der Erinnerung und des positiven Gefühls, wie etwa der Liebe. Eine

47 Vgl. z. B. Bieri, Georg: *Die Lieder von Hugo Wolf*, Bern und Leipzig 1935 (insb. S. 33 ff.) sowie Thürmer, Helmut: *Die Melodik in den Liedern von Hugo Wolf*, Giebing 1970. Allgemeiner mit dem Phänomen Deklamation befasst sich: Fecker, Adolf: *Sprache und Musik. Phänomenologie der Deklamation in Oper und Lied des 19. Jahrhunderts*, Hamburg 1984.

48 Ludwig Thuille an Richard Strauss, München, 20.12.1889. In: Trenner, *Strauss-Thuille*, S. 107 f.

49 Das einzige dem Verfasser zugängliche Lied aus Bendels op. 100 ist das 26 Takte kurze „*Warum?*" – die Vertonung eines Textes von Ritters Weimaraner Freund Richard Pohl. Die Faktur dieses Liedes mit seinen kurzen, heterogenen Teilen, die ganz am Text entlang komponiert sind, lässt sich tatsächlich mit vielen Liedern Ritters vergleichen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

einmal gefundene „schöne" Melodie auf einen unpassenden Text zu wiederholen, kommt Ritter nicht in den Sinn.

Textverständlichkeit und Textausdeutung führt bei ihm oftmals eher zu deklamatorischen Passagen und regelrecht rezitativischen Einsprengseln. Das Lied „*Zum Abschied*" op. 21/2 beginnt z. B. wie ein Rezitativ mit lediglich zwei gehaltenen Klavierakkorden und repetierenden Achtelnoten in der Singstimme auf taktweise gleichbleibender Tonhöhe. „*Recitatiwisch*" [sic] lautet auch die Anweisung Ritters für den Beginn des Liedes *Zweierlei Vögel* op. 5/5, wo die Singstimme in der sieben Takte langen Einleitung über und zwischen nur wenigen stützenden Akkorden des Klaviers ihren Text deklamiert. Oftmals bilden solche Taktgruppen auch kleine Rezitativ-Inseln im Verlauf eines Liedes. Eine Folge des Bemühens um eine textnahe Deklamation ohne Rücksicht auf die liedtypische musikalische Quadratur sind die zahlreichen Taktwechsel, die sich in Ritters Liedern finden lassen. Besonders häufig wechselt Ritter z. B. in den beiden Sammlungen op. 16 und op. 17 innerhalb eines Liedes die Taktart (so z. B. neun Mal im 38 Takte langen Lied op. 17/2).

Op. 9/1 „Welke Rose"

Die Melodie, mit der die Gesangsstimme in Ritters Lied op. 9/1 „*Welke Rose*" (Lenau)[50] einsetzt, hat eine nachvollziehbare Ähnlichkeit mit dem Beginn von „*Ich trage meine Minne*" op. 32/1, einem der berühmtesten Lieder Richard Strauss', das am 26. Januar 1896, noch zu Lebzeiten Ritters auf einen Text von Karl Henckell entstanden war (Bsp. 6). Auf „*eine ganz entschiedene Verwandtschaft*" zwischen den beiden Liedern Strauss' und Ritters hat bereits Hermann Bischoff hingewiesen,[51] was insofern bemerkenswert ist, als Bischoff ein Vertrauter Richard Strauss' und dessen einziger Schüler war. Auch Ritter kannte er persönlich und hat ihm noch in seinem letzten Lebensjahr eigene Lieder zur Begutachtung vorgelegt und ihm über sein Projekt eines Buchs über das deutsche Lied informiert. Wenn Bischoff also weiter schreibt: „*Ritter hat auf die Liedkomposition Strauß' einen ganz entschiedenen Einfluß ausgeübt*",[52] so wird das sicher in eingehender Kenntnis der Werke und mit unbestreitbarer Kompetenz geschehen sein. Außerdem hatte Bischoff wohl Strauss' Einverständnis oder zumindest Duldung – der war schließlich auch Herausgeber der Reihe „Die Musik", in der Bischoffs Lied-Buch erschien. Inwieweit auch hier die Stilisierung der eigenen Biographie durch Strauss, die er noch bis in seine letzten Aufzeichnungen hinein bewusst betrieben hat, im Vordergrund steht, sei dahingestellt. Um musikalische Analyse bemüht sich Bischoff jedenfalls nicht weiter – der „Einfluß" Ritters auf Strauss scheint eher allgemein biographisch begründet.[53]

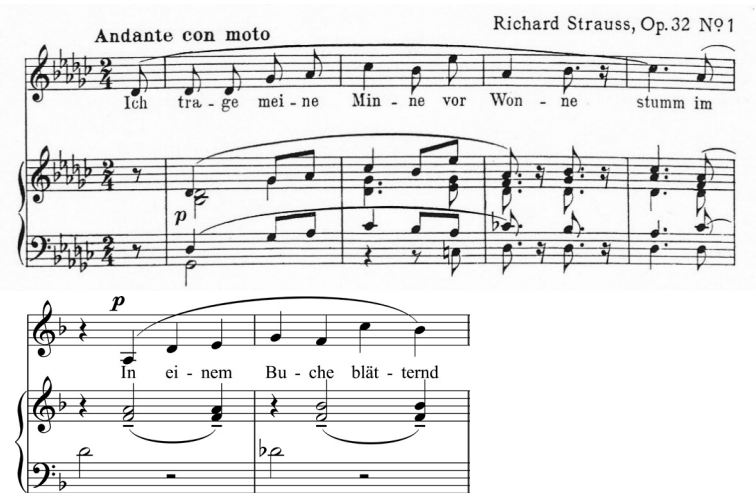
50 Ritter, Alexander: *Drei kleine Lieder* op. 9, Leipzig (Forberg 8285). URL: http://imslp.org/wiki/3_Kleine_Lieder%2C_Op.9_(Ritter%2C_Alexander). Zuletzt aufgerufen am 1.3.2018.

51 Vgl. Bischoff, *Lied*, S. 89.

52 Ebda.

53 Die Frage nach dem Einfluss Ritters auf Strauss stellt sich natürlich auch im Bereich des Liedes. Neben Bischoffs Hinweis wurde oben auch Strauss' eigenes Bekenntnis zitiert, das einen solchen Einfluss nahelegt. Diesen Einfluss musikalisch-analytisch zu untermauern ist weit weniger einfach und bedürfte einer Spezialuntersuchung, die vorliegende Arbeit nicht leisten kann. Ob es auch eine Beeinflussung in die andere Richtung gab, wie sie bei den Orchesterwerken nahezuliegen scheint, wäre dabei ebenso zu prüfen. Dass sich Strauss mit seinen „*Schlichten Weisen*" op. 21 offensichtlich auf Ritters gleichnamiges op. 2 bezieht, ist immerhin eine äußerliche Referenz. Strauss hat bereits vor seiner Bekanntschaft mit Rit-

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Bsp. 6: Strauss op. 32/1 (Beginn) und Ritter op. 9/1 (Gesangseinsatz, T. 7 f.)

Ob Bischoffs Beispiel glücklich gewählt, also der Beginn von „*Ich trage meine Minne*" tatsächlich auf Ritters op. 9/1 zu beziehen ist, darf zumindest angezweifelt werden – besteht doch bereits der wesentliche Unterschied von Dur und Moll. Immerhin geben die zwei kleinen Takte Ritters ein schönes Beispiel für die melodische Bedeutung von (Sext- und Non-) Vorhalten sowie für eher unkonventionelles harmonisches Fortschreiten ab. Während Strauss einen klassischen viertaktigen Halbsatz baut, der von der Tonika Ges-Dur zur Dominante Des^7 führt (je 2 Takte), wechselt Ritter im 2. Takt von der Tonika d-moll unvermittelt in die Variante b-moll (durch den Sextvorhalt entsteht ein g°-Klang) und erreicht am Ende seiner ebenfalls viertaktigen Phrase vermittels eines chromatisch abwärtsgeführten Basses den verminderten Septakkord h°. Dass Richard Strauss und seine Generation letztlich über avanciertere Mittel verfügte als Ritter, steht hier nicht infrage. Er knüpft mit dem Beginn von „*Ich trage meine Minne*" ja bewusst noch einmal an die „*Schlichten Weisen*" an und trifft dabei den richtigen Ton für das Gedicht. Für Ritter bedeutet der Titel „*kleine Lieder*", den er seinem op. 9 gab, hingegen keine Rückkehr zum „schlichten" Ton im Sinne einer einfachen Liedhaftigkeit. Auch die expressive Melodieführung über eineinhalb Oktaven mit angesprungener großer Septim tut dazu ihr Übriges.

ter Lieder komponiert und veröffentlicht. Dennoch könnte ihn sein Mentor in der Pflege der Gattung Lied weiter bestärkt haben. Laurenz Lütteken spricht von einer „*Bruchstelle*" zwischen Ritter und Strauss, die darin bestanden habe, dass Strauss sich „*nicht vorbehaltlos*" Wagner „*angenähert*" habe. Wie sehr das im Bereich des Opernschaffens zutrifft, wird in dieser Arbeit eingehend geschildert (vgl. Leben VIII-20.3). Wenn Lütteken aber wenig später davon spricht, dass „*eine auffällige Differenz*" zwischen Strauss und Wagner darin bestanden habe, dass Ersterer „*ganz im Gegensatz zu Wagner* […] *fortwährend Lyrik vertonte*", dann ist das kein Unterscheidungsmerkmal zu Ritter, sondern vielmehr eine Gemeinsamkeit (vgl. Lütteken, Laurenz: *Richard Strauss. Musik der Moderne*, Stuttgart 2014, S. 80).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

r. *Primula veris – „Seelig im Glauben!"*

Unter zwei Gesichtspunkten soll hier abschließend noch ein weiteres Beispiel Ritter'scher Liedkunst eingehender betrachtet werden. Die beiden Lieder op. 19[54] bieten sich einerseits an, um eine Brücke zwischen Biographie und Werk des Komponisten zu schlagen, handelt es sich doch um ein bekenntnishaftes Werk, das Aufschluss über Ritters religiöse Vorstellungen im Kontext seiner „himmlischen Liebe" und seiner Musikästhetik gibt. Andererseits zeigt es Alexander Ritter dabei auf der Höhe seiner kompositorischen Möglichkeiten – auf dem Gebiet des Liedes hatte er nicht erst in den 1890er Jahren eine Meisterschaft erreicht, die manchen Vergleich mit großen Komponistennamen nicht zu scheuen braucht. In den Fokus gerückt wird dabei insbesondere die Tonalitätsbehandlung in op. 19.

„Blume des Glaubens"

Die Gedichtvorlage „*Primula veris*" von Nikolaus Lenau ist in zwei nummerierte Abschnitte geteilt. Im ersten Teil stehen vier Fünfzeiler, deren letzte Zeile stets aus der bloßen Anrufung des Namens der titelgebenden Blume besteht. Aus der Wortbetonung dieses „*Primula veris!*" (zu Deutsch: Schlüsselblume) ergibt sich die Metrik des gesamten Gedichtes: Jede der kurzen Zeilen besteht aus fünf Silben mit der Betonungsverteilung „˘– ˘˘– ˘–". Der zweite Teil hat dann sechs Strophen zu je nur vier Zeilen, und der mottoartige Refrain entfällt. Die Verbindung zum ersten Abschnitt stellt Lenau durch die gleichlautenden ersten Zeilen „liebliche Blume" und durch nochmalige Nennung des Blumennamens in der zweiten Zeile her – das Metrum bleibt ohnehin gleich. Inhaltlich erhält die Metapher der Frühlingsblume Primula veris im zweiten Teil eine neue Bedeutung: Wurde sie zunächst als „Blume der Liebe" eingeführt, wird sie nun als „*Blume des Glaubens*" tituliert und ihr frühzeitiges Aufblühen vom Dichter mit Gottvertrauen assoziiert.

54 Ritter, Alexander: *Primula veris. Zwei Gedichte für Singstimme und Klavierbegleitung op. 19*, München 1892 (Aibl 2733). URL: http://imslp.org/wiki/Primula_veris%2C_Op.19_(Ritter%2C_Alexander), zuletzt aufgerufen am 1.3.2018.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1

Liebliche Blume,
Bist du so früh schon
Wiedergekommen?
Sei mir gegrüßet,
Primula veris!

Leiser denn alle
Blumen der Wiese
Hast du geschlummert,
Liebliche Blume,
Primula veris!

Dir nur vernehmbar
Lockte das erste
Sanfte Geflüster
Weckenden Frühlings,
Primula veris!

Mir auch im Herzen
Blühte vor Zeiten,
Schöner denn alle
Blumen der Liebe,
Primula veris!

2

Liebliche Blume,
Primula veris!
Holde, dich nenn ich
Blume des Glaubens.

Gläubig dem ersten
Winke des Himmels
Eilst du entgegen,
Öffnest die Brust ihm.

Frühling ist kommen.
Mögen ihn Fröste,
Trübende Nebel
Wieder verhüllen;

Blume, du glaubst es,
Daß der ersehnte
Göttliche Frühling
Endlich gekommen,

Öffnest die Brust ihm;
Aber es dringen
Lauernde Fröste
Tödlich ins Herz dir.

Mag es verwelken!
Ging doch der Blume
Gläubige Seele
Nimmer verloren.

Es existiert ein intimes Dokument, das Ritters Affinität zur Blume – und vor allem zur Metapher –„Primula veris“ eindringlich belegt. In einem anrührenden Brief an seine sechsjährige Enkelin Erika vom April 1893 bedankt er sich für eine getrocknete Primula, die sie ihm zugeschickt hatte, und erklärt ihr die Bedeutung, die diese Blume für ihn habe. Dieser Brief aus Privatbesitz soll hier auch wegen seines intimen, kindgerechten aber doch bekenntnishaften Tons in Gänze wiedergegeben werden:

> Mein theures Enkelchen!
> Meine liebe holde Erika!
>
> Du hast mir durch Dein liebes Briefchen und die Uebersendung der Primula veris eine sehr große Freude gemacht, für die ich dir herzlich danke. Du wirst nun gar nicht dir denken können, warum dein alter Großpapa grade unter allen Blumen die Primula veris so gerne hat, da es doch viel schönere Blumen, z. B. Rosen giebt. – Den Grund davon habe ich selbst erst erfahren, als ich viel viel älter war als du mein lieb Kindchen. Bei dem Anblick dieser kleinen Blume fiel mir nämlich immer Etwas ein was der liebe Gott sehr gern hat, und wovon er wünscht[,] daß es jedem Menschen recht oft einfallen möge. Was das nun aber ist, werde ich dir erklären wenn du viel älter geworden bist, – und wenn ich dann noch lebe. Sonst wird es dann dein lieber Papa für mich thun. – Einen anderen Grund zu meiner großen Freude hab ich aber auch noch. Und da du diesen auch jetzt schon verstehen kannst, so will ich dir ihn sagen. Sieh mal, die schönen Blumen, z. B. Rosen, findet man nur so lang als es Frühling und Sommer um Einen her ist. Wer im Winter nach Rosen sucht, den schelten die Leute mit Recht einen Narren. Die Primula veris blüht aber manchmal noch ganz im Winter hervor, und ist uns dadurch das erste Erinnerungszeichen, daß es wieder einen Sommer geben wird. So fand ich vor einigen Tagen in Feldafing dicht bei einem Schneehaufen schon Primula veris, u. pflückte sie mit großer Freude. Sollten dir nun mal in späterer Zeit thörigte Leute erzählen: dein alter Großpapa sei so ein Narr gewesen der im Winter nach Rosen suchte, so weißt du es jetzt besser, – nämlich: daß er im Sommer zwar auch Rosen gern entgegennahm, im Winter aber dem lieben Gott innig dankbar ist, wenn er ihm eine Primula veris entgegenblühen läßt, und niemals ein im Winter rosensuchender Narr

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> war. Weil nun aber, was man von lieben Händchen geschenkt bekommt, noch mehr freut als was man selbst gefunden, so hat auch deine liebe Blume mich noch viel mehr gefreut, als die[, die] ich neulich in Feldafing fand, – und dafür mein lieb Kindchen dankt dir mit herzlichem Kuß
>
> Dein alter Großpapa.
> München 15 Apr. 93.[55]

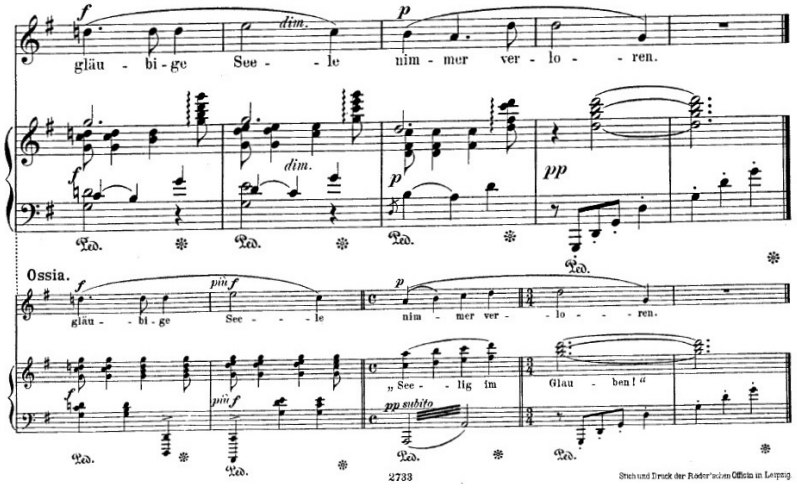
Auch wenn Ritter um das, was ihm „*beim Anblick dieser kleinen Blume*" tatsächlich „*eingefallen*" sei, ein großes Rätsel macht, das nicht nur für die kleine Erika, sondern auch für den heutigen Leser ungelöst bleibt – klar artikuliert wird doch der Aspekt der Gottgefälligkeit. Die Primel als „*Erinnerungszeichen*" an den Sommer, mitten im entbehrungsreichen Winter, hat also auch hier eine religiöse Konnotation, wenn auch nicht so direkt wie im Lenau-Gedicht. Es ließe sich spekulieren, ob sich hinter der kindgerechten Erklärung nicht vielleicht auch eine indirekte Botschaft an Erikas Vater, Ritters eigenen Sohn verbarg. Dass im Brief von „*thörigten Leuten*", die „*erzählen*", die Rede ist, mag ein Indiz dafür sein, dass es bereits wegen der eigenartigen Beziehung zur jungen Pianistin Sonia von Schéhafzoff (vgl. Leben VIII-19.1.) Gerede um Ritter gab, von dem er fürchten musste, dass es bis nach Würzburg vordringen könnte. Falls man sich dort Sorgen um den Ruf des alten Herrn machte, könnte er mit seiner Anspielung, kein „*im Winter rosensuchender Narr*" zu sein, seine Familie haben beruhigen wollen. Der Winter wäre dann als sein Lebensalter zu dechiffrieren, das Suchen nach Rosen als eine unrealistische Verliebtheit (in Sonia) und das sich Bescheiden mit der dem Gottesgeschenk der Primula veris als Metapher für die nicht körperliche, „himmlische Liebe" bzw. die schwärmerische Erinnerung an Jugendzeiten.

Für die letzten fünf Takte von op. 19/2 bietet Ritter ein „Ossia", einen Alternativ-Schluss an, der in den beiden vorletzten Takten im Gesang und in der rechten Hand des Klaviers die Formel des sogenannten „Dresdner Amen" – und damit Wagners *Parsifal* – zitiert. Im Klavierpart unterlegt er dazu die in Vierteln aufwärtsschreitende Figur ausdrücklich mit dem Textzitat „*Seelig im Glauben!*".[56] Ein Bekenntnis also nicht nur explizit zur Religion, sondern auch zur Wagner'schen Kunstreligion (Bsp. 7). Der Bezug dieses Liedes zu Wagners *Parsifal* ist auch insofern interessant, als ansonsten keine weiteren Äußerungen Ritters über dieses letzte Werk Wagners überliefert sind. Dabei könnte gerade die Religiosität des *Parsifal* weitreichend auf Ritter eingewirkt haben. Das „*Bühnenweihfestspiel*" kannte er durch persönliches Erleben und Musizieren im Graben von Bayreuth sehr gut. Als letztes Werk und damit Testament Wagners war der *Parsifal* möglicherweise sogar maßgeblich mitverantwortlich für die Hinwendung Ritters zur Religiosität und seine „himmlische Liebe". Selbst wenn die neu entfachte Religiosität schlicht ein nicht unübliches Altersphänomen hätte sein mögen – auch darin hätte dann erneut Wagner zum Vorbild getaugt.

55 Dieser Brief ist im Besitz Michael Ritters in Buenos Aires, dem Enkel der Adressatin Erika Ritter. Ihm dankt der Verfasser für die liebenswürdige Bereitstellung.

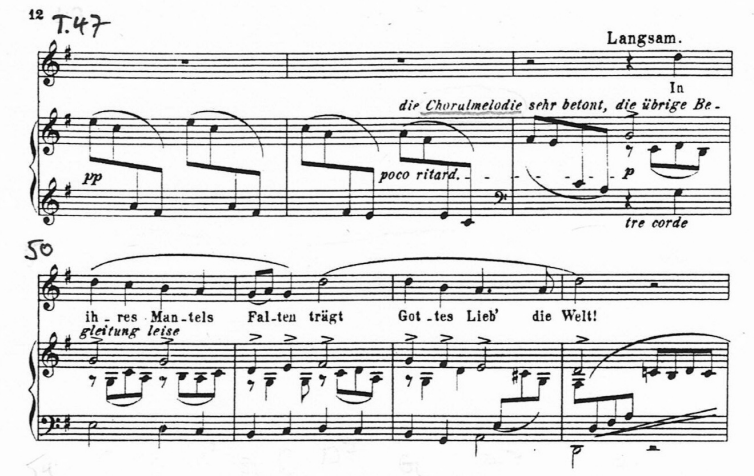
56 „*Selig im Glauben! Selig in Liebe!*" lauten die gemeinsamen Worte der Gralsritter, als sie am Ende des ersten Aktes des *Parsifal* den Abendmahl-Ritus begehen. Vgl. Wagner, *Schriften Bd. 10*, S. 344.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Bsp. 7: op. 19/2, Schluss mit Ossia und Parsifal-Zitat

Ritter hatte in seinem Liedschaffen schon früher einmal ein musikalisches Zitat verwendet, das religiös konnotiert ist. In seinem *Trostlied*, das 1875 entstanden und im Jahr darauf als Einzeldruck erschienen war, flocht er im letzten Abschnitt die Choralmelodie „*Ein feste Burg ist unser Gott*" als Oberstimme des begleitenden Klaviersatzes ein (Bsp. 8). Nicht zufällig wird er dieses Einzellied am Ende seines Lebens wieder hervorgeholt und in seine Liedsammlung op. 20 aufgenommen haben, als Religiosität erneut so bedeutsam für ihn geworden war.[57]



Bsp. 8: Trostlied (op. 20/5), T. 49: Beginn des Choralzitats „Ein feste Burg" im Klaviersatz

57 Im Übrigen ein Beispiel explizit protestantischer Religiosität und ein Argument dafür, dass einige sehr katholische Bezüge in Ritters Werken nicht gleich für eine Konversion sprechen müssen (vgl. Leben VIII-19.1.).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Tonarten-Klammer und Tonalitätsbehandlung

Unter musikalischen Gesichtspunkten ist an op. 19 besonders die liedübergreifende Tonartendisposition hervorzuheben. Ritters *Primula veris I* beginnt mit einem einzelnen, eine Achtelnote kurzen tiefen *D* im Klavier – Vorzeichen sind keine angegeben. Der erste Akkord, der auf der nächsten Hauptzählzeit erklingt, ist dann ein Dominantseptakkord D^7, in der Oberstimme wird dazu erstmals das Hauptmotiv vorgestellt: die chromatische Wechselnote nach unten (*a'–gis'–a'*), daktylisch rhythmisiert mit punktierter Achtel, Sechzehntel und Achtel. Das Motiv und sein Rhythmus erweisen sich als aus dem Text und seinem Metrum heraus gebildet, wenn in T. 6 die Singstimme einsetzt („*Lie-bli-che*“) – ja letztlich als Musikalisierung des titelgebenden Blumennamens „*Primula*“, der bei seiner erstmaligen Nennung in T. 16 ebenfalls entsprechend rhythmisiert ist (im 3/4-Takt, daher augmentiert auf doppelte Notenwerte). Zurück zur Tonalität: Die Fortführung des Hauptmotivs von T. 2 zu T. 3 rückt den D^7-Akkord, kaum, dass er erklungen ist, in eine andere Sphäre, folgt auf ihn doch unmittelbar der Dominantseptnonakkord $As^{9\text{-}7}$. Um diesen zu erreichen, rücken die Außenstimmen einen Halbton aufwärts (*a'-b'* und *d-es*), zwei andere Töne bleiben jedoch identisch (*fis=ges* und *c*) – es handelt sich also um eine Variantverbindung. Der Septnonakkord bleibt unaufgelöst für sich stehen und klingt als öffnende Geste bis in die Generalpause T. 5. Bei seinem Erreichen in T. 3 setzt Ritter einen Doppelstrich und legt nun doch eine Tonart fest – die Vorzeichnung lautet auf Des-Dur. Tatsächlich erweist sich dieses Des-Dur als Haupttonart des ersten Liedes, und der Beginn auf „D“ als kühne Finte (die klanglich allerdings mehr wie ein elegantes Hineingleiten ins Stück wirkt). Bis sich die Haupttonart Des-Dur eindeutig als Tonika etabliert, dauert es jedoch seine Zeit. In Takt 11 wird sie nur kurz und unbetont touchiert, und der Rest des Liedes ist dann ein einziger langer Weg hin zu Des-Dur, das tatsächlich erst im allerletzten Takt (T. 61) wieder erreicht wird. Den langen Weg, die Tonartenfolge vom initialen „D“ bis zum finalen „Des“, hat Ritter indes minutiös geplant.

Die formale Struktur des Liedes kann hier nicht en detail behandelt werden, Ritter verwendet, wie häufig, ein Verfahren, das die Textstrophen und einzelne musikalische Abschnitte überlappen lässt und miteinander verzahnt. Eine wichtige Rolle spielt das Hauptmotiv der chromatischen Wechselnote, das in vielerlei Gestalt wiederkehrt und die Textur durchzieht. Am Ende der Textstrophen steht jeweils der Ausruf „*Primula veris!*“, den auch Ritter in die musikalische Abschnittsbildung einbezieht. Beim ersten Mal (T. 15/16) wird zu diesem Motto ein Septnonakkord $A^{9\text{-}7}$ erreicht, beim zweiten Mal (T. 27/28) ein $B^{9\text{-}7}$-Akkord, beim dritten Mal (T. 42–45) dann $H^{9\text{-}7}$. Diese Sequenzierung um je einen Halbton aufwärts vervollständigt sich noch, wenn man den Klang einbezieht, der in T. 52/53 erreicht wird. Über dem liegenden Orgelpunkt (e) bleibt ein verminderter Septakkord $his^{\flat 7}$ liegen. Dass anschließend, in den Takten 54–58, die Singstimme die Worte „*schöner denn alle Blumen der Liebe*“ ganz unbegleitet und in sehnsuchtsvoll-schleppender chromatischer Aufwärtsgeste ganz in tristanscher Manier gestaltet (der Halbton-Seufzer *gis-a* wird T. 58 vom Klavier noch einstimmig mit *a-b* beantwortet), kann hier nur am Rande erwähnt werden. Erreicht werden solchermaßen jedenfalls die letzten drei Takte des Liedes – eine plagale Kadenz, die über Ges-Dur schlussendlich in die Tonika Des-Dur führt. Insgesamt durchläuft der Tonartenplan vom dritten bis zum letzten Takt damit die chromatischen Stationen As – A – B – H – His – Des.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nicht nur die beiden Gedichte Lenaus gehören zusammen und nehmen aufeinander Bezug. Auch der Komponist hat seine beiden „Primula"-Lieder aufs engste miteinander verknüpft. Auf den ersten Blick scheinen sie sogar in der gleichen Tonart zu stehen, denn die Vorzeichnung am Beginn von *Primula veris II* ist eindeutig Des-Dur. Doch Ritters Tonartenplan ist subtiler: Des-Dur ist das Scharnier, das die beiden Lieder unmittelbar zusammenhält – nach dem langen Ausbleiben im ersten Lied und dem nur eine Viertelnote kurzen Schlussakkord verweilt Ritter zu Beginn des zweiten Liedes vorerst in dieser Tonart. Wobei Des-Dur zwar vorgezeichnet ist, de facto aber gar nicht klingende Tonika ist. Das zweitaktige Pendel, das zu Beginn wiederholt wird, besteht aus dem Wechsel von Ges^{+6} und Des – d. h. Des-Dur ist hier eigentlich klingende Dominante eines Ges-Dur-Feldes. Der Ton *des* ist zwar als Basston sehr präsent, weil der Ges-Akkord in Quartsextposition steht, doch die Tonika ist eindeutig Ges-Dur, wie auch die Fortführung T. 5/6 (Des^7-Ges) klarstellt. Lange hält sich diese Grundtonart jedoch nicht – just mit Erreichen der Textstelle „*Blume des Glaubens*" findet wieder ein jäher Wechsel statt. Keinesfalls zufällig nutzt Ritter wieder eine Variantverbindung und erreicht mittels chromatischer Gegenbewegung und einem gleichbleibenden Ton (*ges=fis*) den Dominantseptakkord D^7. Über diesem D^7-Akkord kehrt (wie am Beginn des ersten Liedes) auch das Hauptmotiv aus Lied I in der Originalgestalt wieder. Bereits von T. 1 an war es im zweiten Lied präsent, allerdings in einer abgewandelten Gestalt mit einem Ganzton als Wechselnote und ohne Punktierung. Ritter verwendet es jedenfalls unverkennbar als ein weiteres Bindeglied, dass die Zusammengehörigkeit der beiden Lieder sichert.

Harmonisch wendet sich Lied II bei T. 8 nach G-Dur – eine im Kontext völlig neue Tonart, eine Rückung des dunklen Ges-Dur um einen Halbton nach oben in die helle Kreuztonart, ausgelöst durch das Schlüsselwort „*Glauben*". G-Dur stellt sich tatsächlich als neue Haupttonart heraus, in der das Lied auch enden wird. Im Tonartenverlauf von *Primula veris II* wechselt Ritter noch zweimal die Tonarten-Vorzeichnung. Es werden As-Dur (T. 26), E-Dur (T. 32) und C-Dur (T. 37) erreicht, also ein Großterzzirkel durchschritten. Dass die solchermaßen durch Vorzeichnung bestimmten Grundtonarten nicht zwangsläufig eine dominierende Rolle im jeweiligen Abschnitt spielen müssen, kann hier nur angedeutet werden. Den großen Bogen beschließt Ritter jedenfalls in den letzten fünf Takten (ab T. 55[58]) mit einer breiten, d. h. im harmonischen Rhythmus eines ganzen Taktes gesetzten, konventionellen Kadenz der Stufenfolge I–IV–V–I (G–C–D^7–G). Vor dieser affirmativen G-Dur-Kadenz bringt Ritter bezeichnenderweise noch einmal Des-Dur (T. 54) und lässt im Kleinen sich vollziehen, was gleichzeitig dem Hauptplan von op. 19 entspricht: die Überwindung des Kontrastes zwischen den beiden im Tritonusabstand (dem weitestmöglichen also) stehenden Tonarten Des-Dur und G-Dur. Im Sinne des Textinhalts, der Erhebung durch den Glauben, könnte man darin eine Metapher der Transzendenz erkennen. Dass das Des-Dur-Lied (Nr. I) zunächst auf „D" beginnt, erzeugt eine Halbtonspannung, die ihre Entsprechung im Ges-Dur-Beginn des G-Dur-Liedes (Nr. II) findet (in umgekehrter Richtung). Rückwirkend erweist sich das D^7 des Beginns aber auch als eine Art Dominante, deren Spannung sich erst ganz am Ende beider Lieder, im „gläubigen" G-Dur-Schluss von Nr. II ein- und auflöst.

58 In der fettgedruckten Version. Im „*Ossia*" wird im drittletzten Takt noch eine II. Stufe (a-moll) eingeschoben.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Richard Strauss hat der Erstveröffentlichung seines Liedes „*Wenn…*“[59] in der neugegründeten Münchner Zeitschrift *Jugend* im Januar 1896 folgende berühmt gewordene Anmerkung beigegeben: „*Sängern, die noch im 19. Jahrhundert dieses Lied öffentlich vorzutragen beabsichtigen, räth der Componist, dasselbe von hier ab, um einen* [halben] *Ton tiefer (also in Desdur) transponirt zu singen und somit das Musikstück in der Anfangstonart auch abzuschliessen!*“.[60] Das Lied steht nämlich in Des-Dur, wechselt aber in den letzten Takten nach D-Dur und endet dort auch. Die ironisch-aufschneiderische Attitüde, mit der Strauss diesen Traditionsbruch als besonders avantgardistisch erscheinen lässt, ist amüsant, wirkt aber beinahe befremdlich angesichts der Ritter'schen Lieder op. 19, die beide in einer anderen Tonart enden, als sie beginnen.[61] Jedenfalls rückt sie die Exzeptionalität der Tonartenbehandlung in diesen Liedern und damit deren historische Stellung ins rechte Licht.[62]

59 Später op. 31/2. Text von Carl Busse.

60 Vgl. *Jugend*, Jg. 1, Nr. 4, 25.1.1896, S. 65–67.

61 Tonal noch freier und ohne die Rechtfertigung eines liedübergreifenden Zusammenhangs ist das Lied op. 20/5 „*Ich hör' meine alten Lieder*“ (Betty Paoli), das in b-moll beginnt und in d-moll schließt.

62 Natürlich war Ritter sicher nicht der erste und einzige, der die Tonart innerhalb eines Liedes wechselte. Auch einige Lieder Hugo Wolfs schließen z. B. in einer anderen Tonart, als in der sie begonnen wurden. Vgl. Just, Martin: *Modellrepetition in Hugo Wolfs Mörike-Liedern*. In: Ders. und Wiesend, Reinhard (Hrsg.): *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag,* Tutzing 1989, S. 403–440, hier S. 435 (Anm. 11).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Leben VIII
Beziehungen – Krisen

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

19. Beziehungen – Krisen

19.1. *„Das himmlische Kind"* – Sonia von Schéhafzoff[1]

Spätestens 1891 trat eine junge Frau in Alexander Ritters Leben, von der man nicht viel weiß[2], die ihn aber derart beeindruckt haben muss, dass sie eine Zeitlang eine wichtige Rolle in seinem Fühlen und Denken übernommen hat. Sie hieß Sonia von Schéhafzoff und war eine russische Pianistin aus St. Petersburg, der Name fiel bereits mehrfach. Ritter war mit ihr über Richard Strauss in Kontakt gekommen. Der hatte sie höchstwahrscheinlich bereits 1885 kennengelernt, als beide einen Klavier-Kurs besuchten, den Bülow am Frankfurter Raff-Konservatorium gegeben hatte. Strauss war vom 7. bis ca. 25. Juni in der Stadt, traf aber wohl erst am 24. auf Sonia von Schéhafzoff,[3] es kann sich also nur um ein sehr flüchtiges Kennenlernen gehandelt haben. Erst im März 1889 scheint Strauss die Pianistin wiedergesehen zu haben, er stellte sich gemeinsam mit ihr am 7. März beim Weimarer Intendanten Hans von Bronsart vor.[4] Nicht ganz klar ist dabei, ob sie gemeinsam mit Strauss von Berlin aus reiste – dann hätte sich dort schon eine Möglichkeit ergeben können, dass auch Alexander Ritter ihre Bekanntschaft machte, war dieser doch zusammen mit Strauss wegen der Bülow-Konzerte nach Berlin gekommen. Schon wenige Monate später sahen sich Strauss und Schéhafzoff in Bayreuth wieder, wobei diesmal sicher auch Ritter zugegen war und aller Wahrscheinlichkeit nach ein erstes Aufeinandertreffen mit der Russin stattfand (vgl. Leben VII-17.7.). Wiederum ein knappes Jahr später, im Juni 1890, dürften sich Ritter und Sonia anlässlich der Weimarer Aufführungen seiner beiden Opern wiedergesehen haben, zu denen sie in Begleitung Friedrich Röschs erschienen war.

Sonia von Schéhafzoff war bald in den Kreis um Richard Strauss hineingewachsen. Sie verkehrte zunächst vor allem mit Friedrich Rösch[5], wobei es einige Anhaltspunkte, aber keine evidenten Hinweise dafür gibt, dass ihr Verhältnis enger als freundschaftlich gewesen sein könnte. Gleichermaßen fußen Spekulationen, zwischen Schéhafzoff und Strauss hätte es anfangs von der einen oder der anderen Seite amouröse Interessen geben können,

1 Soweit Ritters Schreibweise z. B. in seinem Brief an Ludwig Thuille vom 1.8.1893 (BSB; Ana 493 I.2) oder an August Steyl vom 10./15.3.1892 (LOC, Washington; Moldenhauer Archives). In der Literatur und in Briefen anderer Beteiligter finden sich auch die Varianten „Schehaffzoff" und „Schehafzoff". Die eigenhändige Unterschrift der Pianistin auf den Briefen vom 18.19.1890 und 12.5.1889 an Richard Strauss (RSA) lautet ebenfalls „Sonia von Schéhafzoff".

2 Woran bedauerlicherweise auch diese Arbeit nichts ändern wird. Trotz der Bedeutsamkeit Schéhafzoffs für Ritters Biographie mussten aufwändige intensivere Nachforschungen zur ihrer Person, z. B. in St. Petersburg, in diesem Rahmen unterbleiben. Damit bleiben auch noch elementarste Informationen, wie z. B. die genauen Lebensdaten, im Dunkeln.

3 Vgl. Trenner, *Chronik*, S. 40 f.

4 Vgl. Schuh, *Jugend*, S. 163, sowie Trenner, *Chronik*, S. 67. Strauss schickte ihr am 12.3.1889, kurz nach dem Weimarer Termin, einen Brief mit Photo und Widmung (vgl. Trenner, *Chronik*, S. 67).

5 Schéhafzoff besuchte mit Rösch z. B. vom 2. bis 8. Oktober 1889 Richard Strauss in Weimar (vgl. Trenner, *Chronik*, S. 71) – Strauss hatte seinen Posten erst einen Tag zuvor angetreten. Auch nach Berlin zur Aufführung des *Don Juan* am 4.2.1890 waren Rösch und Schéhafzoff gemeinsam erschienen (vgl. Trenner, *Chronik*, S. 75).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nur auf dünner Quellenlage.[6] Auch mit Marie Ritter, Alexanders Nichte aus St. Petersburg war Schéhafzoff gut befreundet – bis diese mit Rösch zusammenkam.

Anfang des Jahres 1891 schließlich hielt sich Schéhafzoff erstmals für ein paar Wochen in München auf – und verbrachte offenbar schon bald viel Zeit mit Alexander Ritter. Richard Strauss' Vater Franz, der seit seiner Pensionierung und dem Weggang seines Sohnes aus München oft und gerne mit Alexander Ritter verkehrte, verfolgte und kommentierte diese Entwicklung regelmäßig:

> „*Frln. v. Schehafzoff war länger hier als sie zuerst beabsichtigte. Wie sie bei uns auf Besuch war sagte sie uns, daß sie in zwei Tagen wieder abreisen werde, aber sie war über 8 Tage noch da, ohne daß wir etwas erfahren haben. Obwohl ich zweimal bei Leibenfrost war, habe ich weder Ritter noch sie getroffen. Heute Abend will ich wieder einen Versuch machen, ob ich Ritter dort treffe*".[7]

Wie involviert in Ritters Angelegenheiten Sonia damals tatsächlich schon war, zeigt ein gemeinsamer Ratschlag, den sie und Ritter ihrem Freund Strauss in delikater Angelegenheit gaben: „*Ritter und Sonia meinten, Du sollst gar nicht zum Concert nach Berlin gehen, und einer Unannehmlichkeit*[,] *die man Dir vielleicht bereiten könnte, ausweichen. – Handle nach eigenem Gutdünken aber sei vorsichtig, auch der Juden wegen!*". Anders als bei der Erstaufführung des *Don Juan*, als Strauss mit Ritters Suaden gegen Bülow noch d'accord ging, mochte er sich diesmal nicht hineinreden lassen, als es um die Aufführung von *Tod und Verklärung* in Berlin ging. Strauss dirigierte selbst, wurde vom Veranstalter Wolff (dem Juden!) und Bülow gut behandelt und hatte somit vor dem Konzert keine Bedenken:

> „*Die Gespenster, die der liebe Onkel Ritter gesehen, haben sich als Hirngespinste oder – na! darüber später an Ritter selbst – von Fräulein von Schehafzoff erwiesen; Bülow ist sehr freundlich wie immer.* […] *Da* […] *»Tod und Verklärung« gut gehen wird, werde ich auch hoffentlich meine richtigen Freunde wieder erkennen und sie nicht bei ihren Freunden anschwärzen etc. etc. Na, darüber nächstens an Onkel Ritter, den ich bestens zu grüßen bitte, selbst ein kräftiges Wörtlein!*".[8]

Wenn Strauss gegenüber Ritter diesen Ton anschlug, muss ihm etwas gründlich missfallen haben. Sein Groll bezog sich dabei hauptsächlich auf Schéhafzoffs Einmischung und „Anschwärzen" des gemeinsamen Freundes Friedrich Rösch, den Strauss aber als „*denselben lieben guten reizenden Menschen*" wiedertraf, als den er ihn kannte. Mit Rösch muss sich Schéhaffzoff damals überworfen haben (warnte sie Strauss doch vor dessen „Größenwahn" und „Verrücktheit"[9]), und nicht zufällig begann zu diesem Zeitpunkt die Intensivie-

6 Wie etwa der Bemerkung Thuilles: „*sie frägt sehr nach Dir, und hofft bald etwas von Dir zu hören*" (Ludwig Thuille an Richard Strauss, München, 19.1.1890. In: Trenner, *Strauss-Thuille*, S. 110). Bemerkenswert ist allerdings der weiter unten noch zitierte Abschnitt aus Strauss' Opernentwurf „*Der Reichstag zu Mainz*", der in vielen Punkten autobiographisch ist und in dem es über die aus dem Zusammenhang identifizierbaren Personen „S." und „A." heißt: „*die Anwesenheit einer Frau, S.* [alias Sonia von Schéhafzoff]*, die den A.* [Strauss] *liebt, ohne von ihm wiedergeliebt zu werden*".

7 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 5.2.1891 (RSA).

8 Richard Strauss an Franz Strauss, Berlin, 23.2.1891. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 137.

9 Ebda.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

rung ihrer Bekanntschaft mit Alexander Ritter. Bereits das nächste Werk, das Alexander Ritter 1891 in Druck gab, seine *Zwei Gedichte* op. 17, versah er mit der Widmung „*An Sonia von Schehafzoff*". Auch wenn die Pianistin zunächst nicht in München lebte, sollte die Wirkung, die sie auf Ritter hatte, über mindestens die nächsten zwei Jahre hinweg enorm sein.

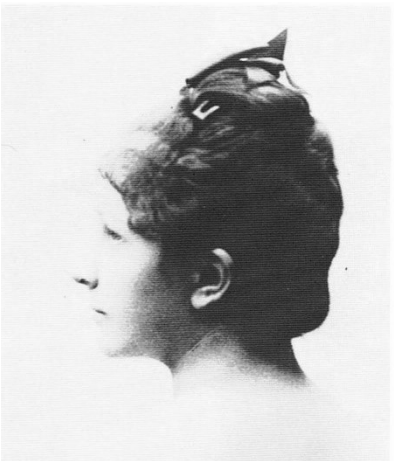


Abb. 30: Sonia von Schéhafzoff

Die junge Frau hatte nicht nur Ritter und den engen Strauss-Kreis für sich gewinnen können, sie hatte z. B. auch in Prag Kontakt mit Antonín Dvořák aufgenommen.[10] Ihre Freundschaften nutzte sie dann natürlich auch, um Konzert-Kontakte zu knüpfen. Auf diese Weise war sie in Deutschland als Pianistin zumindest eine Zeitlang durchaus gefragt. Der Dirigent Felix Mottl wandte sich interessanterweise an Alexander Ritter, als er Schéhafzoff für ein Konzert in Karlsruhe engagieren wollte. Vielleicht hatte der sie seinerseits dringend empfohlen, jedenfalls wurde er gebeten, den Kontakt herzustellen und schon mal Verständnis für geringe Gagenaussichten zu wecken.[11] Die Pianistin trat im Frühjahr 1892 in mehreren deutschen Städten auf – mit anscheinend nicht mehr als respektablem Erfolg. Ritter jedenfalls galt bald weithin als ihr Mentor: „*Über Ihre Schutzbefohlene, welche gestern mit meinem Freunde Jacobs in einem Concerte in Frankfurt aufgetreten ist, höre ich hier viel Günstiges, obgleich sie unter einer gewissen Befangenheit gespielt haben soll*".[12]

Sonia galt also als Ritters „Schutzbefohlene". Unbestritten ist, dass er für einige junge Künstler eine Art Vaterfigur war, der auf seine Schützlinge eine gewisse Wirkung nicht verfehlte. Weisheit, Erfahrung, Überzeugungskraft mögen die Pfunde gewesen sein, mit denen er bei jungen Musikern wie Strauss, Thuille und dessen Schülern für sich wuchern konnte. Doch was für ein Verhältnis bestand wohl zu der jungen Pianistin? Vor den Augen von Frau und Familie hat Ritter sich von der jungen Russin bezaubern lassen. Man muss sich gewiss davor hüten, hier in den Ton der Pikanterie zu verfallen, aber an der Tatsache, dass der Endfünfziger Ritter sich in Sonia von Schéhafzoff Hals über Kopf verliebt hatte, scheint es nichts zu rütteln zu geben. Bedauerlicherweise hinterließ Ritter selbst wenig mehr als Hinweise[13], aber in seinem direkten Umfeld wurde Klartext geredet. Als Sonia im August 1892 einmal wieder in der Stadt war, war Ritter so mit ihr befasst, dass Friedrich Rösch ihn gegenüber dem in Feldafing wartenden Strauss entschuldigen musste: „[gerade] *war Frl. v. Schéhafzoff*

10 Vgl. Sonia von Schéhafzoff an Richard Strauss, Prag, 16.4.1890 (RSA).

11 Felix Mottl an Alexander Ritter, Karlsruhe, 12.10.1891 (RWG; Hs 28-VII-36). In einem anderen Brief Mottls an Ritter vom 27.3.1892 (RWG; Hs 28-VII-38) ist davon die Rede, Schéhafzoff habe soeben bei Richard Pohl in Baden-Baden gespielt, der auch ein alter Bekannter Ritters war – eine Empfehlung der Pianistin durch Ritter wäre auch hier denkbar. Beide Briefe unveröffentlicht.

12 Eduard Reuss an Alexander Ritter, Karlsruhe, 22.3.1892 (RWG; Hs 28-VII-34). Unveröffentlicht.

13 Solange nicht irgendwann die Briefe Ritters an Schéhafzoff auftauchen, muss man sich mit wenigen Spuren begnügen, wie etwa einem Brief vom 10./15.3.1892 an August Steyl, in dem Ritter ominöse vertrauliche Nachforschungen über eine Frau Brassin und ihren Kontakt zu Schéhafzoff anstellt (LOC, Washington; Moldenhauer Archives).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

auf 10 Tage hier – allein schon Grund genug, den guten Onkel verzaubert in München festzuhalten. (Vom 15. Septbr. ab siedelt Sonja ganz hieher über!!!)“.[14] Der „Zauber“ sollte dann noch intensiver werden, als Schéhafzoff tatsächlich in München lebte. *Franz Strauss brachte es gegenüber seinem Sohn Anfang Oktober auf den Punkt:*

> „*Gestern war ich, seit Deines Weggangs* [!] *von hier, zum ersten Mal mit Ritter bei Leibenfrost zusammen. Es war Frau Ritter und natürlich auch Frln Schehaffzoff mit ihm. Der gute Ritter muß fürchterlich in dieses Fräulein verliebt sein. Sie hat ihm dadurch, daß sie ihm seine Opern ins Französische übersetzte*[,] *einen neuen Köder hingeworfen. Wie lange wird wohl die Geschichte dauern? – Möge sie bald, und gut enden! –*“.[15]

Dem alten Strauss schien es besonders unbegreiflich zu sein, wie auffällig anders sich Ritter mittlerweile verhielt. Er konnte die junge Dame nicht leiden.

> „*Den guten Ritter, der wie mir scheint ganz von der Rußin in Beschlag genommen ist, sehe ich sehr selten, zu Leibenfrost gehe ich nicht und sonst kann man ihn nicht sehen. Zweimal habe ich ihn auf meinen Heimweg von der Musikschule begegnet [sic], und wenn ich ihn nicht angerufen hätte, so wäre er ohne mich zu sehen an mir vorüber gegangen. Er geht jetzt schon nach 5 Uhr zu Leibenfrost, und hat sich auch, wie ich einmal sah, mit der Dame zusammen bestellt. Rösch sagte mir auch, daß er nicht mehr an seinem früheren Platz sitzt, sondern an einem kleinen Tisch in der Ecke*“.[16]

Ritters Zustand hatte sich auch nach einigen Monaten noch keineswegs normalisiert. Auch die anderen Leibenfrost-Freunde schienen sich ein wenig vernachlässigt zu fühlen und begannen, sich über Ritter auszulassen. Ludwig Thuille schrieb Strauss etwas genervt: „*Ritter ist noch immer durch das himmlische Kind occupiert und ziemlich ungeniessbar*“.[17] Das „himmlische Kind“ als Epitheton für Sonia von Schéhafzoff taucht von da an öfters auf, z. B. schreibt wohl nicht zufällig am gleichen Tag, ebenfalls in einem Brief an Richard Strauss, dessen Vater: „*Ritter, der noch immer »Himmlischkind« befangen ist, seh ich selten, weil ich nicht Wein trinke, und nicht gerne in der Gesellschaft dieser Dame bin*“.[18]

War Sonia von Schéhafzoff für Ritter das „himmlische Kind“, so war das, was er für sie empfand in seinen Augen auch eine „himmlische Liebe“. Ritter scheint daraus regelrecht ein religiös-philosophisches Konzept gemacht zu haben, um dieses Verhältnis vor sich selbst und den Anderen zu rechtfertigen. Die himmlische Liebe stand einer animalischen, geschlechtlichen Liebe entgegen, die es zu überwinden galt. In einem Brief an Felix Mottl vom März 1892 positionierte sich Alexander Ritter vehement gegen die Darstellung einer triebhaften Liebe in der Kunst: „*in meinen »Liebesnächten«* [op. 4] *werden diese Empfindungen von dem Drange*

14 Friedrich Rösch an Richard Strauss, München, 28.8.1892 (RSA). Zitiert nach dem Original; vgl. auch Schuh, *Jugend*, S. 321.

15 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 5.10.1892 (RSA). Abgedruckt in: Schuh, *Jugend*, S. 321. Dort irrtümlich statt „Weggangs“: „*Vorgangs [recte: Fortgangs]*“, sowie eine angedeutete Auslassung „*[…]*“ an falscher Stelle.

16 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 16.11.1892 (RSA) Zitiert nach dem Original. Teile daraus finden sich bei Schuh, *Jugend*, S. 321.

17 Ludwig Thuille an Richard Strauss, München, 30.1.1893. In: Trenner, *Strauss-Thuille*, S. 126.

18 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 30.1.1893 (RSA).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nach Oben, nach Verklärung, nach Erlösung aus dem Animalischen getragen".[19] Er wandte hier sein Konzept der himmlischen Liebe auf ein knapp zwanzig Jahre früher entstandenes Werk an, was nur wenig überzeugt (vgl. Werk III-h.). Weniger klar ist die Lage bei einem später entstandenen Werk, der Symphonischen Dichtung *Erotische Legende*. Dem überlieferten Autograph dieses ungedruckten Werkes hat Ritter ein längeres Programm vorangestellt, das in geradezu naiver Plakativität von einer religiös überhöhten Form der sinnlichen Liebe erzählt: Der heilige Georg hochselbst schützt darin ein füreinander bestimmtes Paar und tötet „*alle jene bösen Geister und Dämonen, welche immer trachten*[,] *eine irdische Liebe sündhaft und Gott mißfällig werden zu laßen. Nun entbrannten sie zu einander in heiligen, reinen Flammen. Und diese drängten nicht zu menschlich-irdischem Liebesgenuß, sondern einzig zu immer begeisterterer Anbetung des Schöpfers. Die höchste Liebesekstase entlockte ihnen nur ein immer inbrünstiger angestimmtes Te Deum laudamus!*".[20] Dass Ritter dieses Programm tatsächlich bereits bei der Komposition des Werkes im Sinn hatte, ist nicht ausgeschlossen, aber unwahrscheinlich (vgl. Werk IV-m.).[21] Viel eher wird er den Titel *Erotische Legende* und das zugehörige religiöse Programm später, als seine himmlische Liebe zu Schéhafzoff auf ihrem Höhepunkt war, dem Werk nachträglich beigegeben haben.[22] Dies bestätigt auch Hausegger, der weniger eine „*eigentlich programmatische Idee*", als „*die allgemeine Empfindung einer Verherrlichung der himmlischen Liebe*" (das immerhin!) als Grundlage des Werkes vermutet.[23]

An dieser Stelle muss nochmals auf die weiter oben erwähnte *Legende* für Klavier von Max Schillings zurückgekommen werden (vgl. Leben VII-17.4.). Die Zeit ihrer Entstehung, der Titel „Legende" und das Programm eines im Glauben unerschütterlichen und unverführbaren „Ritters" verweisen doch zu deutlich auf Alexander Ritters Werk *Erotische Legende* und seine privaten Lebensumstände. Die Entstehungszeit im Dezember 1892 – während der Hochphase der Schéhafzoff-Affäre, aber eben noch früh genug vor dem *Guntram*-Zerwürfnis mit Strauss – spricht dafür, dass Schillings sein Werk ernst gemeint und er Sympathien für Ritters „himmlische" Ideen gehabt haben könnte, wenn auch das Sujet eigentlich eher wie eine Parodie auf Ritter wirkt.[24]

19 Alexander Ritter an Felix Mottl, München, 10.3.1892 (BSB; Ana 452). Vgl. Werk III-h.

20 Autograph *Erotische Legende* (BSB; Mus.ms. 22431).

21 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 118. Zum Programm der *Erotischen Legende* in diesem Zusammenhang vgl. auch Schäfers, *Symphonische Dichtung*, S. 420 ff.

22 Es sei noch auf ein anderes kleines Detail hingewiesen: 1894 instrumentierte Alexander Ritter ein älteres Werk, seine als op. 3 erschienenen *Fünf Charakterstücke für Violine und Orgel*, für großes Orchester. Die Stücke trugen seit jeher religiöse Titel, waren also programmatische Miniaturen. Dem 5. Stück, das mit „*Am Allerseelentage*" überschrieben ist, fügte Ritter im Autograph der Bearbeitung von 1894 noch einen zusätzlichen Titel in Klammern bei: „*Heloïse am Grabe Abälard's*" (BSB; Mus.ms. 22418). Die Geschichte dieser realen Personen des 12. Jh. umgab, zumal im 19. Jh., die Aura einer „himmlischen Liebe" – entsagten die beiden Liebenden doch ihren starken Trieben und lebten als Abt und Äbtissin in keuscher und gottgefälliger Zuneigung. An derartigen Sujets hatte Ritter in den 1890er Jahren also ein auffälliges Interesse.

23 Vgl. Hausegger, *Bild*, S. 118.

24 In Unkenntnis des ungedruckten Schillings'schen Werkes und dessen musikalischer Sprache bleiben diese Gedanken natürlich spekulativ. Fest steht allerdings, dass Schillings sich nicht unbedingt den fortschrittlichen Positionen Strauss' und Röschs angeschlossen haben muss. 1897 eskalierte eine Meinungsverschiedenheit zwischen Schillings und Rösch über das Komponieren von Melodramen in einem unschönen feuilletonistischen Schlagabtausch, und Schillings bezeichnete sich nach dem Hören der Strauss'schen *Feuersnot* noch 1901 als „*altmodisches Überbleibsel aus der überwundenen Wagnerzeit*", das „*immer noch das Herz für mehr als einen boßen Fleischklumpen halte*" (vgl. Werbeck, *Gäh-*

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Solange die „himmlische Liebe“ nur eine Privatangelegenheit, eine Amour fou des alten „Onkels“ war, konnten Ritters junge Komponisten-Kollegen noch schmunzelnd über die Sache hinwegsehen. Doch als Ritter sie religiös-philosophisch verallgemeinert auch als Grundlage künstlerischer Konzeption und Produktion einzufordern begann, regte sich doch Widerstand. Es ist kaum ein Zufall, dass sich der einschneidende Konflikt zwischen Ritter und Strauss um dessen *Guntram*-Textbuch nicht zuletzt vor dem Hintergrund dieser als christlich verbrämten rigiden Auffassung von erotischer Beziehung zwischen Mann und Frau abspielt, die dem Jüngeren widerstrebte. Strauss' Freund Friedrich Rösch unterstützte die Neufassung des *Guntram*-Schlusses ausdrücklich und bestärkte ihn mit der rhetorischen Frage: „*oder bekennst Du Dich jetzt am Ende gar zu Ritter's »himmlischer« Liebe??*“.[25]

Wie penetrant Ritter seine Anschauungen mitteilte, beweist Strauss' minuziöse Niederschrift im „*Braunen Kunstbuch*“ auf S. 7, die wohl in Weimar ungefähr im März 1892[26] erfolgt war. Alexander Ritter war bis Ende Februar bei Strauss in Weimar zu Besuch und veranlasste seinen Schützling zu folgenden Aufzeichnungen, unter die der dann auch den Namen „*A. Ritter*“ setzte:

> Der reine, ungeteilte Urwille – Gott – entschied sich zum Lebenwollen; damit entäußert sich das Ewige (Zeitlose) in die Zeit, – das ewige Element – der Urwille – teilte sich in zwei Elemente: das männliche und weibliche, damit war das (zeitliche oder endlose?) Unheil der Individuation geschaffen. Von der Individuation erlösen kann mithin nur das vereinigte Wollen beider Elemente, das ist: die Geschlechtsliebe. In welcher Weise aber hat sich die Vereinigung dieses Wollens zu vollziehen? Daß sich diese Vereinigung in der körperlichen Begattung der beiden Elemente vollziehe, ist der Irrtumsfluch des Individuums, denn sie führt zu immer weiterer Individuation. Demnach kann nur die in der Geschlechtsliebe flammende Sehnsucht es sein, welche den Weg zur Erlösung finden wird, denn nur in ihr wollen beide Elemente das Selbe nämlich wieder ein Element – Urwille – sein. –
>
> Nun frägt es sich: giebt dieser Drang der flammenden Sehnsucht, immer und ein für alle Male, nur Exposition zu tragischem Ausgang – welches der Fall sein müßte wenn diese Sehnsucht nur auf dem Irrtum beruhte: innerhalb des Zeitlichen erreichen zu wollen, was an sich ewig ist, – oder: ist eine Artung von Individuum denkbar, welche über das Zeitlose hinausragt […] Weiter: auf welchem Wege würde sich die Vereinigung des beiderseitigen Erlösungswollens zweier derartiger Individuen vollziehen? jedenfalls auf einem der körperlichen Begattung sehr unähnlichem Wege. Und dennoch hätte dieselbe Sehnsucht zu diesem Wege geführt? – […].[27]

Die Wende in der *Guntram*-Konzeption hat viel zu tun mit Strauss' Unverständnis für Ritters sich auf Schopenhauer beziehende Meinung zur Sexualität. In schäkerndem Ton machte er seinen alten Mentor in seinem zwölfseitigen *Guntram*-Verteidigungsbrief darauf auf-

rend Drachengift, S. 262 f. und S. 265). Gut möglich, dass er also für Ritters „himmlische“ Ideen empfänglicher war als seine Kollegen.

25 Friedrich Rösch an Richard Strauss, München, 27.12.1892 (RSA). Vgl. die Zusammenfassung des Briefes bei Schuh, *Jugend*, S. 283 ff. Die beiden Fragezeichen entsprechen dem Original.

26 Zur ungenauen Datierung s. o.

27 „*Braunes Kunstbuch*“, S. 7 (RSA). Unveröffentlicht. Komplett wiedergegeben im Anhang (E-1.2.).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

merksam: „*Sie haben in der letzten Zeit ein merkwürdiges Privathäßchen auf die Geschlechtsliebe*“.[28] Auf drastischere Weise hat Strauss seine Schwierigkeiten mit Ritters „himmlischer Liebe“ in dem bereits erwähnten autobiographisch geprägten Entwurf zu einer Oper „*Der Reichstag zu Mainz*“ im „*Braunen Kunstbuch*“ verarbeitet. Die Personenkonstellation stellt sich dort wie folgt dar: „*die Anwesenheit einer Frau, S.* [alias Sonia von Schéhafzoff]*, die den A.* [Strauss] *liebt, ohne von ihm wiedergeliebt zu werden: sie hat sich hinter B.* [Ritter] *gesteckt, dessen großen erzieherischen Einfluß auf A. sie kennt. B. ist selbst in sie verliebt real, während er glaubt, nur himmlische Liebe zu ihr* [zu] *empfinden*“.[29]

Das Verhältnis zu Sonia von Schéhafzoff war für Ritter in nicht weniger als einem philosophisch-religiösen Konzept aufgegangen[30], das auch künstlerische Früchte trug. Was aus der realen Beziehung der beiden geworden ist, scheint vor diesem Hintergrund nicht weiter wesentlich – ist allerdings auch nicht weiter bekannt. Die russische Pianistin muss München irgendwann wieder verlassen haben, und ob ein Kontakt zu Ritter weiterhin bestand, ist ungewiss. Bereits im Verlauf des Jahres 1893 werden Hinweise auf sie rar, in den letzten beiden Lebensjahren Ritters fehlen sie ganz.[31]

28 Richard Strauss an Alexander Ritter, 4.2.1893. In: Schuh, *Jugend*, S. 292, vgl. auch *AMZ, Strauß und sein Guntram*, S. 338.

29 „*Braunes Kunstbuch*“, S. 16 (RSA). Zitiert nach dem Original. Vgl. Schuhs Transkription in: Schuh, *Jugend*, S. 323.

30 Ritters Religiosität wird in der Literatur und auch in dieser Arbeit oftmals als besonders relevant dargestellt. Dabei ist es durchaus schwierig, verlässliche Aussagen über Ritters Glaubensleben zu machen. Was allgemeine religiöse Einflüsse in Ritters Leben angeht, so sei zunächst an sein traditionell protestantisches Elternhaus erinnert. Alle behördlichen Dokumente weisen ihn bis zuletzt als Protestanten aus. Etwaige Sympathien mit dem Katholizismus in Würzburger Jahren, die auf den Kontakt mit dem Domprediger Schork zurückzuführen hätten sein können (vgl. Werk II-c.), haben also nie zu einer Konversion geführt. Programmatische religiöse Titel oder beiläufige Bemerkungen, wie etwa ein Briefschluss mit dem Hinweis auf das Angelus-Läuten (Alexander Ritter an Richard Strauss, München, 10.8.1892 (RSA). In. Youmans, *Ten letters*, S. 10) geben Ritters Christlichkeit durchaus ein katholisches Gepränge. Wohl deswegen (vielleicht auch nur, weil er zuletzt in München lebte) wird Ritter in der Literatur mitunter als strenger Katholik klassifiziert (z. B. als „*Katholik strengster Observanz*“ vgl. Fischer, Jens Malte: *Der »arme Guntram« und der »reiche Heinrich«. Zwei Erstlingsopern am Ende des 19. Jahrhunderts*. In: Ders.: *Vom Wunderwerk der Oper*, Wien 2007, S. 156–184, hier S. 163; oder als „*strenggläubiger Katholik*“ vgl. Franke, Rainer: Artikel „*Guntram*“ in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 6, München 1997, S. 78–81, hier S. 78). Dies widerspricht aber seinen deutlichen Sympathien für ein im Wagnersch-Bayreuthischen Sinne protestantisches Christentum und dessen anti-romanische Auslegung als genuin deutsch, wie sie im Bayreuther Kreis gepflegt wurde. Letztlich scheinen solche Abgrenzungen innerhalb seiner eher überkonfessionell-philosophischen Religiosität unscharf. Ritters Religiosität ist weniger orthodoxer als vielmehr esoterischer Natur.

31 Einem nicht mehr verifizierbaren Hinweis Kurt Wilhelms zufolge, habe der greise Strauss aber noch 1944, von einem deutschen Soldaten ausgerichtet, überraschend Grüße Sonia von Schéhafzoffs aus einem „*russischen Dorf*“ erhalten. Vgl. Wilhelm, Kurt: *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, Berlin 1999, S. 45.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

19.2. Ritter, Strauss und Cosima Wagner

Im Frühjahr 1891 hielt sich der Weimarer Kapellmeister Richard Strauss einige Tage in München auf, und Alexander Ritter konnte einmal wieder ausführlich mit seinem Freund sprechen. Strauss war vom 16. bis 28. März in der Stadt[32], und gleich zu Beginn stand ein besonderes Spitzentreffen an: Höchstwahrscheinlich stellten sich am 17. März um 16 Uhr Cosima Wagner, Felix Mottl und Richard Strauss im Hause Alexander Ritters ein. Die Einladung erfolgte durch Cosima: „*gegen 4 Uhr sind wir bei Ritters (Mottl und ich). Kommen Sie doch hin*“[33] und wurde von Strauss, der den Gastgeber erst noch informieren musste, folgsam angenommen: „*ich bin also 4 Uhr bei Ritter, dem ich Ihren Besuch anmelden werde*“.[34] Worüber sich die Vier ausgetauscht haben ist nicht bekannt, es wird sich aber gewiss um Bayreuth und die Planung der Festspiele gedreht haben. Mottl vermerkte außer dem Hinweis auf „*Ritters*“ in seinem Tagebuch für diesen Tag auch noch: „*Kunstverein. Scheussliche Sachen von Stuck*“.[35]

Anfang Mai zog sich Richard Strauss eine lebensgefährliche Lungenentzündung zu und bedurfte dringend einer Kur. Seine Gesundheit blieb die nächsten Monate stets labil und konnte erst durch die große Südlandreise ein Jahr später wiederhergestellt werden. 1891 begab sich Strauss für einige Wochen in das Landhaus seines Onkels Georg Pschorr in Feldafing am Starnberger See (Bahnhofstr. 15), um sich dort auszukurieren. Zu Strauss' 27. Geburtstag am 11. Juni kam ihn Alexander Ritter dort besuchen und brachte seinem jungen Freund dazu auch ein Geschenk von Cosima Wagner mit.[36] Ritter blieb dann wohl einige Tage, denn am 16. Juni berichtete Strauss an Engelbert Humperdinck: „*Alexander Ritter, der so freundlich ist*[,] *mir hier Gesellschaft zu leisten, hat soeben die Nachricht erhalten, daß seine Oper »Wem die Krone«* […] *für Berlin angenommen worden ist*“.[37] Auch in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschien kurz darauf unter den „*Personalnachrichten*“ folgende Notiz: „*Alexander Ritter weilt zur Zeit in Feldafing am Starnberger See, wo er seinem jungen Freunde Richard Strauß Gesellschaft leistet.* […] *Daß Graf Hochberg die neue Oper »Wem die Krone« von A. Ritter für Berlin annahm, wird uns erfreulicher Weise bestätigt*“.[38] Ritter muss die Tage in Feldafing in jeder Hinsicht sehr genossen haben, kehrte er doch im folgenden Jahr dorthin zurück und schrieb Strauss folgende Postkarte:

> „*Gruss aus Feldafing! Schon den zweiten Tag alleine hier* […] *schwelge ich in Erinnerung an die vor einem Jahr hier mit Ihnen, liebster Freund, verlebte schöne Zeit. Ich suche alle*

32 Vgl. Trenner, *Chronik*, S. 86.

33 Cosima Wagner an Richard Strauss, [München], o.D. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 80.

34 Richard Strauss an Cosima Wagner, München, 17.3.1891. In: Ebda., S. 81.

35 Vgl. Mott, Felix: „Tagebücher“ 1891, S. 4 (BSB; Ana 452.B, Typoskript). Man mag diesen Querverweis auf den Münchner Kultmaler ausnahmsweise einmal zum Anlass nehmen, zu spekulieren: Franz von Stuck wurde auch von der Familie Wagner abgelehnt, es ist also davon auszugehen, dass Ritter mit dieser Kunst ebenfalls nichts am Hut hatte. Ob er oder Cosima Mottl bei dem Besuch im Kunstverein begleitet hatten, steht allerdings nicht fest.

36 Strauss bedankte sich bei Cosima Wagner in einem Brief vom 12.6.1890: „*Seit gestern ist, Gott sei Dank, Freund Ritter bei mir, er war so freundlich, mir Ihr liebes Geschenk* […] *zu überbringen*“. Vgl. Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 93.

37 Richard Strauss an Engelbert Humperdinck, Feldafing, 16.6.1891. In: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 215.

38 Vgl. *NZfM*, Jg. 58, Bd. 87, Nr. 25, 24.6.1891, S. 301.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

alten lieben Wege u. Orte auf, und sende Ihnen stündlich die herzlichsten Grüße! Und so immer Ihr alter Ritter".[39]

Es folgte ein weiterer Bayreuther Festspielsommer, bei dem diesmal eine Neuproduktion des *Tannhäuser* auf dem Programm stand. Cosima hatte die Regie selbst übernommen und sich für Details dabei der Erinnerung Alexander Ritters bedient, der schließlich Richard Wagners Regie der Uraufführung 1845 in Dresden noch im Kopf hatte. Richard Strauss selbst konnte wegen seiner eben erst überstandenen Erkrankung nur passiv an den Festspielen teilnehmen. Zu gerne hätte er in Bayreuth als Dirigent debütiert, aber Cosima Wagner wollte es ihm, aus Angst um seine Gesundheit, wie sie sagte, nicht erlauben. Hier deutete sich schon ein Konflikt an, der ein Jahr später ausbrechen sollte. Else Ritter wirkte auch in diesem Jahr im Chor mit, und ähnlich wie 1889 hatten sie und Strauss wieder ein besonderes Auge auf Levi geworfen: „[Mottl] *und ich geben uns die Mühe, mit Levi liebenswürdig zu sein, der wirklich eine traurige Rolle spielt und einem fast leid tun kann. Else Ritter verspürt auch beinahe Mitleid mit ihm*".[40]

Selbstverständlich absolvierte auch Alexander Ritter seinen Festspielbesuch, und wie zwei Jahre zuvor, bat man ihn anschließend, seine Eindrücke von den *Tannhäuser*-Aufführungen in einem Beitrag für die *Bayreuther Blätter* niederzuschreiben. Ritters Artikel *Was lehrt uns das Festspieljahr 1891?*[41] verursachte zunächst einige Verwerfungen zwischen der Redaktion, Cosima und Ritter (s. u.), erschien dann aber pünktlich im Januar 1892 in einer abgemilderten Form. Richard Strauss durfte ebenfalls erstmals einen Artikel für die *Bayreuther Blätter* verfassen, der, anders als der Aufsatz über die Ritter-Opern, auch abgeschlossen und veröffentlicht wurde.[42]

19.3. Autor der *Bayreuther Blätter* – Cosima Wagner und Hans von Wolzogen

Im Juni 1889 war erstmals Hans von Wolzogen, der Herausgeber der *Bayreuther Blätter*[43], mit Ritter in Verbindung getreten. Brieflich bat er ihn um einen Artikel, der sich mit Berlioz' Oper *Benvenuto Cellini* und deren Aufführung in München hätte befassen sollen: „*Frau Wagner erfreute mich durch die Mittheilung, dass Sie geneigt wären, über den Cellini etwas*

39 Alexander Ritter an Richard Strauss, Postkarte, 7.4.1892 (RSA). Unveröffentlicht, d. h. auch nicht enthalten in: Youmans, *Ten letters*.

40 Richard Strauss an Franz Strauss, Bayreuth, 3.7.1891. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 139.

41 Ritter, Alexander: *Was lehrt uns das Festspieljahr 1891?*. In: *Bayreuther Blätter*, 15. Jg., 1892, S. 1–20.

42 Strauss, Richard: *Brief eines deutschen Kapellmeisters über das Bayreuther Orchester*. In: *Bayreuther Blätter*, 15. Jg., 1892, S. 126–132. Auch als „*Zum »Tannhäuser« in Bayreuth*" abgedruckt in: Strauss, *Betrachtungen-1*, S. 66–78 bzw. Strauss, *Betrachtungen-2*, S. 76–88. Strauss' und Ritters Artikel wurden später auch in der Sammelpublikation *Tannhäuser-Nachklänge* als Sonderdruck der *Bayreuther Blätter* zusammen mit 18 anderen Beiträgen veröffentlicht.

43 Die bisher ausführlichste Studie über die *Bayreuther Blätter* bietet: Hein, Anette: *»Es ist viel „Hitler" in Wagner«. Rassismus und antisemitische Deutschtumsideologie in den »Bayreuther Blättern« (1878–1938)*, Tübingen 1996. Zur Person Hans von Wolzogen vgl. Ebda. S. 44–47. Alexander Ritter wird in der umfassenden Studie lediglich im Registerteil als Autor aufgeführt. Eine ausführliche Studie über den „Bayreuther Kreis" bietet: Schüler, Winfried: *Der Bayreuther Kreis von seiner Entstehung bis zum Ausgang der Wilhelminischen Ära. Wagnerkult und Kulturreform im Geiste völkischer Weltanschauung*, Münster 1971. Darin speziell über Wolzogen: vgl. S. 86–93. Bei Schüler wird der Name Alexander Ritter kein einziges Mal genannt.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

für unsere »Blätter« zu schreiben". Er habe „*bisher nicht gewagt, Sie aus der eigenen Schaffensruhe auf den offenen Streitplatz der »Zeitungsgeschwister« hinauszulocken*", doch habe Ritters „*vortrefflicher Aufsatz über Porges' Concert*" ihn veranlasst, „*mich Ihrer schriftstellerischen Genossenschaft zu versichern*".[44] Wolzogens Werben war trotz des Rekurses auf die „Meisterin" jedoch zunächst vergeblich. Gegenüber Richard Strauss erklärte Ritter den Grund für seine Absage (im Kontext einer Verärgerung über den Musikschriftsteller Arthur Seidl):

> „*Und in eine solche litterarische* [sic] *Gemeinschaft soll man sich einmischen und mitthun? Nu, nee, da sind mir die Resultate meines Denkens doch zu schade. Fahren wir fort über unsere Kunst angestrengt u. redlich nachzudenken, aber was wir dadurch gewinnen, wollen wir doch lieber in Kunstwerken und nicht in Zeitungsartikeln deponiren. Ich habe mich auch von dem Antrag, in die* [sic] *Bayreuther Blätter über den Cellini zu schreiben, losgemacht. Das »Warum« habe ich in einem sehr umständlichen Brief an Wolzogen niedergelegt*".[45]

Rückblick auf die Festspiele des Jahres 1889

Wolzogens daraufhin geäußerte Hoffnung, bei anderer Gelegenheit auf Ritter zurückkommen zu dürfen, hatte sich dann schneller erfüllt, als Ritters kategorisch klingende Ablehnung vermuten ließ. Anfang September erhielt Alexander Ritter eine Postkarte von Hans von Wolzogen, der darin nachfragte, „*ob Sie sich entschlossen haben, uns durch die Abfassung des »Rückblicks« für den Kalender zu erfreuen. Es braucht ja nicht lang zu sein, nur ein »Augenblick«, u. wir glauben, daß Sie das Auge dafür haben!*".[46] Offenbar hatte er Ritter während der Festspiele auf einen solchen Textbeitrag für das sogenannte *Bayreuther Taschenbuch* angesprochen und wollte nun eine Zusage. Tatsächlich lieferte Alexander Ritter diesmal das Gewünschte, und der *Rückblick auf die Festspiele des Jahres 1889* erschien Anfang des folgenden Jahres in besagtem Kalender.[47]

Ritter zieht in seinem *Rückblick* nicht nur ein Resümee über die vergangenen Festspiele, sondern beantwortet die grundlegende Frage, ob seit Wagners Tod 1883 der „*Bayreuther Geist*" weiter wirke und eine Fortführung der Festspielidee geglückt sei. Nachdem zunächst der *Parsifal* in der von Wagner selbst einstudierten Version „*rein und unbefleckt zu erhalten*" gelungen sei, habe nun „*die Aufgabe, auch die anderen Werke des Meisters im Sinne seiner Kunst zur Aufführung zu bringen und dadurch dieser seiner Kunst erst ein Weiterleben zu ermöglichen*" angegangen werden müssen. Dies sei mit den Aufführungen von *Tristan* und *Meistersinger* nun vollkommen geglückt. Die Einmaligkeit Bayreuths sei damit gesi-

44 Hans von Wolzogen an Alexander Ritter, Bayreuth, 16.9.1889 (RWG; Hs 28-VII-1). Unveröffentlicht. Der Ausdruck „Zeitungsgeschwister" stammt von Goethe und findet sich in einem Vierzeiler der „*Zahmen Xenien*" [„*Das Zeitungsgeschwister,/ Wie mag sich's gestalten,/ Als um die Philister/ Zum Narren zu halten?*"]. Mit dem Aufsatz über das Konzert von (Heinrich) Porges ist gemeint: Ritter, Alexander: *Musikbrief aus München*. In: *AMZ*, XVI. Jg., 1889, Nr. 21, 24.5.1889.

45 Alexander Ritter an Richard Strauss, München, 7.7.1889 (RSA). Auch in: Youmans, *Ten letters*, S. 7. Dort irrtümlich als 27.6.1889 transkribiert. Der erwähnte Brief an Wolzogen ist leider nicht erhalten.

46 Hans von Wolzogen an Alexander Ritter, Bayreuth, 4.9.1889 (RWG; Hs 28-VII-3). Unveröffentlicht.

47 Ritter, Alexander: *Rückblick auf die Festspiele des Jahres 1889*. In: *Bayreuther Taschenbuch mit Kalendarium für das Jahr 1890*, 6. Jg., Berlin 1889, S. 146–150.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

chert, denn an keinem anderen Theater hätten die Künstler die Möglichkeit, ihre Begabung gemäß Wagners Intentionen voll „*zum Ausdruck zu bringen*“. „Der Bayreuther Geist lebt und ist dem Künstler offenbar geworden“, so schlussfolgert Ritter. Rhetorisch beantwortet er die Frage, „*was denn nun jene geistige Kraft, die die Festspiele leitet*“ eigentlich sei, mit: „*der Bayreuther Geist*“ und die Nachfrage, was der denn wiederum sei mit: „*jene geistige Kraft, die die Festspiele leitet. […] Also frage nicht, sondern glaube, hilf und kämpfe!*“.[48] Richard Strauss gefiel „*Ritters famoser Artikel im Kalender*“[49] außerordentlich, und Cosima Wagner bestätigte ihm: „*Ritters warmer Aufsatz war sehr rührend*“.[50] In der Tat konnte die Leiterin der Bayreuther Festspiele, die damals noch keineswegs fest im Sattel saß, sehr zufrieden sein mit ihrem „Neffen“ und seinem panegyrischen Artikel.
Drei Kapitel …

Kein Wunder also, dass Cosima daran lag, Ritter weiter einzubinden und sich seiner schriftstellerischen Verve für Bayreuth zu bedienen. Als Ende Oktober 1890 in Karlsruhe die *Legende der Heiligen Elisabeth* ihres Vaters Franz Liszt zur Aufführung kommen sollte, äußerte sie wenige Wochen vorher beiläufig gegenüber Strauss:

> „*Ich wünschte so sehr, daß mein Neffe Ritter der Aufführung der »Elisabeth« beiwohnte. Könnte nicht Leßmann auf den großartigen Wunsch kommen, einen Bericht von Ritter über diese Aufführung zu erhalten? Es würde mich so freuen, den Getreuesten zugegen zu haben*“.[51]

Und tatsächlich machte sich Alexander Ritter, der „Getreueste“, am 30. Oktober auf nach Karlsruhe, wohnte dort der Aufführung bei und verfasste anschließend einen größeren Artikel. Obwohl Cosima selbst zunächst die *AMZ* (deren Chefredakteur Otto Lessmann war) als Erscheinungsort angeregt hatte, schrieb Wolzogen kurz vor der Aufführung an Ritter:

> „*Frau W. wünscht eine Besprechung der »Hl. Elisabeth» in Karlsruhe für unsere »Blätter«. Sie glaubt zwar, dass sie schon für Lessmann etwas darüber schreiben, aber das schreckt mich nicht ab, auch für Bayreuth darum zu bitten. Es wäre doch eine ganz schöne Gelegenheit für ihr erstes Auftreten auf den »Blättern« die unsere Welt bedeuten! Denken Sie: Liszt und Frau W. als leitender Geist der Aufführung seines Werkes – (die freilich ungenannt zu bleiben wünscht): in solcher Begleitung kommt »Alexander Ritter« uns gerade recht, – hoffentlich ist's ihm auch recht. Ich wüsste keinen Besseren, und kaum einen Anderen. Nein, thatsächlich, keinen anderen, der in dieser Weise »Vertrauensmann« sein könnte*“.[52]

Letztlich lief das darauf hinaus, dass Ritter seinen Artikel mit dem komplizierten Titel „*Drei Kapitel: von Franz Liszt, von der »heiligen Elisabeth« in Karlsruhe, und von unserm ethischen*

48 Ebda., S. 150. Sperrung wie im Original.
49 Richard Strauss an Cosima Wagner, Weimar, 5.1.1890. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 17.
50 Cosima Wagner an Richard Strauss, Frankfurt, 7.1.1890. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 20.
51 Cosima Wagner an Richard Strauss, Bayreuth, 4.10.1890. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 65.
52 Hans von Wolzogen an Alexander Ritter, Bayreuth, 28.10.1890 (RWG; Hs 28-VII-5). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Defekt“[53] doch nur in den *Bayreuther Blättern* veröffentlichte. Abgeschlossen hat Ritter den Artikel höchstwahrscheinlich am 24. November,[54] erschienen ist er noch in der Dezemberausgabe. Cosima Wagner zeigte sich gegenüber Strauss erneut sehr zufrieden: „*Sie werden sich in den »Bayreuther Blättern« über Ritter's Aufsatz freuen; er ist ganz ausgezeichnet und unterhaltend in dem schönsten Sinne des Wortes*“.[55] Und Ritter selbst erhielt folgendes Lob vom Redakteur:

> „*Der Aufsatz vereinigt in schöner Weise eine frische Natürlichkeit, eine schwungvolle Wärme u. eine scharfe Abwehr gegen das »Andere«, welches in seiner Natur niemals warm, in seiner Wärme niemals natürlich sein kann. Ich sage nur: vivat sequens!*“.[56]

„Die Abwehr gegen das Andere“ war in der Tat Ritters Spezialität. Die eigentliche Besprechung der Karlsruher Aufführung, eine Lobeshymne auf Felix Mottl, der den „*Bayreuther Geist*“ verkörpere, verpackte er in dem mittleren der drei schon im Titel klar abgegrenzten „Kapitel“ seines Aufsatzes. Darum herum verwendete er viel Raum auf eine Gegenüberstellung falscher und richtiger Kunstanschauung im Bayreuther Sinn. Die beiden Konzepte „*Musik als Ausdruck*“ und Musik als „*tönende Formen*“ werden anhand mehrerer Begriffspaare veranschaulicht. Sie seien es, die eigentlich hinter den Ausdrücken „*arische*“ und „*semitische*“ Kunstanschauung stünden, deren „*Korrektheit*“ Ritter selbst nicht „*vertreten*“ wolle, die er aber definieren könne. Erstere stehe für „*idealistische*“, „*metaphysische*“, Letztere für „*realistische*“, „*physische*“ Auffassung. Wahrer „*Empfindung*“ stünden „*trockener Verstand*“, dem Konzept „*musikalischer Entwicklung*“ das des „*musikalischen Wechsels*“ gegenüber. Historisch gesehen sei das Konzept des Ausdrucks älter und schon immer vorhanden, das Festhalten an ihm also wahrhaft „*konservativ*“, während die neu aufgekommenen „tönenden Formen“ „*umstürzlerisch*“ zu nennen seien. Ritters Aufsatz endet mit dem Vorwurf an „*zahlreiche Freunde und Kunstgenossen*“, über die Jahre von Liszt (dem wahren Erbe Beethovens und Retter des „*Symphonischen*“) „*aus Mangel an innerer Kraft und Gluth*“ abgefallen zu sein. Dass Ritter diesen „*ethischen Defekt*“ vor allem an Hans von Bülow diagnostiziert, wird unausgesprochen mehr als deutlich (vgl. Leben VIII-19.5.).

Was lehrt uns das Festspieljahr 1891?

Mit dem enthusiastischen Bericht über die Festspiele 1889 hatte sich Alexander Ritter als loyaler Kommentator empfohlen und wurde daher zur Nachbereitung der Festspiele 1891 erneut um einen Beitrag gebeten. Als „*Tannhäuser-Nachklänge*“ plante Hans von Wolzogen eine Reihe von Artikeln verschiedener Autoren aus dem In- und Ausland (darunter Richard Strauss), die am Ende in einem Sonderdruck zusammen veröffentlicht werden sollten. Ritter eröffnete die Reihe mit seinem Aufsatz *Was lehrt uns das Festspieljahr 1891?,* der in der ersten Ausgabe des Jahrgangs 1892 erschien.[57] Es handelt sich um eine der umfangreichsten Schriften Ritters, die zwanzig Seiten umfasst und vom Autor in acht Abschnitte

53 Ritter, Alexander: *Drei Kapitel: von Franz Liszt, von der »heiligen Elisabeth« in Karlsruhe, und von unserm ethischen Defekt*. In: *Bayreuther Blätter*, 13. Jg., 1890, S. 380–388.
54 Vgl. Else Ritter an Richard Strauss, München, 23.11.1890 (RSA).
55 Cosima Wagner an Richard Strauss, Bayreuth, 6.12.1890. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 70.
56 Hans von Wolzogen an Alexander Ritter, Bayreuth, 5.12.1890 (RWG; Hs 28-VII-6). Unveröffentlicht.
57 Ritter, Alexander: *Was lehrt uns das Festspieljahr 1891?*. In: *Bayreuther Blätter*, 15. Jg., 1892, S. 1–20.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

unterteilt wurde. Ritter verstand sie als ausgesprochene Kampfschrift gegen alle Gegner Bayreuths, wobei er besonders Feinde im Inneren, Neu-Wagnerianer, die Bayreuth unterwandern würden, attackierte. Alexander Ritter gewährt in diesem Artikel einen tiefen Einblick in sein Denken. Er tut dies so schonungslos und aggressiv, dass der Redaktion der *Bayreuther Blätter* nicht ganz wohl war bei der Sache. Sein Briefwechsel mit Hans von Wolzogen gibt einen interessanten Einblick in Werkstatt und Politik des Bayreuther Presseorgans. Unter diesem Aspekt soll Ritters Aufsatz *Was lehrt uns das Festspieljahr 1891?* hier etwas eingehender besprochen werden.

Wann Ritter den Aufsatz begonnen hat, ist nicht ganz klar. Anfang Oktober 1891 traf er sich in München mit Cosima Wagner, die darüber Richard Strauss informierte und auch seinen Aufsatz erwähnt: „*In München traf ich Sascha Ritter bei einer vorzüglichen Arbeit über die Festspiele, die aber noch einige Zeit dauern wird*“.[58] Offenbar hatte Ritter ihr einen Entwurf oder eine erste Fassung gezeigt, auf die Cosima verhalten reagiert hat. Außerdem hatte sie ihn mit Material versorgt, mit einer „*Art Kompilation aller Aussprüche und Erwiderungen der Freunde*“ über die *Tannhäuser*-Produktion, und zwar, um ihm „*die positive Arbeit zu ermöglichen*“.[59] Von Hans von Wolzogen nach dem Fortgang der Arbeit gefragt,[60] schrieb ihm Ritter am 22. November, er werde noch Zeit benötigen, sei er doch „*gezwungen gewesen den ganzen Bau des Artikels total umzustoßen u. zu ändern*“.[61] Die geäußerte Sorge, der Aufsatz könnte zu forsch sein, ignorierte Ritter zu dem Zeitpunkt völlig und forderte:

> „*Man hat uns auf den Weg den wir befahren sollen große Blöcke geworfen. Diese laßen sich ohne heftige Rucke nicht wegschaffen. Scheuen wir uns diese Rucke zu bewirken, so werden wir bei dem weiteren Befahren unseres Weges umwerfen. Helfen Sie doch, hochgeehrter Hr. v. Wolzogen, Frau Wagner von dieser Scheu abzubringen*“.[62]

Als er den Artikel Anfang Dezember in Bayreuth abgeliefert hatte, schrieb er voll Zuversicht: „*mithin bleibt mir jetzt nur zu wünschen*[,] *daß Sie und Frau Wagner sich von meinen »Rucken« eine gar zu bösartige Vorstellung gemacht, und nun Ihre Bedenken schwinden werden*“. Ritter war so von sich überzeugt („*Ich traue diesem Artikel in solchem Maaße die Kraft zu: Dummköpfe zur Raison zu bringen*“), dass er glaubte, eine Verbreitung als Sonderdruck und die Übersetzung in andere Sprachen sei ernsthaft zu erwägen. Zwar gab er zu, vom Pressegeschäft nichts zu verstehen, doch war er von der Notwendigkeit eines Kampfes überzeugt: „*wovon ich aber wirklich etwas verstehe, das ist die jetzige Constellation für Bayreuth. Mir gehen böse Nachrichten über die Organisation der Bayreuth-Hetze zu. Uns bleibt nur die Wahl: unterliegen, oder uns ganz grimmig zur Wehr setzen*“.[63]

58 Cosima Wagner an Richard Strauss, Bayreuth, 11.10.1891. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 106.

59 Vgl. Cosima Wagner an Wolfgang Golther, Bayreuth, 16.10.1891 (In: Mack, Dietrich (Hrsg.): *Cosima Wagner. Das Zweite Leben.* Briefe und Aufzeichnungen 1883–1930, München 1980, S. 280 f.). Auch an Humperdinck schrieb Cosima ganz ähnlich über „eine kleine Zusammenstellung“, die sie verfasst habe, um „Ritter, den ich in großer Entrüstung über das Zeitungs-Unwesen antraf, den positiven Teil seiner Arbeit zu ermöglichen“ (Cosima Wagner an Engelbert Humperdinck, Bayreuth, 1.10.1891. In: Ebda., S. 262).

60 Hans von Wolzogen an Alexander Ritter, Bayreuth, 19.11.1890 (RWG; Hs 28-VII-7). Unveröffentlicht.

61 Alexander Ritter an Hans von Wolzogen, München, 22.11.1891 (RWG; Hs 89-VII-4). Unveröffentlicht.

62 Ebda.

63 Alexander Ritter an Hans von Wolzogen, München, 5.12.1891 (RWG; Hs 89-VII-3). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ritter täuschte sich indes, denn die Bedenken bezüglich seiner „Rucke" waren keinesfalls geschwunden, und Cosima wird das „Positive", das sie sich gewünscht hatte, vermisst haben. Davon ließ sie in einem ersten Brief an Ritter allerdings nichts merken. Am 6. Dezember schrieb sie ihm eine Lobeshymne auf seinen Aufsatz und dessen „*Schärfe der Dialektik*", „*Prägnanz des Ausdruckes*" und „*Schönheit der Form*".[64] Zwei Tage später verfasste Hans von Wolzogen sein langes Antwortschreiben in dem er diplomatisch zwar vollstes Einverständnis mit Ritters Positionen bekundet, aber gleichzeitig klarstellt, dass ohne drastische Änderungen, der Artikel nicht zur Veröffentlichung geeignet sei:

> *„Werthester Herr, Sie wissen nun schon durch Frau Wagner, wie sehr uns ihr Aufsatz gefallen hat, der mit künstlerischer Sicherheit ein wohl begründetes Wissen so warm und lebensvoll den Lesern mitteilt. Ich habe Ihnen heute nur noch das Ergebnis unserer s. z. s.* [sozusagen] *redaktionellen Conferenz zu übermitteln, d. h. die Ansichten und Wünsche, welche Frau Wagner nach wiederholter Lesung in Betreff auf die Veröffentlichung hat, und denen ich völlig beistimmen muss*".[65]

Im Folgenden setzt er Ritter einzelne Punkte auseinander und macht konkrete Angaben für nötige Striche. Betroffen sind Stellen, die Ritters These von der „organisierten" Gegnerschaft behandeln, die man in Bayreuth als zu offen judenfeindlich betrachtete, sowie seine Auslassungen gegen Bayreuther Mitarbeiter – die „neuwagnerischen Kapellmeister":

> *„1.) Auf S. 3 wäre die Bekämpfung des Treibens der Gegner in der Vergangenheit mit Recht vornehmlich der Wagnerischen Schrift von 1869* [Brief Wagners an Marie Muchanow] *zu überlassen* […] *Da ist nun auch von der Organisation die Rede; das genügt. Wollten wir jeden dieser Gedanken noch stärker betonen, so würde man uns von vornherein sagen: Übertreibung! So etwas gibt's ja nicht! Wo sind die Beweise?* […] *Kurz, es wird gleich anfangs der Verdacht erweckt*[,] *dass wir zu viel sagen, zu schwarz sehen, »fabulieren«* […] *und der ganze folgende Aufsatz trifft auf eine zweifelnde Stimmung, auf Unvertrauen.* […] *Auch ist in der Tat der Beweis für die Organisation im wirklichen Wortsinn nicht zu führen; denn die Gegnerschaft ist an und für sich durch ihre Art und ihr Ziel schon genügend »organisch«, sie wirkt schon genug unwillkürlich einheitlich und besonders steckt dies bereits im Blute der jüdischen Rasse, die ohne weiteres seit ihrer Stiftung die organisierte Widersacherschaft gegen alles arische Wesen ist.* […] *Es ist dies zwar ein »Ruck«, aber ein solcher, der zu weit »rückt« und den Stein nicht aus dem Wege schiebt, sondern in die Luft sprengt, sodass er auf die eigenen Köpfe zurück zu fallen droht. Schade um den witzigen Ausdruck: «konfessionsloses Konsortium« – er wäre herrlich am Platz in einer erdichteten Fabel, worin die wirklichen Mächte symbolisch erscheinen. Hier müssen wir ihn nun und in der Folge fort lassen. Es geht leider nicht anders! –*
>
> *2.) auf S. 6 wird die Beschreibung der neuwagnerschen Kapellmeister mit jedem Satze »singulärer«, und zuletzt steht der Eine, Gemeinte* [Levi! Anm. d. V.]*, in solchem elektrischen Lichte, dass »jeder ihn erkennen mag«. Ihnen, verehrter Herr, und noch einigen wäre dies ja auch zurecht sehr erwünscht; Ihm wahrscheinlich aber auch: denn nun erst*

64 Cosima Wagner an Alexander Ritter, Bayreuth, 6.12.1891 (RWG; Hs 36-VIII-33). Unveröffentlicht.
65 Hans von Wolzogen an Alexander Ritter, Bayreuth, 8.12.1891 (RWG; Hs 28-VII-9). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

könnte er sich aufgrund des »Gesetzes« mit Vergnügen »rächen«. Wir aber wollen und dürfen nicht in dieser Weise persönlich werden".[66]

Alexander Ritter wollte diese Vorschläge so allerdings keinesfalls hinnehmen und rechtfertigte sich gegenüber Wolzogen:

„Mit dem ersten von Ihnen proponirten Strich kann ich mich leider nicht einverstanden erklären, – aus folgenden Gründen: Des Meisters Brief an Fr. v. M. [Muchanow] *erschien als Einleitung zum Judenthum in der Musik. Wer auf diesen Brief hinweist wird also sofort zu hören bekommen »das ist Antisemitismus!« »Sie treiben Judenhetze!« wenn er sich nicht durch eine reservatio sicher stellt. Dies bedacht ich sehr wohl, bedurfte aber eines Hinweises auf diesen Brief unbedingt, weil nur in ihm, wenn auch kein Beweis, so doch eine gewichtige Fürsprache zu finden war, für die Annahme einer schon damals bestandenen Organisation.* […] *Um nun den Einwurf »Sie treiben Judenhetze« von vornherein unmöglich zu machen, sann ich auf eine reservatio welche das Vorige glimpflicher mache, und den Vorwurf als sei ich nur von antisemitischer Gehäßigkeit geleitet von mir abwende. Als solch eine reservatio ersann u. schrieb ich jenen Satz den Sie streichen wollen.* […] *Dieser reservatio bedarf ich aber, auf sie zu verzichten fehlt es mir an Courage, denn wollt ich es auch getrost mir recht vielen Anti-Bayreuthern aufnehmen, so soll mich doch Gott davor bewahren, mir alle Judenvertheidiger auf den Hals zu hetzen. Auch habe ich nicht als Thatsache behauptet*[,] *daß die Organisation von einem »confeßionslosen Consortium« geleitet würde, sondern nur die Leser gebeten: wollen wir das (zu beßerem Verständniß des Folgenenden) einstweilen annehmen.* […]

Nun zum zweiten proponirten Strich. Sie sehen in meiner Schilderung der Neuwagnerianer vor Allem eine unsaubere Erscheinung – u. sogar in elektrischem Licht – an[,] *die ich, mein Wort darauf, durchaus nicht vorwiegend gedacht habe. Unsere hochverehrte Fr. Wagner kennt von dieser ganzen abscheulichen Species nur diesen einen Vertreter genau, glaubt daher auch in der allgemeinsten, unpersönlichsten Schilderung der Species immer ein besonderes Portrait von ihm erkennen zu müßen. Ich aber kenne leider die ganze Species, und kann nur die Versicherung geben, daß ich bei dieser Schilderung ebensoviel an Schuch, Kahle, Seidl, Lassen, Jahn, alle Pollini'schen Kapellmeister, (ja selbst einmal ganz versteckt an unsern Mottl) gedacht habe, wie an Levi. Es ist mir kränkend zu gewahren*[,] *daß man allerwärts eine besondere Rancüne meinerseits gegen Levi aus dem Grunde annimmt, weil er mir selbst persönlich Nachtheile zugefügt. Ich denke Gottseidank an diese obscöne Persönlichkeit weniger als man glaubt, und detestire ihn nur als verkappten Bayreuth- u. offenen Liszt-Gegner. – Schildere ich nun die ganze Species, so kann ich nichts dafür*[,] *daß Alles auch auf Levi paßt, bitte meine Freunde aber versichert zu sein*[,] *daß ich niemals beabsichtige solche Obscönitäten elektrisch zu beleuchten* […][und dass] *ich denn selbst bei der Stelle: »Die Broschüre „über das Dirigiren"« u.s.w. thatsächlich an Schuch, aber nicht an Levi gedacht habe. Geht unsere Furcht vor diesem Einen soweit*[,] *daß wir deshalb auch die Anderen zu schrecken unterlaßen, so frage ich mich unwillkürlich: ist es nicht, mit Furcht im Herzen, überhaupt klüger den Kampf gar nicht aufzunehmen?* […] *Nachdem ich jetzt eben nochmals und wiederholt Alle Ihre weiteren Kürzungs-*

66 Ebda.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *vorschläge und deren Begründung aufmerksam durchgelesen habe, komme ich leider zu dem Resultat: keinem dieser Vorschläge* […] *zustimmen zu können. Meine Tendenz ist: den Gegner zu schrecken. Ihre hingegen: diesen Schrecken zu mildern, – wie soll ich nun da ehrlich zustimmen können? Ich habe unserer hochverehrten Meisterin diesen Artikel zu Füßen gelegt. In welcher Gestalt sie auch seine Veröffentlichung beschließt und anordnet, ich werde es mit schuldiger Ergebung aufnehmen, aber meine ausdrückliche Zustimmung vermag ich zu diesen Aenderungen nicht zu geben*".[67]

Interessant dabei ist, dass Ritter selbst mit dem Vorwurf, er sei antisemitisch, gerechnet hatte und ihn auch weniger abstritt, als vielmehr seine Taktik, sich gegen ihn zu versichern, schilderte. Wie sehr sein Verhältnis zu Levi trotz aller gegenteiliger Beteuerung ihm Antrieb und Stachel waren, wird aus seinen Ausführungen überdeutlich. Dennoch ist es sehr interessant, dass er seine Vorstellung von „neuwagnerischen" Verfehlungen tatsächlich auf eine große Gruppe wichtiger Dirigenten projezierte, mitunter also nur einen sehr exklusiven Kreis „echter" Wagnerianer (zu denen er sich selbst, aber gerne auch Strauss zählte) anerkannte.

Unklar bleibt die Rolle Cosima Wagners, die es übernahm, Ritter auf seinen empörten Brief zu antworten, da sie „*die Verantwortung der Vorschläge trage*", die Wolzogen ihm gemacht hatte. War wirklich sie es, die Ritters Aufsatz zuerst lobte und dann doch durch ihren Redakteur zerpflücken ließ, oder hatte Wolzogen sie auf ihre Naivität und die Risiken der Veröffentlichung aufmerksam gemacht und sie stellte sich nun schützend vor ihren Mitarbeiter? Jedenfalls legte sie Ritter dar, dass man mit den jungen Dirigenten, die ja nicht „*genialisch*" sondern eher „*confus*" seien, anders umgehen müsse, und dass das „*Positive*" was er über die Festspiele schreibe, allein schon seine Wirkung haben werde. Den Absatz über die „Neuwagnerianer", in denen Levi klar erkennbar sei, könne sie demnach nicht durchgehen lassen, doch den Satz über das „*confessionslose Consortium*" habe sie auf Ritters Argumente hin „*wieder eingesetzt*".[68]

Ritters Ärger über die Zensur ist verständlich, wenn man bedenkt, dass sein Artikel ein überaus loyales Loblied auf die Festspielleitung singt.[69] Als Hauptfrage, die Bayreuths Gegner aufgeworfen hätten, erörtert Ritter, ob der *Tannhäuser* eigentlich nach Bayreuth gehöre. Dazu weist er nach, dass *Tannhäuser* keine „*Oper*", sondern bereits ein „*musikalisches Drama*" sei, wobei er Definitionen beider Typen und deren „*musikalischer*" und „*dichterischer Form*" liefert. Auch wenn seine Musik sich als Mittel noch opernhafter Formen bediene, sei die dichterische Form des *Tannhäuser* klar die des musikalischen Dramas. Neben der Grundsatzentscheidung, den *Tannhäuser* auf den grünen Hügel zu bringen, preist Ritter auch alle anderen Leistungen der Festspielleitung: Tempi, Chorklang, Choreographie – all das sei in

67 Alexander Ritter an Hans von Wolzogen, München, 10.12.1891 (RWG; Hs 89-VII-5). Unveröffentlicht.

68 Cosima Wagner an Alexander Ritter, Bayreuth, 14.12.1891 (RWG; Hs 36-VIII-34). Unveröffentlicht.

69 Ritters eigene Zusammenfassung am Ende des Artikels lautet: „*Im ersten Abschnitt erkannten wir die Nothwendigkeit, unsere heutigen Gegner und ihr Treiben ins Auge zu fassen. Im zweiten charakterisirten wir die Gegnerschaft früherer Zeiten, um sodann im dritten zu besserem Verständniss des heutigen gegnerischen Treibens zu gelangen. Im vierten Abschnitt untersuchten wir, inwiefern uns dieses Treiben gefährlich werden könne, und fanden, dass diese Gefahr hauptsächlich im Irregemachtwerden der jüngeren Anhänger bestünde, welches unsere versteckten Gegner durch ränkevolle Schlagwörter zu bewirken suchen. Im fünften wiesen wir an solchen Schlagwörtern nach, dass sie der ränkevollen Absicht dienten, der Festspielleitung ein mangelndes Verständnis für die Aufgabe Bayreuths zu insinuieren. Im sechsten Abschnitt untersuchten wir: welches die allgemeine Aufgabe Bayreuth's, und die besondere im heurigen*

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bayreuth vorbildlich angeleitet und gelöst worden. Auch die engagierten Sänger lobt er und würdigt dabei v. a. die umstrittenen Anfänger (u. a. Zeller und de Ahna, also Strauss' und Franziska Ritters Schüler). Dabei verteidigt er sie gegen ein Stimmideal von bloßer Stärke und Volumen, komme es doch auf „*Wohllaut*" und „*charakteristische Verwendbarkeit*" der Stimmen an. Sein für die Festspielleitung überaus schmeichelhaftes Resümee lautet:

> Wie die Festspielleitung mit umfassendem Kunstverständniss *die Mittel* ausgewählt hatte, so wurde auch *die Absicht* im höchsten Maasse erreicht. Die Bayreuther Vorstellungen ergaben eine glorreiche Wiedergeburt des vom Meister intentionierten Dramas Tannhäuser.[70]

Bescheiden war Ritter allerdings mitnichten. Er hielt sich für überaus legitimiert, sich einzumischen und ein Urteil zu fällen. Bedenkt man, dass sein Anspruch, so wie er ihn formulierte, selbst Cosima Wagner und Hans von Wolzogen dem Wortlaut nach in die zweite Reihe verwies, verwundert es, dass nicht dieser Abschnitt dem Rotstift der Redaktion zum Opfer gefallen ist:

> Denen, welche nicht nur den sämmtlichen neunzehn vom Meister selbst geleiteten Vorstellungen vom ersten bis zum letzten Takte beigewohnt haben, sondern ausserdem in einem Jahrzehnte währenden persönlichen Verkehr mit dem Meister genügende Gelegenheit hatten, seine Intentionen bezüglich der musikalischen und darstellerischen Wiedergabe des Werkes in sich aufzunehmen. Diesen gebührt […] das Urtheil darüber vor den Anderen. Ich gehöre zu Diesen.[71]

Nun ist von Ritters Artikel keine handschriftliche Urfassung überliefert, es steht nur die finale Version des Drucks zur Verfügung. Anhand derer lässt sich aber ersehen, dass Ritter sich nicht weiter durchsetzen hatte können. Der Abschnitt über die „Organisation", der mit dem Ausdruck „*cofessionsloses Konsortium*" endet (s. o.), findet sich wie von Cosima angekündigt zwar im Druck, von den „neuwagnerischen Kapellmeistern" allerdings fehlt in der Druckversion jede Spur. Einer anderen später noch gewünschten Abänderung Cosimas und Wolzogens hatte Ritter wahrscheinlich selbst noch zugestimmt: „*gerade das französische Chassepot* [Gewehrart] *wollte uns beiden als Bild für unsere deutsche Wehr und Waffe nicht behagen*". Der stattdessen vorgeschlagene, „*von Frau W. eingeleitete Satz*"[72] findet sich jedenfalls im Druck wieder.[73] Von der geschilderten Uneinigkeit und dem Hin- und Her im Vorfeld lässt das enthusiastische Urteil Cosimas über Ritters Artikel, das sie später gegenüber Strauss äußerte, nichts mehr ahnen:

Festspieljahre sei. Im siebenten aber beantworteten wir die Frage: in welchem Maasse der Festspielleitung die Lösung dieser Aufgabe gelungen sei". Vgl. Ritter, *Festspieljahr 1891*, S. 19.

70 Ritter, *Festspieljahr 1891*, S. 19. Kursivstellung wie im Druck, dort zusätzlich die ganze Stelle gesperrt.

71 Ebda., S. 11.

72 Hans von Wolzogen an Alexander Ritter, Bayreuth, 23.12.1891 (RWG; Hs 28-VII-8). Unveröffentlicht.

73 Vgl. Ritter, *Festspieljahr 1891*, S. 20.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *„Wir lasen neulich* […] *die Prachtarbeit von Ritter. Sie ist wirklich einzig und ein wahres Meisterwerk an Klarheit, Wahrhaftigkeit, Feinheit, Humor und Schmerz [sic?]. So daß man wie befreit ist, wenn man es gelesen, denn keine gute Eigenschaft fehlt".*[74]

Strauss selbst musste Anfang 1892 für die „*Tannhäuser-Nachklänge*" noch seinen eigenen Artikel liefern und schrieb Cosima dazu ironisch:

> *„Ich hoffe nur, daß Sie* […] *mit dem Artikel zufrieden sein werden; ich tue mein möglichstes auf diesem mir gar nicht vertrauten Gebiete. Einige Kraftausdrücke werden Sie wohl auch bei dem Zögling des herrlichen Münchner Fanatikers mildern müssen".*[75]

Er hatte den Konflikt mit Ritter also durchaus mitbekommen. Seiner Schwester wusste Strauss über den gedruckten Artikel Ritters letztlich aber nur Positives zu berichten: „*Ritters Artikel ist prachtvoll, herrlich, der Nagel auf den Kopf wieder einmal*".[76] Lediglich in einem Brief des Bayreuthers Julius Kniese an Strauss findet sich ein Hinweis darauf, dass es hinter den Kulissen mächtig geknirscht haben muss:

> *„Ritter soll außer sich sein über die Striche, die man ihm in einem Artikel gemacht hat. Ich habe nur das Original, noch nicht den Torso gelesen. Man hätte sich unter allen Umständen mit ihm verständigen müssen. Ich will ihm nächstens schreiben, denn solche Stimmung darf gerade bei ihm nicht ansauern, ich meine, wir können ihn nicht entbehren. Helfen auch Sie dazu mit!".*[77]

Erinnerung an Joseph Tichatschek / Zusendung

Ritter war für die *Bayreuther Blätter* keineswegs verloren. Nach wie vor sah er in dem Wagner-Organ die ideale Plattform für seine schriftstellerische Tätigkeit. Zunächst sandte er kleinere Beiträge ein, die Hans von Wolzogen gerne in die *Blätter* aufnahm, wie der 1892 erschienene kleine Aufsatz *Eine Erinnerung an Joseph Tichatschek*.[78] Als Nebenarbeit muss auch Ritters Beitrag gelten, der 1895 anonym als *Zusendung*[79] in der Rubrik „*Aus dem Leserkreise*" veröffentlicht wurde. Darin setzt sich Ritter mit einer Passage aus Felix Dahns „*Erinnerungen*" auseinander[80], in der der von Ritter doch eigentlich so geschätzte und vielfach vertonte Autor im Zusammenhang mit der Schlacht von Sedan den Heldentod fürs Vaterland als höchste Mannestugend preist: „*diese thätige* […] *heidnische Selbstverleugnung*"

74 Cosima Wagner an Richard Strauss, Bayreuth, 22.1.1892. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 113. Ob es im Original nicht eher „Humor und Scherz" heißt, konnte nicht überprüft werden.

75 Richard Strauss an Cosima Wagner, Weimar, 12.1.1892. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 110.

76 Richard Strauss an Johanna Strauss, Weimar, 25.1.1892, Postkarte (RSA).

77 Julius Kniese an Richard Strauss, Bayreuth, 4.2.1892 (RSA). Unveröffentlicht. Einem Brief Cosimas lässt sich entnehmen, dass es eine Lesung von Ritters Original-Aufsatz gegeben hat, bei der Kniese tatsächlich anwesend war (vgl. Cosima Wagner an Alexander Ritter, Bayreuth, 6.12.1891 (RWG; Hs 36-VIII-33). Unveröffentlicht.

78 Ritter, Alexander: *Eine Erinnerung an Joseph Tichatschek*. In: *Bayreuther Blätter*, 15. Jg., 1892, S. 121 f. (vgl. dazu auch Leben III-7.3.)

79 [Ritter, Alexander:] *Aus dem Leserkreise. Zusendung*. In: *Bayreuther Blätter*, 18. Jg., 1895, S. 94. Mit „*Nachwort des Herausgebers*" [Hans von Wolzogen], Ebda., S. 95 f.

80 Vgl. Leben VII-17.6. (Fußnote 103).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

stünde, so Dahn, „*erheblich höher als die blos leidende des christlich-parsifalischen »Mitleids«*“, die nicht „*Germanisch*“ sei. Ritter kontert: „*Die Bethätigung des Mitleides hat schon zu weit erhabeneren Mannestugenden und Heldenthaten geführt als der Patriotismus*“. Ritters Angriff auf Dahn ging Hans von Wolzogen eigentlich wieder zu weit, aber er ließ sich auf den Artikel ein:

> „*Ich selber hätte die Kundgebung auch weniger »persönlich« gefasst nicht nur, weil F.D. unser Mitarbeiter gewesen ist, sondern vielmehr weil ich es lieber vermieden haben würde, den Anschein zu erwecken, als hätten wir es gerade mit seiner (uns doch ziemlich gleichgültigen) Persönlichkeit, und nicht mit einer ganzen »Richtung« zu tun. Doch da sie ihren Namen nicht genannt wissen möchten, so muss eben ihre ganz individuelle Ausdrucksweise dafür eintreten und soll nicht angetastet werden: man wird, denke ich, den »altgetreuen Freund« daran schon erkennen. Als solchen freue ich mich den anonymen Zusender in einem kleinen Nachwort meinerseits bezeichnen zu dürfen*“.[81]

Wie schon bei den „neuwagnerischen Kapellmeistern“ lautet die Argumentation, man dürfe nicht gegen die „Persönlichkeit“, wohl aber gegen die „Richtung“ deutlich werden. Mit einem „*Nachwort des Herausgebers*“ druckte Wolzogen Ritters *Zusendung* dennoch ungeschönt ab.[82]

Ein abgelehnter, verschollener Artikel

Den Fall, dass Wolzogen Ritter den Abdruck eines eingesandten Artikels verweigert hat, scheint es tatsächlich auch einmal gegeben zu haben. Der Briefwechsel Ritter-Wolzogen liefert den Hinweis auf einen Aufsatz, den Ritter im Sommer 1894 an Wolzogen geschickt haben muss. Der Kampf um den *Tannhäuser*-Artikel war noch nicht vergessen, seitdem hatte Ritter außer dem Tichatschek-Nachruf nichts mehr von sich hören lassen. Fast trotzig meldete er sich nun wieder zu Wort, indem er sich erneut über wichtige Kapellmeister-Persönlichkeiten ausließ. Obwohl ihm klar war, dass er damit keinen Anklang würde finden können, schickte er seinen Artikel doch in aller Offenheit an Hans von Wolzogen:

> „*Ich möchte Ihnen aber mit diese Zusendung ein erneutes Zeichen geben, daß ich mit Allem was ich etwa zu sagen habe, mich am liebsten in den Bayreuther Blättern vernehmen lasse. Ohne daß in dem Artikel Namen genannt sind, werden Sie bald erkennen daß er hauptsächlich gegen Weingartner (Genesius) Strauß (Guntram) u. Mottl (Fürst u. Sänger) gerichtet ist. Dies könnte nun freilich, zwar nicht mit dem »Bayreuther Geist«, wohl aber mit der Bayreuther Politik collidiren. In diesem Falle müsst ich den Artikel in einer andern Monatsschrift erscheinen laßen*“.[83]

Zwei der drei Kapellmeisterkomponisten, deren Opern Ritter in seinem Artikel offenbar kritisierte, waren eigentlich Ritters enge Freunde: Felix Mottl und Richard Strauss. Von Strauss hatte Ritter sich durch den *Guntram*-Konflikt zwar tatsächlich entfremdet, die

81 Hans von Wolzogen an Alexander Ritter, Bayreuth, 8.12.1894 (RWG; Hs 28-VII-14). Unveröffentlicht.
82 Wolzogens Kommentar enthält ein Wagner-Zitat aus dessen Ausführungen zu *Religion und Kunst*, 2. Abschnitt *Heldenthum und Christenthum* (vgl. Wagner, *Schriften Bd. 7*, S. 279).
83 Alexander Ritter an Hans von Wolzogen, München, 1.8.1894 (RWG; Hs 89-VII-7). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Freundschaft aufgekündigt hat er ihm allerdings nie. Auch zwischen Mottl und ihm gab es keinen Freundschaftsbruch. Dass Ritter trotzdem ganz ohne Ansehen der Person alle Werke, die vom Musikdrama Wagners nach seinem Verständnis abwichen, öffentlich kritisieren wollte, spricht für Ritters starr-orthodoxe Ansichten, an denen er ohne Rücksicht auf Verluste festhielt.

Cosima Wagner gegenüber hatte Ritter bereits früher mit seiner Meinung über Strauss' und Weingartners Opern nicht hinter dem Berg gehalten. In einem Brief hieß es schon im Februar 1893:

> „*Nun kommt es also folgendermaaßen: Bei Weingartner: zwei Akte jüdischer Operettenstyl u. Operettentendenz, dritter Akt mit impertinent christlich=tendenziösem Stämpel, bei Strauss: zwei Akte vom Standpunkt christlicher Weltanschauung, – dritter Akt mit ebenso impertinent freigeistigem Stämpel, – also: die Symetrie bleibt gewahrt! Ich habe nun eine große Sehnsucht nach allen vierten Akten, –*".[84]

Seine Enttäuschung über Strauss' *Guntram* war damals noch ganz frisch, dafür ist Ritters Ton überraschend ironisch, nicht einmal verbissen und allenfalls etwas resignativ. Ob sein späterer Aufsatz in ähnlichem Duktus gehalten war? Jedenfalls muss er verletzend und direkt genug gewesen sein, um einen Abdruck in den *Bayreuther Blättern* unmöglich zu machen. Wolzogen dankte für Ritters Vertrauen, lehnte den Aufsatz aber unmissverständlich ab:

> „*Dass wir hier ihre Ansicht theilen, durften sie ja auch bestimmt voraussetzen, als sie ihre Worte zunächst hierher sandten; ohne »Fürst und Sänger«* [Mottl] *zu kennen, gebe ich Ihnen im Allgemeinen und im Besonderen völlig recht. Nur möchte ich gleich bemerken, dass ich in einem Punkte anderer Meinung bin, nämlich was die Dichtung von »Hänsel und Gretel« betrifft. Diese finde ich erstens wirklich gut, dann glaube ich nicht zu irren, wenn ich in ihr einen mit der inneren Notwendigkeit seelisch-geistiger Verwandtschaft benutzten Ausdruck der Humperdinckschen menschlichen und künstlerischen Natur erblicke.* […] *Im Voraus aber glaube ich freilich sagen zu dürfen, dass bei aller Übereinstimmung mit den darin geäußerten Ansichten, sie* [Cosima] *auch darin mit Ihnen übereinstimmen wird, dass es aus Gründen der Taktik, wenn ich so sagen darf, untunlich sei, gerade bei uns so direct gegen die uns unentbehrlichen Kapellmeister sich zu wenden, auch wenn es sich nun um ganz andere Dinge als Dirigieren handelt. Der Mensch bleibt derselbe, und der Mensch ist menschlich. Deshalb ist auch uns, im Doppelsinn »Menschlichkeit« geboten; wir müssen öfters schweigen, wo wir reden möchten. Nie thut mir dies so leid, als wenn ich jemandem, der wirklich etwas zu reden weiß und zu sagen hat, damit das Wort abschneiden muss. Es ist etwas von Tragik darin, dass dies gerade aus der unlösbaren Zusammengehörigkeit der »Blätter« mit »Bayreuth« entspringt. Umso tröstlicher, dass sie trotzdem als Getreuer immer zuerst zu uns kommen, mit Vertrauen, auch wo sie von vornherein bezweifeln müssten*".[85]

Interessant an dieser Antwort ist neben dem klugen, hier nur gekürzt zitierten Abschnitt über Humperdincks Oper *Hänsel und Gretel*, deren Text wohl ebenfalls von Ritter kritisiert

84 Alexander Ritter an Cosima Wagner, München, 23.2.1893 (NA IV A 21-6 Nr. 1). Unveröffentlicht.
85 Hans von Wolzogen an Alexander Ritter, Bayreuth, 12.8.1894 (RWG; Hs 28-VII-12). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

worden war, vor allem das Eingeständnis, aus „*Gründen der Taktik*“ handeln zu „*müssen*“. Wolzogen schien es „*tragisch*“, nicht radikaler auftreten zu dürfen – als Redakteur eines Blattes, das wohl zu den radikalsten seiner Zeit gehörte. Antisemitismus, persönliche Kritik, religiöser Extremismus waren den *Bayreuther Blättern* nicht fremd – gegenüber „*unentbehrlichen*“ Persönlichkeiten konnte man aber auch einmal „*Menschlichkeit*“ walten lassen.

Der abgelehnte Artikel konnte in keiner anderen Zeitung nachgewiesen werden. Ob er auch andernorts abgelehnt worden war, oder ob ihn Ritter einsichtig ganz zurückgezogen hat, ist nicht weiter bekannt. Es gab allerdings noch einen weitreichenderen Austausch Ritters mit Cosima Wagner, der offensichtlich etwas daran lag, um Verständnis für ihre Entscheidung zu werben. Ritter erhielt am 25. August einen langen belehrenden Brief, der zwar wie gewohnt mit einem Lob beginnt, aber dann de facto auf eine komplette Umarbeitung des Artikels drängt.

> „*Wolzogen theilte mir deinen Aufsatz mit und ich finde die Grundidee davon ganz vorzüglich und sehr an der Zeit, dass die jungen Componisten dazu gemahnt werden, dass es sich um das Drama handelt, was sie immer zu vergessen scheinen. Du hast wieder hier deine Schlagfertigkeit und die Schärfe deines Urtheils auch den Ernst deiner Betrachtung bewährt. Ich finde dich nur etwas streng in der Beurteilung Mottls und Strauss*“.[86]

Am 6. September relativierte Cosima ihr rigides Urteil und schrieb[87], sie habe die „*Absendung*“ ihrer „*Mitteilung*“ bereut, und sich über Ritters verständnisvolle Reaktion – die nicht überliefert ist – gefreut. Dabei habe sie „*gar nicht ausgesprochen,* […] *worauf es zu sagen, mir Alles ankam, nämlich, das Leiden!*“ […] „*Das Leiden darf aber kein Willkürliches, Erfundenes und Abstractes sein, wie das Guntram's oder Firdusi's, sondern es muss ein Wahrhaftiges sein,* […] *eine Nothwendigkeit*“. Man war sich also offensichtlich über den Gegenstand von Ritters Artikel – Strauss' *Guntram* und Mottls *Fürst und Sänger* – durchaus einig. Es freue sie, dass Ritter „*diesen so wichtigen Gegenstand*“ sich „*zum Vorwurf genommen*“ habe und „*dass den Talentvollen unter uns durch einen so Berufenen, wie Du einer bist, die Augen geöffnet werden*“. Das klingt nun gar nicht nach Ablehnung, und in der Tat endet der Brief mit einer Aufforderung: „*Lass Dich ja nicht abhalten*[,] *deine Abhandlung auszuarbeiten, u. mach mir ein Weihnachtsgeschenk damit*“. Zu dieser Ausarbeitung, kam es wie gesagt nicht, aber einige Schlagworte aus Cosimas erstem Brief müssen doch nachgewirkt haben:

> „*Was die ethische Tendenz anbetrifft, so fürchte ich, dass der Ausdruck missverständlich sei. Du meinst: die Gesinnung die sich aus einer bestimmten Anschauungsweise von selbst ergibt und das Entscheidende in den Entschlüssen wirkt. Ich würde dies nichts mit dem Worte Tendenz bezeichnen.* […] *Ich finde deinen Aufsatz so bedeutend, mein lieber Sascha, und so nothwendig, dass ich dich bitten möchte, wenn du mit diesen meinen Aenderun-*

86 Cosima Wagner an Alexander Ritter, Bayreuth, 25.8.1894 (RWG; Hs 36-VIII-40). Unveröffentlicht. Was die Texte von Mottls und Strauss' Opern anging, so gab Cosima Ritter zwar recht, doch müsse man anders auf die Komponisten wirken. Das „*Stückchen*“ von Humperdinck – *Hänsel und Gretel* – jedoch fand sie im Gegensatz zu ihm zauberhaft: „*Bin ich selbst kindisch geworden, ich weiss es nicht, aber das Pfefferkuchenhäuschen hat es mir angethan, und die lieben Engel auch, und im Herzen habe ich dieses ächte Erzeugniss begrüsst*“.

87 Cosima Wagner an Alexander Ritter, Bayreuth, 6.9.1894 (RWG; Hs 60/71). Zitiert nach dem Original. Abgedruckt auch in: Mack, *Das zweite Leben*, S. 383 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *gen dich einverstehen kannst, ihn etwas umzumodeln und vornehmlich dir die Mühe zu geben, das, was Du der Kürze halber mit ethischer Tendenz bezeichnet hast, umzuschreiben um unverkennbar deutlich zu werden*".[88]

Die erbetene Klarstellung des Begriffs „Tendenz" hat Ritter nämlich zu einen neuen Artikel angeregt, den er einige Monate später bei Hans von Wolzogen ablieferte.

Tendenz oder Sentenz?

1895 sandte Alexander Ritter seinen letzten Aufsatz für die *Bayreuther Blätter* ein. Unter dem Titel *Tendenz oder Sentenz?*[89] wollte er eine Verwirrung dieser beiden Begriffe, die unter den Wagnerianern herrsche, aufzulösen. Die direkte Anregung mag der eben zitierte Austausch mit Cosima Wagner gegeben haben, dass sich Ritter aber schon länger Gedanken über dieses Thema machte, beweist ein Brief vom September 1885 an – ausgerechnet – Hermann Levi. Im Rahmen der Verhandlungen über diverse Striche im *Faulen Hans* kam wohl ein Einwand Levis, der Schlussmonolog der Oper sei zu sentenziös. Ritter antwortete ausführlich auf das von Levi ausgesprochene „*Princip*",

> „*die Sentenz dürfe im Drama nicht zum Ausdruck gelangen. Ich bin weit davon entfernt das gegentheilige Princip*[,] *sie solle immer ausgesprochen werden, aufzustellen. Ich behaupte vielmehr nur: es giebt Fälle, in welchen der Ausspruch der Sentenz aesthetisch berechtigt ist*".[90]

Ritter argumentiert dann, in einem längeren Drama habe ein Autor genügend Zeit, die „*Tendenz*" so „*deutlich herauszustellen*", „*daß sich die Sentenz schließlich von selbst ergiebt*". In einem Einakter wie dem *Faulen Hans* müsse der „*Ausspruch der Sentenz*" aber erlaubt sein.[91] In seinem Artikel *Tendenz oder Sentenz?* spricht Ritter sich dann aber wieder gegen die Sentenz aus, da sie unkünstlerisch sei.

Das spitzfindige aber unpersönliche und daher weit weniger brisante Thema dieses neuen Ritterschen Artikels griff Hans von Wolzogen sofort auf und schrieb Ritter einen langen Brief, in dem er ihm, philologisch untermauert und mit Zitaten belegt, seine eigenen Gedanken dazu mitteilte.

> „*Ihre Unterscheidung der beiden Begriffe ist wohlbegründet, da Sie sich an die Sprachwurzeln selbst gehalten haben. Die Tendenz hängt mit der Neigung zusammen, die Sentenz mit der Meinung*".[92]

88 Cosima Wagner an Alexander Ritter, Bayreuth, 25.8.1894 (RWG; Hs 36-VIII-40). Unveröffentlicht.
89 Ritter, Alexander: *Tendenz oder Sentenz?*. In: *Bayreuther Blätter*, 18. Jg., 1895, S. 354 ff.
90 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, September 1885 (LOC Washington; ML95 R6). Unveröffentlicht.
91 Ebda.
92 Hans von Wolzogen an Alexander Ritter, Bayreuth, 10.[?]6.1895 (RWG; Hs 28-VII-17). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Zurecht fühlte Ritter, dass Wolzogens Mitteilungen über seinen ganz klein angelegten Artikel hinausgingen und bot daher an, der Redakteur solle auf diesen ganz verzichten und lieber seine eigenen Gedanken abdrucken:

> „[Ihr Brief] *enthält für mich ganz unschätzbare Belehrungen. Vieles was ich mir mehr instinktiv empfunden, und nur unmotivirt angedeutet, wird mir hier, in wahrhaft erhebender Weise, unumstößlich begründet. – Daher habe ich aber eine Bitte: wenn Sie meinen kleinen Artikel im Herbst bringen wollen, so muß ihm der Inhalt Ihres heutigen Briefes (der Briefform enthoben) unmittelbar folgen. Oder nein, noch viel beßer: würde der Inhalt Ihres Heutigen Briefes, in Artikelform, etwa unter derselben Ueberschrift, in den Bayreuther Blättern erscheinen, so wäre ja meine kleine Arbeit ganz überflüßig, und könnte ganz weggelaßen werden. Ihr Zweck war ja nur der: jene ganz heillose Confusion, welche selbst unter unseren Genoßen bezüglich dieser Begriffe besteht, etwas zu lichten, und Uebereinstimmung herbeizuführen. Diesen Zweck würden nun, Ihre mir heute gütigst mitgetheilten Ansichten, – in Artikelform ausgesprochen, noch viel schneller und drastischer erreichen, als mein Versuch. Es muß aber Etwas geschehen, u. zwar in d. Bayr Blättern um dieser babylonischen Sprachverwirrung unter den Genoßen ein Ende zu machen*“.[93]

Ritter – und Wolzogen folgt ihm darin grundsätzlich – sieht in der „Sentenz“ einen in „*bewusster Absicht*“ geäußerten Lehrspruch, also eine „*didaktische*“ und nicht „*künstlerische*“ Absicht, die daher im Drama verfehlt sei. „Tendenz“ hingegen sei das unbeabsichtigte Durchscheinen der Weltanschauung eines Künstlers im Drama durch die „*lebenswahre*“ Darstellung einer Handlung. Ritter versucht auch nachzuweisen, dass Richard Wagner in einem Brief an Röckel die Begriffe tendenziös und sentenziös versehentlich verwechselt, sich später aber korrigiert habe. Inwieweit Ritter auf aktuelle Diskussionen, etwa über das zeitgenössische Tendenzdrama in der Literatur reagierte, ist nicht nachzuvollziehen.[94]

Es ist beachtenswert, dass der zitierte Briefwechsel Anfang Juni nur wenige Tage vor dem Tod Franziska Ritters, Alexanders seit langer Zeit kranker Frau, geführt wurde. Ritter hatte sich möglicherweise mit der Arbeit am Artikel abgelenkt. Veröffentlicht wurde *Tendenz oder Sentenz?* dann im Herbst 1895, gefolgt von dem Beitrag Wolzogens, der in teils wörtlicher Übernahme aus seinem Brief an Ritter dessen Unterscheidung der Begriffe kommentiert und weiterführt.[95] Ebenfalls von Ritters kleiner Darstellung angeregt, verfasste Houston Stewart Chamberlain daraufhin eine Entgegnung[96] (vgl. Leben VIII-20.7.), die auf Abstand zu Ritter geht, indem sie gerade das Intentionale der Tendenz betont.

93 Alexander Ritter an Hans von Wolzogen, München, 14.6.1895 (RWG; Hs 89-VII-2). Unveröffentlicht.

94 Der Begriff der Tendenzliteratur entstand bereits im Vormärz und wurde von Autoren des sogenannten Jungen Deutschland geprägt. Heinrich Heine verfasste bereits 1844 ein Spottgedicht „*Die Tendenz*“, das sich über die appellative Politisierung der Gegenwartslyrik lustig machte. Um 1890 war die Tendenzproblematik eine andere, der Begriff wurde nun im Kontext des Naturalismus heiß diskutiert. Eine Auswahl an Originaltexten dieser Diskussion bietet: Brauneck, Manfred und Müller, Christine (Hrsg.): *Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880–1900*, Stuttgart 1987, S. 162 ff.

95 Wolzogen, Hans von: *Tendenz oder Sentenz? II*. In: *Bayreuther Blätter*, 18. Jg., 1895, S. 356 f.

96 Chamberlain, Houston Stewart: *Tendenz oder Sentenz? III*. In: *Bayreuther Blätter*, 19. Jg. 1896, S. 193–196.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Weitere Pläne: Ein Ring-Artikel

Wolzogen war wohl froh, dass Ritter trotz der früheren Unstimmigkeiten nach wie vor willens war, als Mitarbeiter zur Verfügung zu stehen, hatte sein Name doch den Klang des authentischen Zeitzeugen. Er wollte ihn daher weiterhin einbinden und berichtete ihm im Oktober 1895 von einem geplanten Projekt über Wagners *Ring*: „*Ich möchte im Jahrgang 1896 der »Blätter« unsere besten und treuesten Mitarbeiter dergestalt vereinigen, dass jeder einen kurzen Aufsatz lieferte über ein mit dem »Ring« irgendwie zusammenhängendes Thema*".[97] Dazu sollte es nicht mehr kommen, Ritter erkrankte und starb im Frühjahr 1896.

Der Bayreuther Kreis – Alexander Ritter und sein Verhältnis zu Cosima Wagner

Alexander Ritters Artikel geben ein Beispiel dafür ab, wie bei redaktionellen Entscheidungen der *Bayreuther Blätter* immer Cosima Wagner das letzte Wort hatte. Sie war nach einigen schweren Anfangsjahren nach dem Tod ihres Mannes zur „Herrin des Hügels" geworden. Ritter gehörte offenbar von Anfang an zu denen, die diese Rolle akzeptierten. An einer Qualifikation Cosimas scheint Ritter nicht gezweifelt zu haben. Andere ehemalige Weggefährten waren da skeptischer: „*Jeder gute Musiker, der mit Wagner in näherer Beziehung stand, weiß darüber mehr und zuverläßigeres als die unmusikalische Witwe des großen Meisters*", äußerte z. B. Hans von Bronsart gegenüber Richard Strauss.[98] Ritters Verhältnis zu Bayreuth war stets loyal geblieben, und er hatte dabei zweifellos nur die bestmögliche Bewahrung des Erbes Richard Wagners vor Augen. Doch wie schon sein Verhältnis zum „Meister" selbst über die musikalisch begründbare Verehrung des Komponisten hinaus die Form eines Kults um die Person angenommen hatte (was allerdings vor dem familiärem Hintergrund psychologisch nicht ganz unbegreiflich ist), so war auch die Verehrung der „Meisterin" sicher über den rationalen Beweggrund des Erhalts Bayreuths hinausgegangen. Die Konflikte Ende der 1860er Jahre waren vergessen, Cosima hatte sich als Gattin Wagners allmählich Akzeptanz verschafft, auch innerhalb der Familie, zu der Ritters zählten. Nach Wagners Tod ging die Annäherung an Ritters noch weiter. Briefe Ritters an Cosima sind leider erst ab 1892 wieder vorhanden, aber von da an duzte er sie und benutzt die Anrede „*Liebe Tante*".

Cosima ihrerseits bediente sich Ritters Erfahrung und seiner Expertise in Sachen Wagner-Aufführungspraxis. Sie fragte ihn um Rat bei kleinsten Details der Inszenierung oder des Bühnenbildes. Als sie 1891 in Bayreuth erstmals den *Tannhäuser* herausbrachte, ließ sie über Richard Strauss nach seiner Erinnerung an Richard Wagners Original-Regie der Uraufführung 1845 fragen: „*Ich hatte mir das Bild des knieenden Tannhäuser recht fest ausgedacht.* […] *Sprechen Sie mit Ritter darüber, fragen Sie ihn, wie er sich's erinnert*".[99] Worauf-hin Strauss übermitteln konnte: „*Ritter erinnert sich genau, das Tichatschek in Dresden bei: »Allmächtiger Dir sei Preis« auf die Knie gesunken ist*".[100] Bei anderer Gelegenheit schickte Cosima Ritter eine detaillierte Bühnenbildskizze zum *Rienzi*, dessen Neuproduktion in Ber-

97 Hans von Wolzogen an Alexander Ritter, Bayreuth, 11.10.1895 (RWG; Hs 28-VII-18). Unveröffentlicht.

98 Hans von Bronsart an Richard Strauss, Weimar, 8.7.1890. In: Strauss, *Lieber Collega*, S. 171.

99 Cosima Wagner an Richard Strauss, Bayreuth, 22.3.1891. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 81.

100 Richard Strauss an Cosima Wagner, München, 26.3.1891. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 83.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

lin sie beaufsichtigte und nach dem Dresdner Original einzurichten wünschte, und bat um seine Bestätigung der Anordnung.[101] Der erteilte ohne zu zögern Auskunft, obwohl die *Rienzi*-Uraufführungsproduktion in Dresden über fünfzig Jahre her und er selbst damals ein Knabe gewesen war:

> *„Auf der beigegebenen kleinen Zeichnung steht Rienzis Haus ganz richtig, wie es auch in Dresden war, links vom Zuschauer. Auch die übrige Dekorations-Anordnung ist der damaligen Dresdener ganz entsprechend. Nur fehlte dort der perspectivische Weg zum Thor, wie denn überhaupt die ganze Dekoration unglaublich armsälig war. Der Lateran hatte z. B. eine bedenkliche Aehnlichkeit mit der Würzburger Kilians-Kirche, und Rienzis Haus stand so schief als wenn's eben beabsichtige sich vor dem Publiko zu verneigen*".[102]

Inwieweit sich hier tatsächliche Erinnerung und Wunschdenken vermischen, sei dahingestellt. Es lag jedenfalls in beider Interesse, mit Ritters historischer Zeugenschaft eine Legitimation für das aktuelle Bayreuth zu schaffen. Auch persönlich war Cosima Alexander Ritter und seiner Frau durchaus zugetan, seit die Machtverhältnisse in Wahnfried geklärt waren. Nachdem sie sich Mitte März 1892 in München aufgehalten und die beiden getroffen hatte, schrieb sie anschließend enthusiastisch an Houston Stewart Chamberlain:

> *„Wie würden Sie sich über diese Familie Ritter freuen! Dieser Mut, dieser Stolz, diese Heiterkeit, diese immer lebendigen Erinnerungen! Ich empfinde unter ihnen immer wieder die Zugehörigkeit und die Unzerstörbarkeit der eigenen Jugend*".[103]

Schwierig wurde Ritters Verhältnis zu Bayreuth und Cosima – abgesehen von der Zensur, die seine Artikel traf – am ehesten bei der gewünschten Integration Richard Strauss' in den engeren Kreis. Ritter machte Strauss früh klar, wie wichtig ihm es sei, *„wie sich Ihr Verhältniß zu Frau W. gestaltet. Sie wißen was ich darauf für die Zukunft baue*".[104] Dass Cosima, geschmeichelt von seinem Eifer, den jungen Dirigenten erst unterstützte, als er in Weimar Musteraufführungen des *Tannhäuser* und des *Tristan* ganz im Bayreuther Sinne auf die Beine stellte (*„Es ist schön von Ihnen, es so ernst zu nehmen*"[105]), später dann aber seine Mitwirkung als Dirigent und Pauline de Ahnas Engagement als Sängerin bei den Festspielen verhinderte bzw. unter inakzeptable Bedingungen stellte, war auch für Alexander Ritter unangenehm und nötigte ihm einen Spagat zwischen beiden Parteien ab (vgl. Leben VIII-20.2.). Als Richard Strauss sich ab 1895 ernsthaft mit Siegfried Wagner und damit den Bayreuther Festspielen überwarf, blieb Ritter unerschütterlich loyal und auf Seiten Bayreuths, wie die Auseinandersetzung mit Arthur Seidl darüber zeigt.[106]

101 Cosima Wagner an Alexander Ritter, Bayreuth, 20.2.1893 (RWG; Hs 36-VIII-37). Unveröffentlicht.
102 Alexander Ritter an Cosima Wagner, München, 23.2.1893 (NA IV A 21-6 Nr.1). Unveröffentlicht.
103 Cosima Wagner an Houston Stewart Chamberlain, Bayreuth, 24.3.1892. In: Pretzsch, Paul (Hrsg.): *Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel 1888–1908*, Leipzig 1934, S. 279.
104 Alexander Ritter an Richard Strauss, München, 7.7.1889 (RSA). Auch in: Youmans, *Ten letters*, S. 7. Dort irrtümlich als 27.6.1889 transkribiert.
105 Cosima Wagner über Richard Strauss' detailreiche Schilderungen seiner Bemühungen um den *Tannhäuser* in Weimar (Cosima Wagner an Richard Strauss, Bayreuth, 12.10.1889. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 8).
106 Arthur Seidl an Richard Strauss, 15.1.1896 (RSA). Vgl. dazu: Schuh, *Jugend*, S. 426 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Auch wenn er nicht vor Ort in Bayreuth lebte und keine größere Rolle im Bayreuther Kreis spielte, zählte sich Ritter doch selbst ganz klar unter die „Bayreuther". Als sein Schüler Strauss mit dem *Guntram* eine andere Richtung einschlug, hielt er ihm sein eigenes Glaubensbekenntnis entgegen:

> „*Dennoch bleibt das Streben nach möglichster Willensverneinung der einzig nachweisbare Zweck unseres Daseins. Dies hat uns Gott* […] *durch den Geist des Erlösers, den Geist Schopenhauers, Wagner's, Liszt's, und einiger anderer, für uns nicht ganz uncompetenter, verkündigt. Daran halten wir fest, wir Wenigen – wie heißen wir doch? – nun: wir Bayreuther*".[107]

Das war es, was sich Ritter unter einem „Bayreuther Kreis" vorstellte: ein kleiner elitärer Zirkel von „Wenigen", die Wagner wirklich verstanden hatten, angefeindet von den Gegnern der „Musik als Ausdruck" und gefährdet durch falsche Freunde, die die wahre Idee von innen aushöhlten. In diesem Sinne war die Verteidigung und Propagierung der Bayreuther Ideale für ihn auch ein ganz persönlicher Kampf um sein Lebensthema, wenn er für die *Bayreuther Blätter* seine Aufsätze schrieb. Man kann ihm den Vorwurf des Anbiederns damit nur bedingt machen – verpflichtet sah er sich letztlich nur Richard Wagner selbst. Er beugte sich Cosimas und Wolzogens Direktiven, schmeichelte sich aber damit, jenseits pragmatischer Zwänge kompromissloser für die Sache zu kämpfen als die Festspielleitung selbst.

19.4. Tod des Bruders Karl Ritter

Alexander Ritters Bruder Karl war seit Jahren von der Bildfläche verschwunden. Er hatte zurückgezogen in Italien gelebt und dort zuletzt in Verona gewohnt. Zu seinen früheren Freunden hatte er den Kontakt so gut wie abgebrochen, und selbst Alexander hatte nur selten Nachricht von ihm erhalten und ihn lange nicht mehr gesehen.[108] Am 9. Oktober 1891 verstarb Karl Ritter, offenbar einsam und ohne Vorwarnung. Jessie Hillebrand (ehedem Laussot, geb. Taylor) überbrachte die Nachricht dem gemeinsamen Jugendfreund Hans von Bülow:

> „*Ob Du es schon weißt, ist mir unbekannt; gleichfalls mußtest Du nicht in Unkentniß gelassen werden, daß unser armer, alter Freund, Carl Ritter, in diesem Monate aus dem Leben schied. Er war voriges Jahr von Venedig nach Verona gezogen, wo er dieselbe Lebensweise fortsetzte. Nadinka* [Alexandrine Ritter] *hatte gehofft, daß er schließlich nach München, in Sascha's Nähe ziehen würde; allein es kam leider nicht dazu. Er soll einige Wochen lang krank gewesen sein, aber seinen Wirthsleuten streng anempfohlen haben, weder*

107 Alexander Ritter an Richard Strauss, München, 17.1.1893 (RSA). Auch in: Youmans, *Ten letters*, S. 14.

108 Da die Familienbriefe Ritters verloren oder nicht zugänglich sind, lässt sich über die Frequenz des brieflichen Kontakts nur spekulieren. Interessanterweise gibt Willi Schuh einen Hinweis auf einen späten Brief Alexanders an Karl, der nach den Aufführungen seiner Opern durch Strauss in Weimar 1890 verfasst worden sei, und in dem Alexander dem Bruder vom „*Höhepunkt in seiner Komponistenlaufbahn*" berichtet haben soll. Leider gibt Schuh keinerlei Anhaltspunkt, wo er diesen Brief hat einsehen können, oder wo von ihm berichtet wird (vgl. Schuh, *Jugend*, S. 200).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Sascha noch Alexandrine davon zu benachrichtigen, hatte ihnen aber ihre Adressen genau aufgeschrieben u. Bestimmungen getroffen, daß man ihnen telegraphiren sollte, im Falle seines Todes! Sie haben also nicht einmal den Trost ihm in der letzten Stunde beigestanden zu haben, u. sind sehr bedrückt darüber. Sascha ist in Narwa u. geht vielleicht nach Pisa, in welchem Falle ich ihn möglicherweise zu sehen bekomme. – So schloß also diese räthselhafte Existenz. Dir wird dieses Ereignis wohl nahe gehen, wie mir auch, wegen unserer langjährigen und intimen Beziehungen zu diesem begabten, excentrischen Menschen. Wenn ich Dir einen Kummer bereite, so thut es mir sehr leid; allein ich fand es nicht richtig, Dich, der Du ja so groß gegen ihn gehandelt u. ihm so nahe gestanden hast, seinen Tod nicht mitzutheilen".[109]

Ab dem 11. Oktober weilte Alexander Ritter in Verona, um sich um den Nachlass seines Bruders zu kümmern und besuchte anschließend auch seine Schwester Alexandrine in Pisa.[110] Ob er tatsächlich dazwischen auch noch in seine Geburtsstadt Narva gereist ist, möglicherweise um Erbschaftsangelegenheiten zu regeln, wie Jessie Hillebrands Brief es nahelegt, kann nicht mehr nachvollzogen werden. Dass Alexander an seinen Bruder Karl stets gedacht und sich bis zuletzt für sein Werk eingesetzt hatte, zeigt sich an zwei Briefen Richard Strauss', der Karls Trauerspiel *Virginia* nach Alexanders Empfehlung am Theater Weimar durchsetzen wollte. Noch am 2. Oktober hatte er seinem Vater geschrieben: „*Bronsart wird wahrscheinlich hier das Trauerspiel Virginia von Ritters Bruder geben, welches ich ihm empfohlen habe, u. was ihm sehr gefallen hat*".[111] Nach der Nachricht vom Tode Karl Ritters schreibt er: „*Ritters Trauerbotschaft hat mich tief erschüttert. Wie grausam das Schicksal ist, in demselben Monat, wo zum ersten Mal ein Stück von ihm aufgeführt werden soll, muß Ritter sterben, ohne die freudige Botschaft auch nur zu vernehmen, das ist wirklich schrecklich*".[112] Alexander Ritter hat sich auch später immer wieder – wenn auch ohne Erfolg – für die Stücke seines Bruders eingesetzt[113] und sie z. B. auch Felix Mottl zur Lektüre geschickt, mit der Bitte, sie in Karlsruhe anzunehmen.[114]

109 Jessie Hillebrand an Hans von Bülow, Florenz, 22.10.1891 (SSB; Mus.ep. Jessie Laussot 11). Unveröffentlicht. Alexandrine war Alexanders einzige noch lebende Schwester, die mit der Mutter nach Italien gegangen war und nach deren Tod allein in Pisa lebte.

110 Vgl. Franziska Ritter an Richard Strauss, 12.10.1891 (RSA).

111 Richard Strauss an Franz Strauss, Weimar, 2.10.1891 (RSA).

112 Richard Strauss an Franz Strauss, Weimar, 14.10.1891. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 141. Ob es wirklich zu einer Aufführung gekommen war oder wäre, ist nicht bekannt.

113 Alexander Ritter sah sich nach Karls Tod umso mehr dazu moralisch verpflichtet: „*Mein Bruder hat zwar mir und der Schwester seinen letzten Willen brieflich hinterlaßen, aber kein »Testament« gemacht. Ich glaube seinem litterarischen Nachlaß gegenüber die ernstesten Verpflichtungen zu haben, u. bin dadurch genöthigt mich, zur genaueren Feststellung meiner diesbezüglichen Rechte, noch einige Zeit mit deutschen u. italienischen Gerichten herumzubalgen*" (Alexander Ritter an Hans von Wolzogen, München, 22.11.1891 (RWG; Hs 89-VII-4)). Unveröffentlicht.

114 Vgl. Alexander Ritter an Felix Mottl, München, 10.3.1892 und 26.3.1892 (BSB; Ana 452). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

19.5. *„Vom – Spanisch-Schönen“* – Ritters Bruch mit Hans von Bülow

Hans von Bülow und Alexander Ritter konnten 1891 auf eine fünfzigjährige Freundschaft zurückblicken. In dem halben Jahrhundert, seit sie sich als junge Burschen in Dresden kennengelernt hatten, hatte es manches Auf und Ab gegeben – beide verfügten über zu viel Starrsinn und Sarkasmus, als dass es nicht hin und wieder zu Auseinandersetzungen gekommen wäre. Dennoch galt die Freundschaft, die Bülow und Ritter verband, im Grunde als unverbrüchlich. Möglicherweise ist es gerade der „erste Verlust“ des Bruders und besten Freundes Karl Ritter gewesen – als der sich in den 1860er Jahren von den beiden gleichermaßen losgesagt und sich nach Italien zurückgezogen hatte, der Alexander Ritter und Hans von Bülow enger aneinander gebunden hatte. Nun, da dieser Verlust endgültig war und die Nachricht vom Tode Karl Ritters die beiden erreichte, wäre sicher ein Moment der erneuten Besinnung auf die gemeinsamen Jahre, eine Bestärkung der Freundschaft angebracht gewesen. Doch just zu diesem Zeitpunkt stand es denkbar schlecht um das Verhältnis der beiden. Der Keil, der die Weggefährten auseinander trieb, war bereits 20 Jahre zuvor durch Bülows nicht gerade selbstverursachte Abwendung von Richard Wagner gesetzt worden. Die persönlichen Gründe Bülows lagen auf der Hand, er hatte lange genug den Komponisten Wagner von der Privatperson zu trennen versucht und sich bis zur endgültigen Scheidung von Cosima stets loyal verhalten. Alexander Ritter konnte sich nicht im Unklaren darüber sein, welches Opfer Bülow Wagner damals gebracht hatte. So gut er es also verstanden haben mochte, dass Bülow sich Wagner entfremdete – dulden konnte er diese Abkehr nur solange, als sie nicht in eine aktive Gegnerschaft umschlug. Vor allem Bülows Zuwendung zu Johannes Brahms war für Ritter nicht akzeptabel.

Dennoch gelang es ihm über einige Jahre hinweg, in Bülow mehr den alten Freund als den neuen Gegner zu sehen. Das lag sicher an Bülows Entgegenkommen und Hilfsbereitschaft, aber auch an seiner mächtigeren Position. Nachdem Ritter durch Bülow aus seiner Würzburger Sackgasse befreit worden war und ein Engagement in Meiningen erhalten hatte, musste er nolens volens auch damit klarkommen, dass Brahms dort eine besondere Pflege zuteilwurde.[115] Ohnehin konnte ihm nicht viel daran gelegen sein, sich mit dem berühmten und einflussreichen Freund dauerhaft zu überwerfen. Durch den persönlichen Umgang in Meiningen wurde vieles Trennende wieder kompensiert, und Ritter konnte sich als Mensch und Freund gebraucht fühlen, wenn es Bülow gesundheitlich schlecht ging (vgl. Leben VI-14.2.).

Einen ungewöhnlichen Einblick in Ritters subjektive Verortung seines Verhältnisses zu Bülow zum Zeitpunkt des Abschieds von Meiningen gewährt sein Brief an Hermann Levi vom 2. Februar 1886. Ehe er Levi seine Idee, Bülows Posten beerben zu wollen, offenbart (vgl. Leben VI-15.2.), klagt er darüber, dass sein Freund ihn als Komponisten vollkommen ignoriere, ja dass

> „*Bülow, der zwar in jeder andern Beziehung sehr freundschaftlich gegen mich ist, aber die Marotte hat*[,] *mich als Componisten zu ignoriren, obgleich er, außer den* [faulen] *Hans, der ihm so sehr gefiel*[,] *daß er ihn in Hannover energisch zur Annahme empfohlen hatte,*

115 Für Ritters guten Willen spricht ein Brief an Hans von Bülow vom 22.6.1882, in dem er seinen Eifer, mit dem er sich auf Brahms' Symphonien vorbereitete, bekundet: „*Von Fleischhauer ließ ich mir die Violinstimmen zu den Brahmsschen Symphonien u. Serenade schicken, u. übe nun mit großem Vergnügen die »Saustellen« fein säuberlich ein*“ (SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 18). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

von mir keine Note kennt. Als ich im vorigen Jahre eine Symphonie componirt hatte, mußte ich nach Sondershausen fahren, um sie zu hören. Zu dem Konzert welches vorige Woche Bülow hier dirigirte, suchte er acht Tage lang nach einer »leichten und brillanten« Ouvertüre als Anfangsnummer. Es hätte wohl nahe gelegen[,] *die zum* [faulen] *Hans vorzuschlagen. Ich hütete mich aber wohlweislich*[,] *ein Wort davon zu sagen, u. so wurde Rheinbergers Ouvertüre zur »Widerspänstigen«* [sic] *gewählt*".[116]

Ritter hätte allerdings vorgewarnt sein können, hatte Bülow doch schon 1882, bevor Ritter nach Meiningen kam, es abgelehnt, seine Werke vom Orchester in einer Probe durchspielen zu lassen: „*Den alten Schulkameraden u.s.w., nicht den »Componisten« Alexander Ritter habe ich eingeladen. Die herzogl. Kapelle ist nicht für Experimente da*".[117] Dennoch lässt sich sein Gefühl, von Bülow in diesem Punkt unterschätzt zu werden, nachvollziehen. Einst, in den 1860er Jahren, hatte Bülow Ritter ausführlich und ermunternd über dessen Violinkonzerte geschrieben[118], nun, da Ritter das Komponieren längst wesentlich ernsthafter betrieb, fand dieser Austausch nicht mehr statt. Vielleicht hat Bülow Ritter als Komponisten tatsächlich nie richtig ernstgenommen, vielleicht war das psychologische Geflecht zwischen den beiden aber auch komplexer. Bülow selbst hatte trotz vielversprechender Jugend-Werke es mittlerweile aufgegeben, schöpferisch tätig zu sein und sich ganz auf das Interpreten-Dasein konzentriert. Grund für Neid und Selbstzweifel gab es auf beiden Seiten genug.

Von der insgeheim verletzten Komponistenseele Ritters einmal abgesehen, überwog in den ersten Münchner Jahren noch der positive Effekt des Meininger Zusammenlebens. Bis mindestens 1888 hielt er an, und so sind die – wenn auch selten gewordenen – überlieferten Briefstellen und Erwähnungen bis dahin noch überaus freundlich: Ein Brief Bülows an Ritter schließt mit dem Wunsch, „*Dich zu umarmen unter innigsten Segenswünschen für Dich und die Deinigen. In alter treuer Anhänglichkeit*"[119] und gegenüber Strauss spricht Bülow von der „*trefflichen Ritterfamilie*".[120] Direkte Briefe zwischen Bülow und Ritter wurden offenbar seltener, denn meist ist es Strauss, der Grüße ausrichten und – selbst über Wesentliches, wie z. B. die Wiederaufnahme des *faulen Hans*, Ritters Griechenlandreise, etc. – über Eck informieren und berichten musste. Einmal bat Strauss Bülow: „*Wenn Sie einmal* […] *ein liebes Werk vollbringen wollen, so schreiben Sie Ritter doch ein paar Zeilen; Sie glauben nicht,*

116 Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 2.2.1886 (LOC Washington; ML95.R6. Unveröffentlicht). Ritter meint wohl das Konzert am 29.1.1886, bei dem Rheinbergers Ouvertüre gespielt wurde. Bezeichnenderweise war es Richard Strauss, der damals dieses Stück dirigierte. Und er schrieb danach ausgerechnet an Levi, dass er ihm diese Ouvertüre „*bei dem großen Mangel an guten Concertouvertüren sehr empfehle; sie ist ein liebenswürdiges und dankbares Stück*" (vgl. Richard Strauss an Hermann Levi, 6.2.1886. In: Schuh, *Jugend*, S. 117). Ironischerweise könnte also Strauss (der den Klavierauszug der Ouvertüre zum *faulen Hans* angefertigt hatte!), nicht Bülow das Werk Rheinbergers ausgesucht, oder zumindest gebilligt, und damit Ritter indirekt übergangen haben.

117 Hans von Bülow an Alexander Ritter, Meiningen, 2.4.1882. In: Bülow, *Briefe und Schriften VII-6*, S. 149. Vgl. Leben V-13.7.

118 Vgl. Werk-I-a.. Dass Bülow „*keine Note*" von Ritter kannte, ist also übertrieben.

119 Hans von Bülow an Alexander Ritter, Hamburg, 30.12.1887. In: Bülow, *Briefe und Schriften VIII-7*, S. 175.

120 Hans von Bülow an Richard Strauss, Hamburg, 27.3.1888. In: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 71.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

welche Freude ein Bülowscher Brief in das Rittersche Haus bringt".[121] Noch am 22. August 1888 „*beneidete*" Bülow Richard Strauss um Alexander Ritters Gesellschaft.[122]

Bülow wusste natürlich, wo Ritter in musikästhetischen Fragen stand, möglicherweise unterschätzte er aber seine orthodoxe Rigidität. Bülows Urteil über Ritter lautete noch 1886, nach dem Abschied von Meiningen: „*Wenngleich Wagnerianer, gehört er doch* […] *nicht zu den rothen »anern«, – – durch welche die Isar noch gelber wird als der Tiberstrom*".[123] Räumlich getrennt voneinander – anscheinend haben sie sich zwischenzeitlich nicht mehr persönlich gesehen – entwickelten sich die beiden Freunde in den Jahren 1886 bis 1889 auch ideologisch weiter auseinander. Dabei wurde die Entfremdung auch noch durch Dritte befeuert. So berichtete Richard Reuss dem befreundeten Ritter von einer Begegnung in Köln: „*Bülow war dort, roch aber so nach Brahms-Parfum, dass man sich auf 1000 Schritte entfernt halten musste*". Nach Alexander Ritter und Heinrich Porges befragt, habe Bülow geantwortet, „*mit dieser Richtung wolle er nichts zu tun haben*".[124] Als Ritter und Bülow 1889 in Berlin aufeinandertrafen, kam es jedenfalls nicht zu einer freudigen Réunion, sondern im Gegenteil zum peinlichen Schlagabtausch (in Anwesenheit Brahms', vgl. Leben VII-17.5.). Man kann die Berliner Begegnung fraglos als Auslöser eines andauernden Zerwürfnisses betrachten.

Fortan war Ritter „*über Bülow sehr schlimm zu sprechen*", wie es in einem Brief von Franz Strauss an seinen Sohn im Februar 1890 heißt.[125] Damals ging es konkret um Bülows Verhalten bei der Aufführung von Strauss' Tondichtung *Don Juan* in Berlin. Damit weitete sich Ritters Fehde mit Bülow auch auf Richard Strauss aus, den er leicht zu beeinflussen schien. Fest steht, dass Bülow mit den neueren Kompositionen des von ihm hochgeschätzten Strauss immer weniger anzufangen wusste, je moderner sie ihm schienen. Er setzte sich gleichwohl redlich mit ihnen auseinander und führte sie eine nach der andern auf. Am 30. Januar leitete er die Berliner Erstaufführung des *Don Juan* in Anwesenheit des Komponisten, der mit Bülows Interpretation aber alles andere als glücklich war. Ohne auf die Gründe und das damalige Verhältnis Bülow-Strauss erschöpfend eingehen zu können,[126] sei hier nur der Blick auf die mögliche Rolle Ritters im Hintergrund gelenkt. Ritter war, anders als Thuille, Rösch und Sonia von Schéhafzoff, nicht nach Berlin gereist, aber er verfolgte das Geschehen in München durch Strauss' Berichte an seinen Vater, mit dem er sich beratschlagte. Auf Richard Strauss' Klagen: „*Und nun mußte man immer stillschweigen, die Aufführung bewundern, ich wollte keinen Skandal machen, ich bin nur froh, daß Ritter nicht da war, das wäre was für ihn gewesen…* […] *wie verstehe ich nun Ritter und seine »Faule Hans«-Geschichten mit Levi!*"[127] (die Parallelsetzung Strauss-Bülow mit Ritter-Levi lässt aufhorchen) konnte sein Vater antworten: „*Ritter drückt Dir im Geiste die Hand, und sagte mir, daß er froh ist*[,]

121 Richard Strauss an Hans von Bülow, München, 25.3.1887. In: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 70.

122 Hans von Bülow an Richard Strauss, Hamburg, 22.8.1888. In: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 81.

123 Hans von Bülow an Eugen Spitzweg, Meinigen, 27.9.1886. In: Bülow, *Briefe und Schriften VIII-7*, S. 52. Einige Jahre später nutz Bülow gegenüber demselben Briefpartner eine ähnliche Wortwahl, jedoch um das Gegenteil zu sagen: „*Vielleicht erlebt »Wem die Krone« bei den heuschrecklich zahlreichen »Janern« in Berlin doch einen Sympathieerfolg*" (Hans von Bülow an Eugen Spitzweg, Hamburg, 23.2.1892. In: Bülow, *Briefe und Schriften VIII-7*, S. 372).

124 Richard Reuss an Alexander Ritter, Karlsruhe, 19.7.1887 (RWG; Hs 28-VII-30). Unveröffentlicht.

125 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 8.2.1890 (RSA). Unveröffentlicht.

126 Vgl. hierzu Schuh, *Jugend*, S. 191 ff.

127 Richard Strauss an Franz Strauss, Weimar, 5.2.1890. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 129 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nicht in Berlin gewesen zu sein, denn er hätte es nicht ruhig mit ansehen können".[128] Die beiden alten Herren mochten vor allem nicht begreifen, dass Bülow sich „*mit Juden einließ*" – gemeint waren die Berliner Konzertorganisatoren.[129] Für Richard Strauss ging es natürlich um mehr als das Gezänk um Aufführungsmodalitäten. Er kämpfte ernsthaft um zentrale Kategorien seines neuen musikalischen Denkens, wie die der „*poetischen Idee*", die Bülow im *Don Juan* seiner Meinung nach verkannte.[130] Dass sich auch in dieser sachlich-fundierten Opposition gegen Bülow letztlich ein Einfluss Ritters, direkt oder indirekt, niederschlug, wird weder nachzuweisen noch abzustreiten ein Leichtes sein.

Als Alexander Ritter Ende des Jahres 1890 einen Artikel über die Aufführung der *Heiligen Elisabeth* von Liszt in Karlsruhe für die *Bayreuther Blätter* zu schreiben hatte,[131] nutzte er die Gelegenheit, Bülow öffentlich schwere Vorwürfe zu machen. Als flammendes Plädoyer für die „*Musik als Ausdruck*" nach Friedrich von Hausegger gegen die „*tönenden Formen*" Eduard Hanslicks endet Ritters Aufsatz in einer Abrechnung mit ehemaligen, abgefallenen Lisztianern, die sich nun konservativ zu nennen wagten. Ohne Bülows Namen zu nennen, wird Ritter doch sehr deutlich, wenn er seinen Gegner, dem er „*wirklich receptive Genialität*" zugesteht bei gleichzeitigem „*Mangel an ethischer Kraft*", gewissermaßen direkt anspricht:

> Du bist unter die Nihilisten gerathen, und kein Konservativer. Die Konservativen aber sind wir, die wir die Kunstanschauung der alten grossen deutschen Meister k o n s e r v i r e n.[132]

Der Höhepunkt – oder besser Tiefpunkt – der (einseitigen) Fehde Ritters mit Bülow war schließlich erreicht, als am 6. März 1891 in der *AMZ* ein Artikel mit dem Titel „*Vom – Spanisch-Schönen*" erschien, für den Alexander Ritter als Autor zeichnete. Metaphorisch erzählt der Artikel vom Auffinden eines Schriftstücks in spanischer Sprache, das sich bei näherem Betrachten mit Hilfe eines Dolmetschers als völlig sinnfrei entpuppt. Die an sich korrekten Worte des Textes sind nach allerlei Mustern und Regeln auf dem Blatt angeordnet, die schön anzuschauen bzw. raffiniert ausgeklügelt sind, aber keinerlei Bedeutungszusammenhang zwischen den Wörtern erlauben. Man erfährt, dass solche Wort-„*Scherze*" beliebt seien, ja, sich „*ein förmlicher Sport für dieses Amüsement ausgebildet*" habe. Der „*Erfinder dieser Scherze*" (alias Brahms) besäße zwar eine „*meisterhafte Geschicklichkeit*", seine „*Nachahmer*" aber seien „*vollständig ungeniessbar*". Ein „*gelehrter Professor*" (alias Hanslick) habe in seinem auf Hebräisch (!) verfassten Buch „*Vom Spanisch-Schönen*" diese Scherze erfolgreich propagiert, während ein „*deutscher Gelehrter*" (alias Friedrich von Hausegger) und sein Buch „*Das Spanische als Ausdruck*" kaum Beachtung finden würden. Besonders ausführlich wird die Rolle, die ein bestimmter „*Künstler*" (alias Bülow) in der Angelegenheit gespielt habe, geschildert:

128 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 8.2.1890 (RSA). Unveröffentlicht.

129 Bülow selbst ließ sich über seinen Konzertveranstalter Hermann Wolff (1845–1902) auch nicht eben zimperlich aus: „*Auch läßt mich der Jude, dessen Sklave ich bin,* […] *zuweilen gar nicht los*" (Hans von Bülow an Daniela Thode, Hamburg, 4.11.1890. In: Du Moulin-Eckart, *Bülow. Neue Briefe*, S. 691).

130 Vgl. Werbeck, *Tondichtungen*, S. 39 ff.

131 Ritter, Alexander: *Drei Kapitel: von Franz Liszt, von der »heiligen Elisabeth« in Karlsruhe, und von unserm ethischen Defekt*. In: *Bayreuther Blätter*, 13. Jg., 1890, S. 380–388. Vgl. Leben VIII-19.3..

132 Ebda., S. 387 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *Nicht nur die staunenswertheste Begabung als Künstler und Gelehrter zugleich war es, was ihn alle Herzen gewonnen hatte, sondern überhaupt die ganze Physiognomie seiner geistigen Wirksamkeit, welche überzeugungstreue Wahrhaftigkeit, heldenhaften Muth, und vor Allem edle Grossherzigkeit ausstrahlte. – Dieser Künstler, ein unerreichter Virtuos im Vortrage spanischer Dichtungen, war aber auch – ein grosser Schalk. So gefiel es ihm, Zuhörermengen um sich zu versammeln, denen gegenüber und unter denen selbst er mit der ernsthaftesten Geschicklichkeit die Fiction aufrecht zu erhalten wusste: hier verstehe Jeder die spanische Sprache, – während ausser ihm selbst sie nur die Wenigsten verstanden. Diesen Hörern trug er jene künstlichen Wörter-Zusammenstellungen als spanische Dichtungen vor, indem er alle nur erdenklichen Nüancen eines kunstvollen Vortrages fingirte.* […] Wie laut, bisweilen wie überlaut bekannte er seinen Enthusiasmus für das eben Vorgetragene![133]

Die beteiligten Personen waren für jedermann erkennbar und Bülow leicht als die hauptsächlich angegriffene Figur zu identifizieren.[134]

Interessanterweise scheint Ritters Artikel bereits weit vor der Veröffentlichung entstanden zu sein. Ludwig Thuille erwähnt ihn gegenüber Richard Strauss schon eineinhalb Jahre früher, im Juni 1889. Humorig meldet er dem Freund „*meine »Apostasie« vom »Spanisch-Schönen«*“ und erklärt, worum es sich handelt: „*Das »Spanisch-Schöne« ist eine reizende kleine Satyre von O.* [Onkel] *Ritter*[,] *die Du Dir ja vorlesen lassen sollst!*“.[135] Als Anlass oder Auslöser kann man damit höchstwahrscheinlich Ritters unglückliches Bülow-Brahms-Erlebnis in Berlin ein halbes Jahr zuvor annehmen. Der Artikel blieb aber vorerst in der Schublade. Ein nächster Hinweis versteckt sich in einem Brief von Jessie Hillebrand vom Januar 1890. Darin dankt sie Alexander Ritter für einen Brief und den „*sehr amüsanten Artikel gegen Bülow*“,[136] bei dem es sich wohl um das „*Spanisch-Schöne*“ handeln muss. Manchen ausgewählten Freunden hatte Ritter seine Satire also bereits gezeigt[137], doch warum brachte

133 Vgl. Ritter, Alexander: *Vom – Spanisch-Schönen*. In: *AMZ*, 23. Jg., 1891, S. 128 f., hier S. 129.

134 Ein weiterer gezielt gegen Bülow gerichteter Artikel Ritters mit dem Titel „*Gut-Lenchen, ach, das meint er ja nicht*“, von dem bei Steinitzer die Rede ist (vgl. Steinitzer, *Strauss*, S. 65) – und tatsächlich nur dort –, konnte nicht nachgewiesen werden. Allenfalls könnte Steinitzer einen solchen Artikel als (heute verschollenes) Manuskript in Händen gehabt haben, doch handelt es sich wohl eher um einen Irrtum.

135 Ludwig Thuille an Richard Strauss, München, 17.7.1889. In: Trenner, *Strauss-Thuille*, S. 104. Somit ist davon auszugehen, dass auch Strauss den Artikel früh kennenlernte, auch wenn im Rahmen dieser Arbeit keine dahingehende Äußerung von ihm bekannt wurde.

136 Jessie Hillebrand an Alexander Ritter, 4.1.1890 (RWG; Hs 80-III-13). Unveröffentlicht. Ritters Artikel *Drei Kapitel…*, dessen Schluss ebenfalls gegen Bülow gerichtet ist, entstand erst Ende 1890, kann also nicht gemeint sein. Wenn Jessie das *Spanisch-Schöne* bereits Anfang 1890 kannte, dürfte Marie von Bülow irren, wenn sie hinter einem nicht identifizierten Text, von dem Bülow in einem Brief an Jessie im Mai 1892 (!) spricht, eben Ritters „*Vom – Spanisch-Schönen*“ vermutet (vgl. Bülow, *Briefe und Schriften VIII-7*, S. 388).

137 Es scheint, als habe sogar Cosima Wagner den Artikel bereits vor der Veröffentlichung gekannt. Jedenfalls schreibt sie an Richard Strauss in einem undatierten Brief, der kurz vor dem 17. März 1891 entstanden sein muss (das wäre unmittelbar nach der Veröffentlichung des *Spanisch-Schönen*): „*Ich habe den Aufsatz von Ritter fast noch schöner jetzt wie das erste Mal gefunden! Er ist ein wahres Meisterwerk und von einer Feinheit des Witzes, wie man wohl kaum ein Beispiel davon in unserer modernen Publizistik findet*“ (Cosima Wagner an Richard Strauss, o. O., o. D. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 80). Wann sie den Aufsatz „das erste Mal“ gelesen haben könnte, bleibt unklar. Dass sie einen anderen Artikel Ritters gemeint haben könnte, ist zu diesem Zeitpunkt unwahrscheinlich.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

er sie dann ausgerechnet Anfang März 1891 doch noch in die Presse? Der Zeitpunkt lag kurz nach der Erstaufführung von Strauss' Tondichtung *Tod und Verklärung* in Berlin am 23. Februar. Strauss hatte sie dort auf Einladung Bülows selbst dirigiert, und anders als bei *Don Juan* 1890 verlief der Umgang mit Bülow diesmal offenbar reibungslos. Der hatte in Berlin zwei Monate zuvor (am 12. Januar) auch schon Strauss' *Burleske* mit Eugen d'Albert als Solisten auf das Programm gesetzt gehabt, setzte sich also trotz aller theoretischer Zweifel ganz praktisch für den Komponisten Strauss ein. Alexander Ritter und Sonia von Schéhafzoff hatten aus München dennoch Bedenken angemeldet (vgl. Leben VIII-19.1.), und die Stimmung gegen Bülow konnte durch Strauss' Erfolge nicht verbessert werden. Es scheint in diesem Zusammenhang sehr wahrscheinlich, dass die Veröffentlichung des Artikels „*Vom – Spanisch-Schönen*" noch unter dem direkten Einfluss Sonia von Schéhafzoffs erfolgte (vgl. den oben zitierten Brief Strauss' an den Vater), was natürlich keine Schuldzuweisung an Schéhafzoff bzw. keine Entlastung Ritters bedeuten kann.

Marie von Bülow verweist darauf, dass ihr Mann tief getroffen war: „*Das Vorgehen hat Bülow tief verletzt*".[138] Dennoch reagierte Bülow mit Fassung, Sarkasmus und sogar mit ungeahnter Liebenswürdigkeit. Nur wenige Monate nach Erscheinen des „*Spanisch-Schönen*" wandte sich Hans von Bülow an den Verleger und Freund Eugen Spitzweg in München mit einer „*Bitte*". Bülow besaß offenbar Anteile am Verlag und nach seinem Tode würden Spitzweg seine „*50% Aibl-Bülow-Verlag anheimfallen*". „*Obgleich noch zur Stunde leider lebend*", wollte er, Bülow, bereits jetzt auf seinen Jahresanteil verzichten, und er bat Spitzweg, diesen „*so zu disponieren, daß Du 2/3 für Dich behältst und 1/3 dem Autor von »Wem die Krone« gibst (natürlich ohne ihm von meiner Mitwissenschaft* [sic] […] *ein Sterbenswörtchen zu sagen)*". Mit anderen Worten: Er wollte Ritter, der ihn öffentlich angegriffen und persönlich enttäuscht hatte, verdeckt finanziell unter die Arme greifen. Und er hatte sich offensichtlich mit dem Werk seines Freund-Feindes mittlerweile auseinandergesetzt. Dem Verleger bekannte er im selben Brief, dass ihm Ritters *Wem die Krone? „rein musikalisch* [...] *viel vertretungsmöglicher* [erscheine] *als das ihm vorhergegangene Drama* [*Der faule Hans*, Anm. d. V.]*, obwohl auch in diesem viel Stoff enthalten, Hochachtung vor dem Streben, Bewunderung der Energie des Dichters und Componisten hervorzurufen*". Der Brief schließt mit: „*Dein nervenzerütteter Bülow*".[139] Wie ist diese Reaktion zu verstehen? Handelt es sich um selbstlose Philanthropie, das Verzeihen eines sich todkrank Wähnenden – oder doch um eine Art schlechten Gewissens? Im nächsten Brief an den ungläubigen Spitzweg, wenige Tage später, beantwortet Bülow diese Frage selbst, indem er von „Gerechtigkeit" spricht und seine Forderung wiederholt: „*Warum kannst Du's nicht über Dich gewinnen, meine von purem Gerechtigkeits- und Billigkeitsgefühle diktirte Bitte schlicht zu erfüllen? Thu's.*".[140]

Wie sich das Verhältnis zwischen Bülow und Ritter in den noch knapp drei Jahren bis zu Bülows Tod gestaltete, ist schwer zu sagen. Bülow wirkte als Pianist und Dirigent nur noch in Berlin und seiner neuen Heimat Hamburg, Ritter hatte seinen stillen Wirkungskreis in München. Es ist wahrscheinlich, dass sich die beiden nur noch ein einziges Mal

138 Vgl. Bülow, *Briefe und Schriften VIII-7*, S. 306 (Anmerkung). Der VIII. Band der *Briefe und Schriften* erschien erst 1908, lange nach Ritters Tod. Am Beginn des Editionsvorhabens hatte Ritter 1895 der Bülow-Witwe noch bereitwillig Briefe zur Verfügung gestellt.

139 Hans von Bülow an Eugen Spitzweg, Hamburg, 4.6.1891. In: Bülow, B*riefe und Schriften VIII-7*, S. 338 f.

140 Hans von Bülow an Eugen Spitzweg, Hamburg, 9.6.1891. In: Bülow, B*riefe und Schriften VIII-7*, S. 339. Ob es dann tatsächlich zu finanziellen Zuwendungen gekommen ist, die auf Bülow zurückgehen, ist nicht bekannt.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

persönlich begegnet sind. Eine Art Aussöhnung gab es zumindest zwischen Bülow und Richard Strauss, der dem Älteren im Januar 1892 erstmals seit fast zwei Jahren wieder einen Brief schrieb und sich darin konziliant gab.[141] Bülow war erfreut und bot an, die guten „*persönlichen Beziehungen*“ aufrechtzuerhalten und den „*sachlichen Gegensatz*“, „*der uns seit zwei Jahren scheidet*“, hintanzustellen. Einen Seitenhieb auf Ritter konnte sich Bülow aber nicht verkneifen: „*Ich vertrete heute das Spanisch-Schöne ohne deshalb blind, taub, ungerecht gegen Ihr Schiboleth – pardon, ich erinnere mich nicht genau, wie es Ihr Freund A. R. bezeichnet – sein zu wollen*“.[142] Kleine Spitzen und Bemerkungen dieser Art waren seit jeher eine Spezialität Bülows, insofern sind die gegen Ritter gerichteten Beispiele, die sich hier noch anführen lassen[143], keine Besonderheit innerhalb der bändestarken Edition seiner Briefe. Damit stellt sich die Frage, wieviel Verbitterung und Sarkasmus hinter ihnen steckt bzw. ob die typisch Bülow'sche Ironie eher ein Zeichen dafür ist, dass Bülow die Beleidigung weggesteckt hatte, ganz so, wie er in seinem Leben manch anderes hatte wegstecken müssen. Strauss gegenüber war Bülow jedenfalls nicht nachtragend: er führte am 29. Februar 1892 dessen – Alexander Ritter gewidmete! – Tondichtung *Macbeth* in Berlin auf.

Als Bülow im Juni 1892 in einem Brief an Strauss wieder eine bissige Bemerkung über Ritter einflocht (bemerkenswerterweise über dessen – wahrscheinlich recht mageren – Beitrag zum Aibl-Verlagsumsatz, hatte sich etwas verändert. Diente sie doch erstmals als Verpackung für einen Gruß, den Strauss an Ritter ausrichten sollte: „*grüßen Sie doch auch das Ehrenmitglied dieser* [Strauss'] *Familie (ich meine den Nährvater* [Ritter] *des Verlegers der Könige und Herzöge von Bayern, Meiningen und Italien* [Spitzweg])“.[144] Geschrieben wurde dieser Brief kurz nachdem sich Bülow und Ritter erstmals wieder persönlich begegnet waren. Dies geschah im großen gesellschaftlichen Rahmen, beim „2. Schwäbischen Musikfest“ in Augsburg, wo Hans von Bülow am 6. Juni als großen Höhepunkt Beethovens *Eroica* dirigiert hatte, und wohin auch Alexander Ritter von München herübergekommen war. Bei dieser Gelegenheit haben sich die beiden alten Weggefährten aller Wahrscheinlichkeit nach zum letzten Mal gesehen. Beim Augsburger Musikfest waren auch Hermann Levi, Heinrich Porges und Felix Mottl vor Ort. Hans von Bülow schrieb seiner Tochter, er sei „*mit Mottl in Augsburg sehr gut angekommen*“,[145] aus Mottls Tagebuch geht aber hervor, dass dieser am 5. Juni aus Karlsruhe nach Augsburg gereist sein muss und Bülow wird nicht erwähnt.[146] Bülow seinerseits müsste aus München angereist sein, wo er sich bereits einige Zeit aufgehalten hatte. Er hatte eine längere Italienreise unternommen und dabei schon im April auf dem Hinweg in München Station gemacht. Ende Mai kehrte er dorthin zurück und saß in diesen Tagen dem Maler Franz von Lenbach Modell. Jedenfalls war er einige Tage in der Stadt und es ist nicht auszuschließen, dass er Alexander Ritter schon gesehen haben könnte,

141 Richard Strauss an Hans von Bülow, Weimar, 30.1.1892. In: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 91 f.

142 Hans von Bülow an Richard Strauss, Hamburg, 1.2.1892. In: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 93.

143 Am Ende eines Briefes an Spitzweg bezeichnete Bülow sich als „*spanischen Gesandten, bevollmächtigten Minister und Botschafter des »Spanisch-Schönen«*“ (Hans von Bülow an Eugen Spitzweg, Hamburg, 23.2.1892. In: Bülow, *Briefe und Schriften VIII-7*, S. 372). Alexander Ritter nannte er gegenüber seiner Tochter Daniela einmal ironisch den „*großen Münchner Meister*“ (Hans von Bülow an Daniela Thode, Hamburg, 13.1.1892. In: Du Moulin-Eckart, *Bülow. Neue Briefe*, S. 707).

144 Hans von Bülow an Richard Strauss, Hamburg, 25.6.1892. In: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 96.

145 Hans von Bülow an Daniela Thode, Hamburg, 16.6.1892. In: Du Moulin-Eckart, *Bülow. Neue Briefe*, S. 712.

146 In den „Tagebüchern“ Felix Mottls heißt es am „*5.*“ Juni 1892: „*Abreise*“ (aus Karlsruhe) und am „*6.*“: „*Augsburg. Bülow. Ritter.*“ (BSB; Ana 452.B, 1892, S. 8).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

bevor beide nach Augsburg fuhren. Richard Strauss war durch Krankheit verhindert, ebenfalls nach Augsburg zu kommen. Diesem Umstand verdankt sich der bereits zitierte Gruß an Ritter und folgende Antwort Strauss' an Bülow: „*Über das Augsburger Musikfest hat mir Freund Ritter, der herzlich für Ihre Grüße dankt und sie bestens erwidert, die drolligsten und kuriosesten Sachen erzählt*".[147] Das klingt nun gar, als sei zwischen Bülow und Ritter nie etwas vorgefallen. Ob die beiden sich aber tatsächlich ausgesprochen und versöhnt haben, ist nicht ausgemacht.

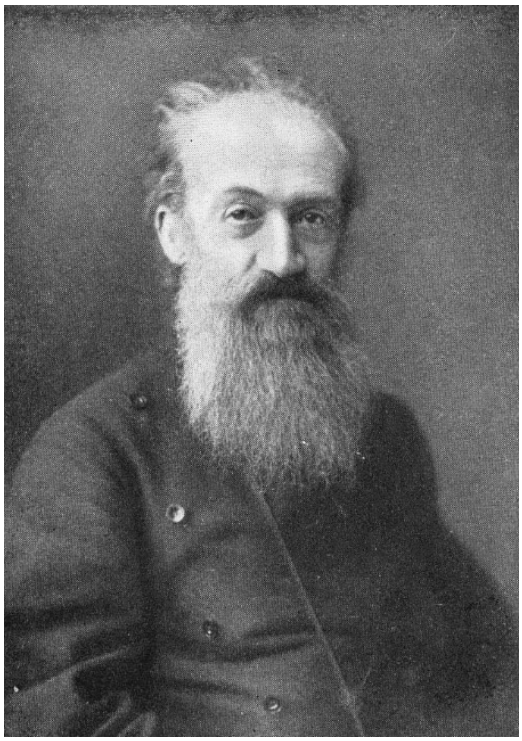


Abb. 31: Alexander Ritter um 1885

147 Richard Strauss an Hans von Bülow, München, 30.6.1892. In: Strauss, *Lieber Collega!*, S. 97. Die „kuriosen Sachen" werden nicht näher erläutert, betrafen aber den „*beleidigte*[n] [Paul] *Marsop*", einen Kritiker und Musikschriftsteller.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

20. Strauss wendet sich ab – Ritters Lebensabend (1892–1896)

20.1. Besuche bei Strauss in Weimar und Mottl in Karlsruhe

Weimar

Laut einer Zeitungsnotiz erhielt Alexander Ritter Anfang Februar 1892 von der Franz-Liszt-Stiftung in Weimar als „*Ehrengabe*“ eine einmalige Unterstützung von 500 Mark.[148] Diese vom Allgemeinen Deutschen Musikverein (ADMV) verwaltete Stiftung war 1887 durch Marie zu Hohenlohe-Schillingsfürst (der Tochter der Fürstin zu Sayn-Wittgenstein, Liszts Lebensgefährtin) begründet worden. Vorsitzender des ADMV war damals Hans Bronsart von Schellendorf und Richard Strauss war Mitglied der „musikalischen Sektion“ – als solches hatte er bei der Entscheidung, Ritter dieses Stipendium zukommen zu lassen, sicher seine Hände im Spiel gehabt. Alexander Ritter hatte Gelegenheit, sich dafür vor Ort zu bedanken, denn er besuchte seinen Schützling und Förderer Strauss just im Februar in Weimar. Strauss dirigierte Ritter zu Ehren dessen Opern am 16. des Monats und genoss im Gegenzug Ritters Anwesenheit und Ansprache.

> „*Ich habe jetzt schöne Tage, da ich in meinem herrlichen Ritter endlich doch wieder einmal einen Freund bei mir habe, dem ich mich so ganz hingeben kann mit vollstem Vertrauen u. mit dem ich mich so ganz eins weiß! Ich kann Euch gar nicht sagen, wie wohl mir diese Aussprache mit ihm mitten in dem tollen Durcheinander des hiesigen Theaters tut. Ah! Da atmet man wieder einmal auf!*“[149]

Strauss hatte mittlerweile in Weimar erhebliche Widerstände seitens des Theaters und seiner Vorgesetzten zu spüren bekommen. Der Intendant Hans von Bronsart und der Hofkapellmeister Eduard Lassen waren eigentlich Schüler und Anhänger Liszts gewesen, Alexander Ritter hatte mit ihnen in seiner Weimarer Zeit auf der Altenburg verkehrt. Doch anders als Ritter, waren die beiden längst nicht mehr kompromisslose Neudeutsche, sondern achteten sehr pragmatisch darauf, dem Publikum nicht zu viel Neues – und auch nicht zu viel Liszt – zuzumuten. Da ist es nicht verwunderlich, dass beim Aufeinandertreffen der alten Weggefährten sich offene Gräben auftaten, zumal die Weimaraner auch von Bayreuth nicht viel hielten. Am Abend des 19. Februar war Ritter mit Strauss zu Gast bei Lassen, worüber Strauss berichtet: „*Gestern war ich mit Ritter bei Lassen Abends mit* [Hans] *Gießen u.* [Hans] *Sommer, wo erst unerquicklich über den Bayreuther Tannhäuser gestritten wurde. Gießen u. Lassen schimpften so frech u. feindselig, dass Ritter ganz wütend wurde. Ja, ja, der Wein löst die Zunge u. da kamen so die verborgensten Dinge zum Vorschein!*“.[150] Strauss „meldete“ das Verhalten seines Vorgesetzten anschließend auch direkt an Cosima Wagner: „*Lassen ist, trotz 30jährigen Heucheln, ein Feind von Bayreuth. Darüber wird Ihnen wohl Freund Rit-*

148 Vgl. *Musikalisches Wochenblatt*, XXIII. Jg., Nr. 7, 11.2.1892, S. 85. Zusammen mit Ritter erhielten demnach vier weitere Musiker einmalige „*Spenden*“, der Liederkomponist Robert Franz jedoch eine lebenslängliche jährliche Zuwendung von 500 Mark – also weit mehr als Ritter.

149 Richard Strauss an Johanna Strauss, Weimar, 20.2.1892 (RSA). Unveröffentlicht.

150 Ebda.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ter […] *berichtet haben*".[151] Dass die Formulierung vom „30jährigen Heucheln" von Alexander Ritter herrühren wird, der Lassen tatsächlich seit über 30 Jahren kannte, liegt auf der Hand.

Ritter und Strauss befanden sich jedenfalls in bestem freundschaftlichem Einvernehmen. Nachdem Strauss dem Älteren am 18. Februar seinen tags zuvor vollendeten *Guntram*-Text vorgelesen hatte, riet der ihm voller Zufriedenheit, unverzüglich mit dem Komponieren zu beginnen.[152] Diese erste Textfassung, die noch ohne die Figur des Friedhold auskam, endete mit einem bußfertigen Titelhelden, der das Urteil des Bundes akzeptiert, und wurde auf dem Manuskript von Ritter handschriftlich kommentiert: „*Ganz wundervoll, herrlich!*".[153] Die gemeinsamen Tage in Weimar wird man als den Höhepunkt der Beziehung der beiden bezeichnen können – noch war man sich eben auch über den *Guntram* vollkommen einig. Der junge Kapellmeister weihte Ritter aber auch in seine Probleme mit der Theaterleitung und der launischen Sängerin Pauline de Ahna ein, der Strauss aus taktischen Gründen mit Kündigung gedroht hatte.[154] Sicherlich sprachen die beiden in den Weimarer Tagen außerdem intensiv über Ritters Anschauungen zu Kunst und Philosophie. Wie erwähnt, ist trotz einer unklaren Datierung anzunehmen, dass die Aufzeichnungen im „*Braunen Kunstbuch*" (ebda. S. 7) über Ritters Ausführungen zur Geschlechtsliebe direkt in Weimar im Beisein Ritters entstanden sind (vgl. Leben VII-17.6.).

War zwischen den beiden also alles im Reinen? Sollte der Schein trügen? Jedenfalls hatte Strauss bereits im März 1892 in Berlin John Henry Mackay (1864–1933) kennengelernt, einen „*großen Anarchisten*" und „*Antagonisten Schopenhauers*" (Strauss), der ihn mit der Philosophie Max Stirners bekannt gemacht hatte.[155] Strauss begann unmittelbar nach Ritters Besuch mit einem *Don Juan*-Opernentwurf nach Stirner. Die Lehren Alexander Ritters, die damals in seiner restriktiven Meinung zur Sexualität und Sinnlichkeit gipfelten, müssen neben diesen neuen Impulsen für Strauss bereits erheblich an Reiz verloren haben.

Karlsruhe

Aus Weimar kaum zurückgekehrt, reiste Ritter am 28. Februar von München weiter nach Karlsruhe. Dort hatte sich Felix Mottl des *faulen Hans*' angenommen und Ritter eingeladen, den Endproben beizuwohnen. Ritter bezog Quartier im Hotel „Rothes Haus"[156] und besuchte ab dem 29. die Proben im Opernhaus; abends waren „Ritters" im Hause Mottl zum Essen und Musizieren zu Gast.[157] Die Karlsruher Erstaufführung des *faulen Hans* fand schließ-

151 Richard Strauss an Cosima Wagner, Weimar, 14.3.1892. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 120.

152 Vgl. Richard Strauss an Johanna Strauss, Weimar, 20.2.1892 (RSA). Strauss habe Ritter seinen „*Operntext vorgelesen, von dem er so entzückt war, u. den er für so fertig hält, dass er mir geraten hat, sofort mit dem Componiren anzufangen*".

153 Vgl. Klatte, Wilhelm: *Aus Richard Strauss' Werkstatt*. In: *Die Musik*, XVI. Jg., Heft 9, Juni 1924, S. 636–641, hier S. 639. Dieses Manuskript, das Klatte vorgelegen haben muss, ist heute verschollen.

154 Vater Strauss zeigte sich von Ritters Berichten – über den vermeintlichen Plan Richards, sich in Schwerin zu bewerben – höchst überrascht und beunruhigt. Vgl. Franz Strauss an Richard Strauss, München, 29.2.1892. In: Grasberger, *Strom der Töne*, S. 67.

155 Vgl. Richard Strauss an Franz Strauss, Weimar, 7.4.1892 (RSA). Unveröffentlicht.

156 Else Ritter an August Göllerich, 28.2.1892 (ÖNB; F28 Goellerich 130). Unveröffentlicht.

157 Vgl. Mottls Einträge in sein Tagebuch vom 29.2.–4.3.1892 (BSB; Ana 452.B, Typoskript, 1892, S. 3). Aus dem Eintrag vom 1.3.1892 geht hervor, dass auch Sonia von Schéhafzoff anwesend war. Für den Abend notierte Mottl an diesem Tag: „*Gequälte Lustigkeit*" – doch ist nicht ganz klar, ob sich das noch

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

lich am 4. März statt und war für Ritter (trotz schlechter Presse) ein großer persönlicher Erfolg. Er blieb noch drei weitere Tage und genoss den freundschaftlichen Verkehr mit Felix Mottl, dann fuhr er wieder ins ruhige München. Einige erhaltene Briefe zeigen, wie dankbar Ritter Mottl für seinen Einsatz war:

> „*Als ein anmuthiger Nachklang der schönen Karlsruher Tage empfingen mich bei meiner gesternabendlichen Heimkehr Ihre lieben Zeilen. Ich kann nun den ersten Morgen im Heim nicht schöner beginnen, als indem ich Ihnen antworte. Da kommt es mir aber wie eine Aufdenkopfstellung der Welt vor, wenn Sie mir danken wollen*“.[158]

Als „*die herrlichste Freude* […] *in den Karlsruher Tagen*“ hatte Ritter es empfunden, „*in einem Andern, einem Freunde, in Ihnen Liebster, das gleiche künstlerische Empfinden, das gleiche künstlerische Wollen zu erkennen welches mich beseelt*“.[159]

20.2. Ritter als Karriere-Ratgeber für Richard Strauss

Bayreuth – Ritter zwischen den Stühlen

Alexander Ritter betrachtete sich umstandslos als Diener der heiligen Sache Bayreuths. Seinen jungen Adepten Strauss auf dem grünen Hügel in diese Sache eingebunden zu sehen, war ihm ein Herzenswunsch. Allein, die Angelegenheit war äußert kompliziert. Durch mehrere Jahre Kontaktpflege war es gelungen, Cosima Wagner grundsätzlich für Strauss zu gewinnen, obwohl sie Bedenken gegenüber Strauss' modernen Kompositionen hegte. Als Dirigent war seine Eignung durch erfolgreiche *Tannhäuser* und *Tristan*-Produktionen in Weimar unter Beweis gestellt, es fehlte nur noch die Gelegenheit, in Bayreuth zu debütieren. Nach der musikalischen Assistenz bei den Festspielen 1889 und seiner krankheitsbedingten Verhinderung 1891 hatte sich Strauss berechtigte Hoffnungen auf eine größere Aufgabe für das Jahr 1892 gemacht.

Im Konflikt zwischen Cosima und Strauss über dessen Mitwirkung[160] saß Alexander Ritter zwischen zwei Stühlen. Als sich im Mai 1892 abzeichnete, dass es seitens Cosimas kein für ihn akzeptables Angebot geben würde, hatte Strauss sich in seiner „*Herzensangst*“[161] an Ritter gewandt. Der nahm alle seine Diplomatie zusammen und bestärkte Strauss darin, lieber ganz auf eine Mitwirkung zu verzichten, als von Franz Fischer nur die letzten beiden *Meistersinger*-Vorstellungen übernehmen zu dürfen – jedoch ohne dabei Cosima und ihre Gründe auch nur im Geringsten in Frage zu stellen. Ein bloßes Nachdirigieren würde Strauss „*Autorität – seinen Ruf als hervorragender Dirigent*“ in Gefahr bringen. Andererseits sei es

auf das Zusammensein mit Ritters bezieht und vielleicht sogar auf eine Befangenheit durch das Beisein Sonias schließen lässt, für die Ritter doch so schwärmte.

158 Alexander Ritter an Felix Mottl, München, 8.3.1892 (BSB; Ana 452). Unveröffentlicht.

159 Ebda. Man fühlt sich an die Freundschaftsbekundung an Levi direkt nach der Uraufführung des *Faulen Hans* erinnert.

160 Eine ausführliche Schilderung des Konfliktes zwischen Cosima Wagner und Richard Strauss, die hier unterbleiben muss, bietet: Schuh, *Jugend*, S. 222–225 und 243–249. Auch das *Vorwort* in Trenner, *Cosima-Strauss*, S. VII ff. gibt darüber Auskunft.

161 Richard Strauss an Cosima Wagner, Weimar, 15.5.1892. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 130.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ritter unmöglich, „*einen Rat zu geben, welcher der heldenmütigen Führerin unserer heiligen Sache Verlegenheiten bereiten würde*“.[162] Strauss legte Ritters Brief seinem Antwortschreiben an Cosima bei. Sein und Ritters Wunsch nach der Übertragung der *Meistersinger*-Premiere wurde von Cosima jedoch nicht erfüllt. Strauss, der letztlich 1894 einige *Tannhäuser*-Vorstellungen dirigierte (in denen seine Verlobte Pauline de Ahna die Elisabeth sang) distanzierte sich in den folgenden Jahren immer weiter von Bayreuth und dirigierte letztlich erst 1933 – nach dem Tode sowohl Cosimas als auch Siegfried Wagners – zum ersten Mal nach 39 Jahren wieder auf dem grünen Hügel.

München

Dass Richard Strauss nicht ewig würde im kleinen Weimar bleiben, war abzusehen. Er strebte nach einem Hofkapellmeisterposten an einem großen Theater. Alexander Ritter spielte bei den aufkommenden Verhandlungen mit München im Hintergrund indirekt eine Rolle als Informant und Berater. Mottl hatte im Februar 1893 ein Konzert in Berlin abgesagt, das Levi für ihn übernahm. Franz Strauss kommentierte:

> „*Oh, wenn sie ihn nur dort behalten würden! – Hier spricht man, daß er von seiner hiesigen Directionsstelle zurücktreten will, aber ich glaube es nicht, der geht nicht eher bis er nicht hinausgeschmißen wird. Es heißt auch, Bülow, oder Du würden an seiner Stelle kommen. Ich habe diese Sachen alle durch Ritter erfahren. Ich teile Dir dies zur gefälligen Kenntnißnahme mit*“.[163]

Bülow hatte das Anerbieten aus München abgelehnt, und so entwickelte sich über die folgenden Monate ein reges Spekulieren, ein Deutschlandweites Personalkarussell schien in Gang geraten zu sein: Felix Weingartner in Berlin und Felix Mottl in Karlsruhe waren ebenso im Gespräch, nach München zu kommen, wie Strauss – wobei die jeweils frei werdende Position dann wieder zu besetzen gewesen wäre.

Richard Strauss weilte derweil immer noch auf seiner Südlandreise, tausende Kilometer fernab des Treibens. Sein Vater fühlte sich in dieser Situation als Vermittler gebraucht, er traf Hermann Levi, besprach sich mit Alexander Ritter und schrieb dem Sohn die aktuellen Entwicklungen, die einmal den einen, mal den anderen Aspiranten in München vorn sahen. Im April ließ Levi Strauss über seinen Vater anfragen, ob er bereit sei, in gleichberechtigter Position neben ihm nach München zu kommen. Franz Strauss konsultierte die Ritters: „*Ich war Gestern Nachmittag bei Ritter und ließ ihn und Frau Ritter Deinen Brief lesen. Beide sind nun der Ansicht, daß das Anerbieten Levi's nur dann zu acceptiren wäre, wenn Du nach Ablauf der 3 Jahre einen gesicherten Platz hättest und Du nicht dann auf dem Trocknen sitzen würdest, wenn die 3 Jahre um sind*“. Richard solle in Berlin sondieren, ob er Weingartners Nachfolge übernehmen könne. „*Frau Ritter sagte, Du möchtest, wenn aus der hiesigen Geschichte etwas werden sollte, Dich ja in allem genau contraktlich versichern laßen, und Dich nicht auf mündliche Versicherungen einlaßen*“.[164]

162 Ritters Brief an Strauss vom 5.5.1892 ist abgedruckt in: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 131 f.
163 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 13.2.1893 (RSA). Unveröffentlicht.
164 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 23.4.1893 (RSA). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Anfang Mai waren die Verhandlungen mit Richard Strauss offenbar schon „*Stadtgespräch*“ geworden, sehr zum Ärger des Vaters: „*Ich habe, außer zu Ritter, wie Du gewünscht hast, zu Niemand eine Silbe gesagt, da ich Levi mein Wort gab, darüber zu schweigen*“.[165] Levis ernsthaftes Bemühen und guter Wille stehen außer Frage, trotzdem taktierte und lavierte er in der Sache über Monate hinweg.[166] Alexander Ritter aber sah allein bei dem Namen Levi rot und witterte hinter jedem seiner Schritte Intrige und böse Absicht. Mitte Mai warnte er Strauss eindringlich vor dem „*jüdischen Sauluder*“ Levi, das ihm mit seiner Berufung letztlich nur schaden wolle:

> „*Levi hat sich lang den Kopf zerbrochen, wie man Sie in Ihrer Dirigententhätigkeit am gründlichsten unschädlich machen, »kalt stellen« könnte. – u. sei es einstweilen nur auf 3 Jahre. Da ist er denn darauf gekommen Sie hierher zu locken. Liebstes Sträußchen! ein Mal kann man in eine Falle gehen, – aber zum zweiten Mal in dieselbe – ist nicht erlaubt*“.[167]

Kurz nach dem *Guntram*-Konflikt wirkt diese Stelle fast, als wollte Ritter Strauss gar nicht in München haben. Die Verhandlungen mit den Kandidaten wurden weitergeführt und liefen letztlich auf Strauss hinaus, kamen aber noch lange nicht zum Abschluss. Nach über einem halben Jahr Hin- und Her glaubte Franz Strauss im Oktober schon nicht mehr an das Münchner Engagement. Seinem Sohn macht er herbe Vorwürfe: „*Ich weiß zwar*[,] *daß meine Anschauungen in Deinen Augen keine Beachtung finden, und Du Aussprüchen der Leute, welche Dir im Leben nicht so nah stehen wie ich, zugänglicher bist, so halte ich es doch für meine Vaterpflicht, Dir meine Gedanken, über Alles was Dich betrifft*[,] *mitzuteilen*“. Verbittert schreibt er von Intrigen und Gerüchten, beklagt sich über Levi und rechnet auch enttäuscht mit Alexander Ritter ab: „*Du hast alle die Unannehmlichkeiten, welche Du erfährst, nur Dir ferner stehenden Leuten zuzuschreiben. – Sehe nur Deinen Freund Ritter an; er hat sich durch ein Weib so beeinflußen laßen, daß er nicht einmal mehr an Deinen Sachen antheilnimmt. Das sind in meinen Augen keine Freunde*“.[168]

Der Vertrag mit München ließ weiter auf sich warten, erst am 20. März 1894 konnte er endlich unterschrieben werden. Die Freundschaft zwischen Richard Strauss und Alexander Ritter hatte in der Tat gelitten. Dass Strauss in den Münchner Verhandlungen noch ab und an nach Ritters Meinung fragte, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass es zeitgleich zu einer Entfremdung gekommen war, die sich v. a. auf künstlerisch-weltanschaulicher Ebene vollzogen hatte. Nachdem bereits wiederholt auf ihn verwiesen wurde, ist es nun an der Zeit, ihn eingehender zu beleuchten: den *Guntram*-Konflikt zwischen Richard Strauss und Alexander Ritter.

165 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 6.5.1893 (RSA). Unveröffentlicht.

166 Vgl. Schuh, *Jugend*, S. 335 ff.

167 Alexander Ritter an Richard Strauss, 14.5.1893 (RSA). Zitiert nach dem Original. Auch in: Youmans, *Ten letters*, S. 17.

168 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 12.10.1893 (RSA). Teilweise und o.D. abgedruckt in Schuh, *Jugend*, S. 321. Mit dem „Weib“ war natürlich Sonia von Schéhafzoff gemeint. Ob es über die Antipathie gegenüber der Russin hinaus auch sachlichen Grund für den Groll auf Ritter gab, ist unklar.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

20.3. Der Konflikt mit Strauss um das *Guntram*-Textbuch

Der zentrale Konflikt in der Freundschaft zwischen Alexander Ritter und Richard Strauss entzündete sich 1892/93 an der Konzeption der Oper *Guntram*. In ihm vollzog sich letztlich die Emanzipation des Jüngeren vom Älteren, die in einer Entfremdung der beiden endete. Für die Strauss-Biographik ist dieser *Guntram*-Konflikt schon immer von hohem Interesse gewesen und kann daher als derjenige Aspekt des Verhältnisses Ritter-Strauss gelten, der am besten erforscht wurde. Sowohl biographisch-chronologisch als auch philologisch-werkanalytisch wurde Richard Strauss' Opernerstling auf seine Verbindungen zu Alexander Ritter und dessen Anschauungen hin untersucht. Es sei hier insbesondere auf die „»Guntram«-Chronik" Willi Schuhs verwiesen, die den langen Entstehungsprozess von August 1887 bis Februar 1894 anhand der Quellen tabellarisch dokumentiert und dabei auch den Konflikt mit Ritter abdeckt.[169] Auf den Paradigmenwechsel weg von einem metaphysisch-ethisch aufgeladenen Kunstverständnis hin zu einem freien Künstlertum und einer absichtslosen Kunst der reinen Anschauung, der sich während der Entstehung des *Guntram* und in dessen Textgestalt selbst vollzogen hat, wies Charles Youmans bereits 1996 in seiner Dissertation hin, die Strauss' Opernerstling auch musikalisch-analytisch eingehend untersucht.[170] Seitdem hat er wiederholt auf die Bedeutung der Umarbeitung des 3. Aktes hingewiesen, die einer unverhohlenen Abkehr von Ritters Ideen einer Kunstreligion gleichkam.[171] Statt mit einer vermeintlich ultrawagnerischen Wagner-Nachahmung, als welche *Guntram* lange Zeit wahrgenommen wurde, hat man es in Wahrheit mit einem Produkt der Überwindung des metaphysisch aufgeladenen Wagner'schen Erlösungsdramas zu tun.

Verlauf

Mit Verweis auf die vorhandene Literatur seien an dieser Stelle nur die wichtigsten Stationen der Entstehung des *Guntram* in Bezug auf Ritters Einwirken zusammengefasst und einige Anmerkungen zum Konflikt mit Strauss beigefügt. Zunächst sei Strauss' Einstieg ins musikdramatische Komponieren vor dem Hintergrund des Opernschaffens Ritters betrachtet. Nach dem relativen Erfolg seines *Faulen Hans* 1885 glaubte sich Ritter durchaus berufen, weitere Opern zu schreiben.[172] Doch ging sein Selbstvertrauen eben nicht so weit, sich an einem Musikdrama Wagner'schen Formats zu versuchen, sondern er blieb bewusst auf dem eingeschlagenen Sonderweg des humoristischen Einakters auf der Grundlage von Märchenstoffen. Sei es, weil Wagner selbst ihm 1871 diesen Weg gewiesen hatte, sei es, weil er

169 Vgl. Schuh, *Jugend*, S. 274–300. Es muss allerdings auf einen Fehler hingewiesen werden, der Schuh unterlaufen ist. Der zitierte Ausschnitt aus einem Brief Ritters an Strauss vom 10.8.1892 bezieht sich mitnichten auf einen *Guntram*-Entwurf, sondern auf einen Märchentext *Das stählerne Schloß*, den Strauss Ritter geschickt hatte (vgl. Leben VIII-20.4.).

170 Youmans, Charles: *Richard Strauss's Guntram and the Dismantling of Wagnerian Musical Metaphysics*, Diss., Duke University, Durham 1996.

171 Youmans, Charles: *The Development of Richard Strauss's Worldview*. In: Schmid, Mark-Daniel: *The Richard Strauss Companion*, Westport 2003, S. 63–99 und Ders.: *Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition*, Bloomington 2005.

172 Gegenüber Levi lehnte er eine Bratschenstelle damals mit der nur halb scherzhaft gemeinten Begründung ab, dass er mit dem „*Vorurtheil man könne Opern componiren*", keine Zeit habe, Bratsche zu üben (Alexander Ritter an Hermann Levi, Meiningen, 16.1.1886 (LOC Washington; ML95.R6) Unveröffentlicht.).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

realistisch genug war, seine beschränkten schöpferischen Möglichkeiten einzuschätzen.[173] Wenn er also Richard Strauss darin bestärkte, seinen Opernerstling stofflich und in den Dimensionen weit enger an das Vorbild Wagners anzulegen, so traute er seinem Schützling offensichtlich viel zu – jedenfalls weit mehr als sich selbst. Ob man darin den quasi missbräuchlichen geheimen väterlichen Wunsch erkennen kann, eigene Versäumnisse und Unzulänglichkeiten zu projizieren und im „Sohn" zu überwinden, grenzt an Spekulation. Ritter könnte Strauss demnach mit der unlösbaren Aufgabe, seine – Ritters – eigene Wunschoper zu schreiben, befrachtet haben.

Gewiss darf man grundsätzlich die besten Absichten annehmen, wenn Alexander Ritter die Entstehung von Strauss' erstem eigenen Operntext freudig und engagiert begleitete. Die ersten Anfänge datieren sozusagen in die Hauptzeit ihrer Mentor-Schüler-Beziehung. Ritter war Feuer und Flamme:

> „*Auf Ihren Entwurf freue* [ich] *mich riesig. Sie glauben gar nicht*[,] *was ich an dieser Ihrer Arbeit für ein lebhaftes Interesse nehme! Nur drauf – es muß!*".[174]

Auch an den weiteren Stationen auf dem langen Weg zur Oper, den Strauss – seit 1889 in Weimar ansässig und damit dem direkten Zugriff Ritters entzogen – durchaus selbständig beschritt, wurde Ritter gleichwohl mit einbezogen, und er war einer der ersten, der Strauss' Entwürfe zu lesen bekam. Eine am 25. Oktober 1890 abgeschlossene Fassung[175] ließ es Ritters Meinung nach noch an dramaturgischer Logik und sprachlicher Prägnanz fehlen:

> „*Ritter sagte mir, dass er sich deinen Text von seiner Else vorlesen lässt, um ihn besser aufnehmen zu können. Flüchtig haben wir neulich bei Leibenfrost darüber gesprochen, er meinte, es gehe zu viel hinter der Szene vor, was bei einem dramatischen Werke ein sehr großer Fehler wäre, auch würde eine Situation dreimal verhandelt, was für das Werk von überaus großem Nachtheil wäre, und noch manches andere, was mir im Augenblick nicht einfällt.* […] *Ritter meinte auch, die Worte seien oft nicht prägnant genug, was wohl davon herkäme, dass* [Du] *zu wenig in gebundener Rede gelesen hättest*".[176]

Es ist bemerkenswert, dass Strauss nach der Vollendung von *Tod und Verklärung* gut zwei Jahre lang keinen Ton komponiert hat. Neben der zeit- und kräfteraubenden Arbeit als Kapellmeister, war es vor allem der *Guntram*-Text, der Strauss beschäftigte und absorbierte. Ab Februar 1891 erfolgten eine weitere größere Umarbeitung und die Reinschrift des Textes, die erst im Februar 1892 abgeschlossen war. Direkt nach ihrer Vollendung präsentierte Strauss die neue Version seinem Freund Ritter, der zu Besuch in Weimar war (Leben VIII-20.1.). Ritter war „*entzückt*" und riet, „*sofort mit dem Componiren anzufangen*". Es scheint, dass der Komponist Strauss dieser Ermunterung dringend bedurft hatte:

173 Andere Opernpläne Ritters mit Wagner-ähnlicheren Sagenstoffen, wie *Olaf* oder *Gottfried der Sänger* blieben wohl aus diesen Gründen unvollendet oder unvertont.

174 Alexander Ritter an Richard Strauss, München, 10.9.1887 (RSA). Zitiert nach dem Original. Auch in: Schuh, *Jugend*, S. 274 und Youmans, *Ten letters*, S. 6. Dort wurde jeweils stillschweigend „ich" ergänzt.

175 „*heute wird Operntext fertig*" (Richard Strauss an Johanna Strauss, 25.10.1890. Trenner, *Chronik*, S. 81 bzw. Schuh, *Jugend*, S. 275).

176 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 21.11.1890. Auch in Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 135.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *„Dies hat mir natürlich kolossalen Mut gemacht, ich fange jetzt allmählich selbst an, an den Guntram zu glauben! Ha! Ich bin neugierig, wie mir nach zweijähriger Pause das Componiren wieder schmecken wird!*".[177]

Allerdings war der Zenit des Ritter'schen Einflusses auf Strauss zu diesem Zeitpunkt bereits überschritten. Just im März 1892 schlug sich seine Begegnung mit dem Werk Stirners und Mackays in Plänen zu einem *Don Juan*-Stoff nieder, in dem eine negativ gezeichnete Figur „*Antagonist A (Schopenhauer, Christus)*"[178] bereits als eine Art abstrahiertes Ritter-Porträt identifizierbar sein könnte. Der Prozess der Abnabelung – exemplarisch dokumentiert in den Aufzeichnungen des „*Braunen Kunstbuches*" – fand seine ersten Niederschläge (vgl. Leben VII-17.6.).

Strauss begann, wie ihm geraten, „*sofort*" mit der Komposition des ersten Aktes, und als er seine große Erholungsreise in den Süden antrat, hatte er auch den zweiten Akt seines *Guntram* bereits skizziert. Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass er die Abnabelung von Ritter, die sich in der Umarbeitung des dritten Aktes ausdrückte, erst in buchstäblich weiter Ferne, in räumlicher Distanz zu seinem Mentor zu vollziehen in der Lage war. Um seine schwere Krankheit weiter auszukurieren, war er am 4. November 1892 auf die lange Reise aufgebrochen, die ihn in ein wärmeres Klima, nach Griechenland, Ägypten und Italien führen sollte. Sie ließ ihm Zeit genug, ungestört nicht nur eine völlig neue Fassung des Textes des dritten Aktes zu schreiben, sondern gleich die Musik der gesamten Oper im Particell und bis in die Instrumentation der ersten beiden Akte hinein zu vollenden. Als er Monate später, am 25. Juni 1893, nach München zurückkam, hatte er Fakten geschaffen und eine Oper in der Tasche, die nicht mehr zu ändern war.

Wandlungen

Strauss hatte gar nicht anders gekonnt. Seit 1887, seit den Anfängen der *Guntram*-Idee, hatte sich zu viel verändert. Ritters Lehren hatte er in Meiningen und den ersten Jahren in München aufgesogen und zweifellos hatte er davon unglaublich profitiert. Die grundsätzlichen Lektionen waren nun längst gelernt, und Strauss' Bedürfnis nach etwas Neuem ist nur zu verständlich. Hatte sich nicht auch Ritter verändert? Es spricht einiges dafür, dass seine Schopenhauer-Auslegung, seine christlich-moralischen Vorstellungen sich Anfang der 1890er Jahre verschärft und zugespitzt hatten. Die sexualfeindliche „himmlische Liebe" war Ausdruck dessen, wie dogmatisch Ritter geworden war. Es scheint, als habe er damals die „Erdung" verloren und sich lächerlich gemacht, weil er seine Grundkompetenzen – Wagner und Liszt – verlassen und seine eigenen privaten Erfahrungen mit Sonia von Schéhafzoff in philosophische Leitlinien für Andere hineinprojiziert hatte. Ritters wunderliche Vorstellungen zur Geschlechtsliebe mögen sogar einer der Punkte gewesen sein, die Strauss am meisten störten und den Anstoß zur Abkehr gaben. Ritters Autorität war in diesem Punkt angekratzt, und es fiel nun leichter, sich über seine ethischen Vorstellungen von idealistischer Kunst auch grundsätzlicher hinwegzusetzen. Im „*Braunen Kunstbuch*" dokumentiert sich Strauss' Beschäftigung mit Ritters Sexualmoral und sein Ringen mit der Philosophie Schopenhauers – gerade auch in Ägypten, zur Zeit des Konfliktes um den *Guntram*. Gera-

177 Richard Strauss an Johanna Strauss, Weimar, 20.2.1892 (RSA). Unveröffentlicht.
178 Vgl. Schuh, *Jugend*, S. 261 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dezu ein Manifest seiner neugewonnen Überzeugungen, zumindest aber eine bemerkenswerte Äußerung gewahrt man in einer Briefstelle, die Strauss im Februar 1893 an Thuille schrieb, und die alles enthält, was Strauss' Wende ausmachte. Sozusagen im Nachhinein und im legitimierenden Rekurs auf Ritters Hausphilosophen Schopenhauer schuf sich Strauss hier seine Rechtfertigung für den bereits komponierten *Guntram*. Die wichtigsten Schlagworte lassen sich bestens mit den Einträgen im „*Braunen Kunstbuch*" in Beziehung setzen.

> „*Gerade über das »Künstlertum« und die reine Anschauung habe ich in Schopenhauer wundervolle Anregungen erhalten und läutere mich gegenwärtig in ganz eigenartiger Weise.* […] *jedenfalls werde ich immer mehr Künstler, wie's auch Schopenhauer ist, der sich feierlich dagegen verwahrt, als ob er die Bejahung oder Verneinung des Willens z. B. empföhle: er stellt sie nur dar. Das ist Alles – aber das ist auch – »Alles«! Und so tat es Göthe, so tat es Wagner und so wollen wir Kleinen es auch halten und – keine Moral predigen!*".[179]

„Magnificat anima mea"

Welche bedeutende Rolle Moral und Christentum bei Strauss' Ablehnung des Ritter'schen Weltbildes spielten, wird exemplarisch bzw. symbolisch verdeutlicht in einem kompositorischen Detail des *Guntram*. Strauss hatte zunächst an die Verwendung einer gregorianischen Magnificat-Intonation gedacht, die am Ende des dritten Aktes zur bußfertigen Rückkehr Guntrams in den Bund hätte erklingen sollen. Die Idee dazu stammte entweder direkt von Ritter oder war sozusagen ihm zuliebe gefasst worden. Der Plan war immerhin so konkret, dass Strauss aus dem fernen Süden um verwendbare authentische Choral-Versionen gebeten hatte. Sein Vater hatte ihm dann per Post „*Noten und Text zum Magnificat und Miserere*" zukommen lassen, die Richards Freund Friedrich Rösch besorgt hatte.[180] Dass es im Dezember 1892 dafür längst zu spät gewesen war, weil die Komposition ohne Berücksichtigung der christlichen Klangsymbolik schon weit vorangeschritten war, deutete Strauss in seiner Antwort nur an: „*Miserere etc. mit Dank erhalten; weiß aber nicht, ob ich's verwenden werde können*".[181] Rösch beklagte sich daraufhin zwar über die „*umständliche Lauferei*" in die Bibliothek, die er wegen des „Miserere" hatte, doch war er mit Strauss' Entschluss, den dritten Akt anders zu gestalten, völlig einverstanden: „*Von Deinen Angehörigen habe ich eine Abschrift Deines 3. Guntram-Aktes erhalten (in die – nebenbei gesagt – an der Stelle: »mein Gott spricht durch mich selbst zu mir!« offenbar von Ritter's zitternder Hand als Randglosse: »Mir geht nichts über Mich!«* [ein Stirner-Zitat, Anm. d. V.] *eingetragen ist)*". Rösch war – anders als Ritter – „*der festen Überzeugung* […], *die jetzige Fassung des 3. Aktes sei wohl die einzige Möglichkeit, den Stoff überzeugend zu einem einigermaßen befriedigenden Abschluß zu bringen*". Und er wusste ganz genau, wo Strauss' neuralgischer Punkt lag: „*oder bekennst Du Dich jetzt am Ende gar zu Ritter's »himmlischer« Liebe??*". Musikalisch-dramaturgisch bedeutete das für Rösch: „*Unbedingt müßte auch (jetzt mehr, denn je!) am Schlusse das »Magnificat« unterbleiben, obwohl gerade dies, soviel mir berichtet wurde, dem Onkel Rit-*

179 Richard Strauss an Ludwig Thuille, Luxor, 13.2.1893. In: Trenner, *Strauss-Thuille*, S. 128.
180 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 11.12.1892 (RSA). Unveröffentlicht.
181 Richard Strauss an Franz Strauss, Kairo, 19.12.1892 (RSA). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ter u. insbesondere seinem »himmlischen Kind« am meisten imponirt! –".[182] Sicherlich handelt es sich hier um Polemik, aber die Verknüpfung des *Guntram* mit Ritters Beziehung zu Sonia von Schéhafzoff ist doch überaus auffällig, zumal aus dem Munde eines Dritten.

Ritter kam in seinem beschwörenden Brief an Strauss vom 17. Januar selbst noch einmal auf das „Magnificat" zu sprechen. In Strauss' neuer Konzeption erscheine ihm das Zitat (von dessen Tilgung er offenbar nichts wusste) als „*blasphemischer Witz*". Wie wichtig es ihm mit dem Hymnus war, wird klar, wenn in dem Brief als rhetorischer Abschluss seiner Beschwörung einer „*Wiederherstellung*" der *Guntram*-Konzeption „*nach dem frühern Entwurf*" die Aufforderung steht: „*Und dazu laßen Sie dann ein Magnificat ertönen*".[183] Nachdem er damit gescheitert war, und der *Guntram* seine endgültige Gestalt ohne „Miserere" und „Magnificat" bekommen hatte, verwirklichte Alexander Ritter die Idee des gregorianischen Zitats dann schließlich demonstrativ selbst. In seiner Symphonischen Dichtung *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe*, die 1895 entstand, verwendet er eine entsprechende Choralmelodie aus der Requiems-Liturgie, die immer wiederkehrt und in der Partitur jeweils mit dem Text „*Libera me, Domine, de morte aeterna*" unterlegt ist.[184] Richard Strauss wiederum fand bald darauf doch auch noch Verwendung für gregorianische Zitate – allerdings in einer Form, die Ritter keinesfalls gefallen hätte. Die Vollendung von Strauss' *Also sprach Zarathustra* hatte er indes nicht mehr erleben müssen. In dieser Tondichtung nämlich benutzt Strauss an zwei Stellen bekannte gregorianische Intonationen: Im Abschnitt „*Von den Hinterweltlern*" kommt dem „Credo" die unrühmliche Funktion eines musikalischen Symbols für Engstirnigkeit zu [T. 32/33 und T. 34/35]. Nicht anders fungiert später im Abschnitt „*Von der großen Sehnsucht*" der Beginn des „Magnificats" gemeinsam mit der Wiederholung des „Credos" als retardierendes Motiv, als anfängliches Hemmnis für die aufwärtsstrebende Sechzehntelbewegung des „Sehnsuchtsmotivs" [T. 86–88 und 93–95 (+ Credo T. 88–90)]. Auch Strauss hat die Zitate in der Partitur mit dem entsprechenden Text gekennzeichnet.

Die Krise

Anfang des Jahres 1893 war also die Bombe geplatzt. Strauss hatte den neuen Text des 3. Aktes nach München abgeschickt, gleichzeitig aber schon die Musik dazu in Particell vollendet und Ritter damit vor vollendete Tatsachen gestellt. Wie sollte es zwischen den beiden nun weitergehen? Noch immer weilte Strauss in Ägypten, und die Möglichkeiten einer Aussprache waren begrenzt. Monströse Briefe von zwölf bis hin zu dreißig Seiten wurden zwischen Ritter und Strauss und auch zwischen Rösch und Strauss ausgetauscht (Ritter wollte einen solchen „*abstract-ästhetisch-analytisch-dialectisch-theoretisch-doctrinäre*[n] *Briefwechsel*" eigentlich vermeiden[185]), dass diese aber nicht wirklich helfen konnten, sondern Missverständnisse förderten bzw. eher zu Resignation führten, verwundert nicht. Gleichwohl muss man den 15-seitigen Brandbrief Ritters an Strauss vom 17. Januar 1893 als hochinter-

182 Friedrich Rösch an Richard Strauss, München, 27.12.1892 (RSA). Auszüge in Schuh, *Jugend*, S. 283 f.

183 Alexander Ritter an Richard Strauss, München, 17.1.1893 (RSA). In: Youmans, *Ten letters*, S. 14 und S. 15.

184 Ritter benutzt zwei Motive, die er mit dem Libera-Text unterlegt. Das erste ist hymnenartig-frei (C-Dur) und wird dem „*Kaiser*" zugeordnet, worauf als Antwort der „*Priester*" das original-gregorianische Responsorium aus der Requiem-Liturgie (der Absolutio pro Defunctis) in Ritters Rhythmisierung anschließt (quasi c-dorisch) (vgl. Werk V-m.).

185 Alexander Ritter an Richard Strauss, München, 14.5.1893 (RSA). Auch in: Youmans, *Ten letters*, S. 16.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

essantes Dokument würdigen.[186] Ritter zieht tatsächlich alle Register und lässt sowohl seinen Charme als auch seine Autorität spielen, um Strauss doch noch zur Umkehr zu bewegen. Er argumentiert absolut nachvollziehbar und rhetorisch wohl durchdacht, weist sachlich auf dramaturgische Bedürfnisse und philosophische Denkfehler hin. Er zeigt sich demütig und appelliert an die Freundschaft, der allein seine „*Schonungslosigkeit*" geschuldet sei, beschwört aber auch die großen heiligen Ideale, die er glaubte, mit Strauss gemein zu haben, und gesteht ihm, wie groß die Hoffnungen waren, die er in ihn gesetzt habe:

> „*Meine Freundschaft zu Ihnen beruhte auf dem Fundament einer zuversichtlichen Hoffnung. Ich hatte in Wagners Werk den künstlerisch offenbarten Höhepunkt philosophischer u. zugleich religiöser Cultur erkannt. Wer ist befähigt von diesem Höhepunkt aus weiterzubauen? Nach einem Solchen blickte ich mit Sehnsucht lange Jahre vergebens aus. Sollte Wagners Werk wirklich nie weitergeführt werden, weil sich in der ganzen deutschen Nation kein einziger dazu Befähigter fände? Mit peinlicher Sorge und tiefem Schmerz quälte mich diese Frage. Bis ich endlich in Ihnen, theurer Freund, eine Begabung erkannte, von der ich glaubte annehmen zu dürfen, daß sie Sie einst befähigen würde, Wagners Werk in seinem Sinne weiterzubauen*".[187]

Strauss war sichtlich betroffen und unternahm einige sicher ehrlich gemeinte Erklärungs- und Rechtfertigungsversuche gegenüber Ritter. Sein 12-seitiger Brief vom 3./4. Februar 1893 versucht den Spagat zwischen Beschwichtigung und Selbstbehauptung. Seine Zweifel an der Vereinbarkeit von Kunst und Religion kann Strauss nicht verbergen:

> „*Guntram ist aus einem Bunde hervorgegangen, der sich eine Vereinigung von Kunst und Religion in dem Sinne zur Aufgabe gestellt hat, in künstlerischer Fassung* […] *die christliche Lehre zu deutlicherer Gefühlserkenntnis zu bringen, als es das kirchliche Dogma vermag – kurz: durch die Kunst, die Menschen zu bessern, also Kunstwerk mit ethischer Tendenz (in unserer Sprache, Sie verstehen mich wohl!). Dies hat sich bis jetzt immer als Utopie herausgestellt* […] *Jedenfalls überwiegt in dem Künstler, dessen Werke diese starke ethische Tendenz oder religiöse Tendenz haben, das religiöse das künstlerische Gefühl. So in meinem Bunde: die Männer, die die obigen Bestrebengen hatten, waren bessere Christen als Künstler. Sie werden mir vielleicht entgegnen: das ist überhaupt nicht zu trennen; ich glaube aber doch im Prinzip!*".[188]

Ritters Vorwurf, nur noch an der „*Mechanik*" von Wagners Kunst interessiert zu sein, konnte er damit natürlich nicht entkräften. Dass Wagners Werke für Strauss tatsächlich nur noch einen musikalisch-technischen „state oft the art" (Walter) bedeuteten, ihm die „*philosophische und religöse Cultur*" aber gleichgültig war, musste Ritter mehr als klar geworden sein.

Ganz wohl war Strauss bei der Sache nicht, besorgt erkundigte er sich bei seinem Vater, wie sein Brief an Ritter aufgenommen worden war:

186 Eine Analyse mit einigen Zitaten bietet: Walter, *Strauss und seine Zeit*, S. 103 ff.

187 Alexander Ritter an Richard Strauss, München, 17.1.1893 (RSA). Auch in: Youmans, *Ten letters*, S. 10–16.

188 Richard Strauss an Alexander Ritter, Luxor, 3./4.2.1893. In: Schuh, *Jugend*, S. 291.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *„An Ritter habe ich einen Brief von 12 Seiten verfaßt u. wäre sehr neugierig zu wissen, was er dazu gesagt hat. Ob er verstanden hat, was ich mit Guntram will, oder ob er nicht am Ende einen noch größeren Schrecken über mich gekriegt hat. Das täte mir sehr leid, denn ich fühle mich gegen seine Vorwürfe, die größtenteils aus Mißverständnissen hervorgegangen sind, wirklich unschuldig. Erkundigt Euch doch! Mit dem Briefschreiben ist's so eine mißliche Sache u. da Onkel Ritter, wie mir scheint, jetzt sehr geneigt ist, mißzuverstehen, kann's immer sein, daß ich mit meinem Briefe erst recht schief angekommen bin u. die Belege aus Schopenhauer*[,] *die ich ihm beibringe, vielleicht gerade gar nicht passen!*".[189]

Ritter sollte sich erst Monate später wieder bei Strauss melden, die *Guntram*-Frage erklärte er dann kurzerhand für abgeschlossen.

Doppelte Krise

Man kommt nicht umhin, den Höhepunkt des *Guntram*-Konflikts in Beziehung zu setzen mit dem mutmaßlichen Höhepunkt der „Affäre" um Sonia von Schéhafzoff. Dass die Russin zum fraglichen Zeitpunkt noch in München weilte, teilt Vater Strauss seinem Sohn mit:

> *„Zur Vollendung des Guntram gratulire ich Dir von ganzem Herzen.* […] *Ritter, welcher vor einigen Tagen bei uns war*[,] *sagte mir, daß er einen langen Brief an Dich angefangen hat, aber noch nicht damit fertig wurde, da ihm dazu die Zeit mangele. – Fräulein Schehaffzoff ist noch hier!*".[190]

Der Rückschluss, Ritter schreibe seinem Sohn nicht, weil er seine Zeit mit der Pianistin verbringe, mag ungerecht und auf Franz Strauss' Antipathie zurückzuführen sein, es stellt sich allerdings schon die Frage, welchen Einfluss „Fräulein Schéhafzoff" in diesen Tagen evtl. auf Ritter gehabt haben mag. Das christlich-idealistische Konzept der „himmlischen Liebe" war jedenfalls auf seinem Höhepunkt – und wozu hätte es besser gepasst, als zu einem Verzicht übenden, reuigen Guntram, der seiner Liebe zu Freihild für ein höheres Ideal entsagte? Ritters und v. a. Schéhafzoffs Vorliebe für die Integration des „Magnificats" wurde bereits erwähnt. Strauss' Verweigerung dieser Lösung zielt natürlich wesentlich weiter und tangiert auch weitaus tiefergreifende Fragen seines zukünftigen Selbstverständnisses als Künstler. Doch wenn Ritter tatsächlich so absorbiert war von seiner „himmlischen Liebe" zu Schéhafzoff, wie es die Kommentare seines Umfelds nahelegen, mag diese Abgehobenheit seinen Schützling regelrecht zurückgestoßen haben. Auch Dritte schienen das Zerwürfnis zwischen Strauss und Ritter in Zusammenhang mit dessen Beziehung zur russischen Pianistin gebracht zu haben. Ritters Großnichte Marie Ritter bereitete Richard Strauss kurz vor seiner Rückkehr von der langen Erholungsreise auf den Stand der Dinge vor:

> *„Ich kann nicht genug bedauern, daß mein Onkel sich von ihm* [Guntram] *abgewandt hat, nachdem er ihn im letzten Sommer so hochstellte. Durch Asiens* [Schéhafzoffs!] *Anwesenheit bin auch ich meinem Onkel ferner gerückt, da ich nicht in die beanspruchte unbe-*

189 Richard Strauss an seine Familie, Luxor, 8.2.1893 (RSA). In: Schuh, *Jugend*, S. 292.
190 Franz Strauss an Richard Strauss. München, 7.1.1893 (RSA).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *dingte Verherrlichung* [derselben] *einstimmen kann. Daß sein Verhältnis auch zu Ihnen ein anderes als früher ist, wird von den Seinigen tief beklagt, und sie sind Ihnen von Herzen dankbar, daß Sie immer wieder einzulenken versuchen! Es sind eben schlimme Zeiten für alle, die ihm sonst nahestanden und am Schlimmsten für seine Familie. – Wollen wir hoffen, daß sie vorübergehen und der alte Kreis sich einst wieder schließt! Bis dahin muß man Geduld haben. Üben auch Sie dieselbe weiter und kommen Sie nicht mit zu großen Illusionen!*".[191]

Alexander Ritter hatte sich verrannt. Sein Schwärmen für die junge Pianistin entfernte ihn von seiner Familie und seiner Umgebung, hatte aber natürlich keine Zukunft. Die Abnabelung seines Schützlings Richard Strauss wäre mit Sicherheit auch ohne den Katalysator der Affäre Schéhafzoff unausweichlich gewesen, fällt aber – Zufall oder nicht – mit ihrem Höhepunkt zusammen. Diese Koinzidenz der Spannungen im privaten Umfeld und des Verlusts seines künstlerisch-pädagogischen Einflusses auf Strauss müsste Ritter eigentlich in eine größere Krise gestürzt haben. Nach außen hin ist davon allerdings kaum etwas zu bemerken, die Quellen drängen diesen Schluss nicht gerade auf. Es kam zu keiner Katastrophe, vielmehr verlief die weitere Dramaturgie antiklimatisch. Weder mit Schéhafzoff noch mit Strauss gab es einen großen Krach – aber eben auch kein „Weiter so". Während die Umstände bei Schéhafzoff ganz im Dunkeln liegen und die Pianistin sehr bald einfach aus Ritters Leben verschwunden zu sein scheint, hatte sich Ritters Verhältnis zu Strauss 1893 auf ein Maß abgekühlt, das man wohl nur noch als respektvoll bezeichnen konnte, wurde aber dennoch weitergeführt. Was Strauss nach 1893 nicht mehr weitergeführt hat, war: das „*Braune Kunstbuch*". Das Geschenk Ritters blieb von diesem Zeitpunkt an bis zehn Jahre nach Ritters Tod ungenutzt (vgl. Leben VII-17.6.).

Guntram als autobiographisches Schlüsselwerk

Arthur Seidl, Strauss' Freund und Teilnehmer der frühen Abendschoppen-Runden um Ritter, veröffentlichte über den *Guntram* 1894 einen Aufsatz, in dem er die Personenkonstellation des Werkes mit der des Strauss'schen Umfelds gleichsetzt. Ritter wird dabei mit dem „*Streiter der Liebe*" Friedhold identifiziert, eine Figur, die erst in Strauss' Umarbeitung des dritten Aktes wesentliche Bedeutung erhielt. Friedhold ist es, der Guntram am Schluss der Oper zur Rückkehr in den Bund auffordert, ihn aber nicht dazu bewegen kann.

> „*Guntram aber ist Strauss; der Bund die Wagner'sche Gral- und Idealgemeinde; Friedhold der Abgesandte des Ordens, kein anderer als – Alexander Ritter, des jungen Komponisten langjähriger Freund und Führer!*".[192]

Arthur Seidl wiederholte seine Deutung der Gleichsetzung des „Bundes" mit Bayreuth, Friedholds mit Ritter und Guntrams mit Strauss noch einmal 1896 in „*Richard Strauß – Eine Charakterskizze*"[193], einem längeren Aufsatz, der auf früheren Artikeln aufbaute, sowie aber-

191 Marie Ritter an Richard Strauss, Bad Reichenhall, 5.6.1893. In: Schuh, *Jugend*, S. 321.

192 DAS [= Dr. Arthur Seidl]: *Guntram*. In: *Neue Deutsche Rundschau (freie Bühne)*, 5. Jg., 1894, 2. Quartal, S. 651 f., hier S. 652.

193 Vgl. Seidl, Arthur: *Straussiana. Aufsätze zur Richard Strauß-Frage aus drei Jahrzehnten*, Regensburg 1913, S. 11–66, dabei S. 34–51 über *Guntram*, hier S. 50 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

mals 1910 in seinem Artikel „*Guntram*“[194], einem Beitrag zur damaligen Richard-Strauss-Woche in München. Dass Richard Strauss mit dieser Deutung (oder nur deren Veröffentlichung?) nicht einverstanden war, geht aus einem Brief Seidls an ihn hervor.[195] Jahrzehnte später allerdings übernahm Strauss selbst diese Gleichsetzung Ritters mit Friedhold en passent in den Tagebuch-Aufzeichnungen über seine Opern. Dort zitiert er den zentralen Satz des sich lösenden Guntram und schildert auch das Zerwürfnis mit Ritter als einen Befreiungsschlag, der ihm von da an selbstständiges Schaffen ermöglicht habe:

„*Nach der Absage an die Tradition:*
»mein Leben bestimmt
meines Gesetzes [recte: Geistes] *Gesetz*
mein Gott spricht
durch mich selbst nur zu mir«,
die selbst den treuen Freund (Friedhold) Alexander Ritter dem von ihm lange geförderten u. gebilligten Werke entfremdete[,] *war eben doch der Weg frei für unbehindert selbstständiges Schaffen*“.[196]

Für den autobiographischen Einschlag des *Guntram* spricht u. a. der kurz zuvor im „*Braunen Kunstbuch*“ notierte Entwurf *Don Juan* mit dem Ritter-ähnlichen „Antagonisten“ und der wenig später entstandene Entwurf zum *Reichstag zu Mainz*, in den ebenfalls eine Ritter nachempfundene Figur eingeflossen ist (vgl. Leben VII-17.6.). Die wichtige Rolle des Autobiographischen bei Richard Strauss, das sich durch das weitere Werk zieht und in der *Sinfonia Domestica* oder der Oper *Intermezzo* nur besonders plakative Ausprägungen gefunden hat, ist bekannt. Es muss durchaus als ein Stilmittel der Moderne und als Gegenentwurf zu einer metaphysisch begründeten Musikanschauung betrachtet werden.

Nach dem Befreiungsschlag

Es besteht eigentlich kein Zweifel daran, dass das Verhältnis Strauss-Ritter in den wenigen verbleibenden Jahren bis Ritters Tod ziemlich abgekühlt war. Strauss' neue Werke, wie z. B. die parodistische Tondichtung *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (1895) mussten Ritter von Grund auf missfallen haben. Mit den betont religiösen Programmen seiner eigenen Werke hielt er wohl bewusst dagegen (vgl. Werk V-m.). Auffällig ist, dass nur noch ganze drei Briefe von Ritter an Strauss existieren, die nach dem Brandbrief vom 17. Januar 1893 verfasst wurden. Das hat einerseits damit zu tun, dass Strauss ab 1894 wieder in München wohnte, andererseits muss man doch davon ausgehen, dass Ritter sich mit der Kontaktaufnahme zurückhielt.[197] Konkrete negative Äußerungen fehlen in den Quellen allerdings, und der Ton der

194 Vgl. Seidl, *Straussiana*, S. 122–144.

195 Arthur Seidl an Richard Strauss, 15.1.1896 (RSA). Vgl. auch Schuh, *Jugend*, S. 303 f.

196 RSA; „*Blaues Tagebuch VII*“, S. 14 (vgl. Strauss, *Späte Aufzeichnungen*, S. 196). Gleichzeitig Briefentwurf vom 4.2.1945 an Joseph Gregor. In: Tenschert, Roland: *Richard Strauss und Joseph Gregor. Briefwechsel 1934–1949*, Salzburg 1955, S. 273. Auch als *Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern* in: Strauss, *Betrachtungen-1*, S. 179.

197 Nach dem überraschend freundlichen Brief vom 14.5.1893 (s. u.) folgte ein sehr kurzer Brief in barschem Ton am 27.9.1893. Worum es in ihm eigentlich geht, ist nicht nachvollziehbar: Ritter beschwert

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wenigen überlieferten Briefe wirkt nicht eigentlich verbittert, sondern eher sachlich, mitunter sogar aufgeräumt. Ritter hatte seinen Brandbrief im Januar 1893 in der Hoffnung geschrieben, tatsächlich noch Einfluss auf die Gestaltung des *Guntram* nehmen zu können. Nachdem ihm klar war, dass er Strauss nicht mehr beeinflussen konnte, zog er im nächsten Brief – für den er sich allerdings vier Monate Zeit gelassen hatte – einen Schlussstrich unter die Debatte („*also blieb mir nur der Rest: schweigen*") und schrieb in eher leichtem Ton nur noch über seine Zusammenarbeit mit Thuille und über Strauss' Gesundheit. Bemerkenswert, dass ihm sogar ein Kompliment zum *Guntram*, dessen ersten Akt er „*wundervoll instrumentiert*" fand, aufs Papier kam.[198] Strauss nahm den Brief erleichtert auf und glaubte, alles sei wieder in Ordnung:

> „*Von Onkel Ritter habe ich ebenfalls einen lieben Brief, der mir* [sic] *zwar meinen III. Akt noch immer schauderös findet, aber mich – und ich war etwas Sorge* [sic] *– darüber beruhigt, daß der liebe, alte Freund mir doch seine Liebe bewahrt hat. Der Verlust der Ritterschen Freundschaft – ich weiß nicht, ob der verdammte Schwätzer Guntram das wert wäre?*".[199]

Auch Ritters frühere Bemerkungen gegenüber Cosima Wagner zum veränderten *Guntram*-Text im Februar 1893 klangen noch eher ironisch oder sarkastisch:

> „*Unserem lieben Sträußchen geht es in Aegypten gesundheitlich sehr gut, – aber Dummheiten macht er auch. Den dritten Akt seiner Oper hat er mir – textlich ganz umgearbeitet, ja ins Gegentheil verkehrt – neulich zugeschickt. Während sein ganzer Stoff auf einer einfachen, aber ideal-christlichen Weltanschauung beruhte, – hat er nun eine »dramatische Lösung« aufgebaut, die auf der von Bülow neuentdeckten Stirner'schen Philosophie: »Mir geht nichts über Mich« und auf Nietzsche's »Jenseits von Gut u. Böse« basirt. Ich habe in meiner empörenden Aufrichtigkeit ihn angefleht, diesen ganzen neuen dritten Akt (u. wenn er auch schon componirt sei – was er leider wirklich schon ist) doch sofort »frisch, fromm, fröhlich, frei« zu verbrennen, aber er glaubt mir nicht. Nun kommt es also folgendermaaßen: Bei Weingartner: zwei Akte jüdischer Operettenstyl u. Operettentendenz, dritter Akt mit impertinent christlich-tendenziösem Stämpel, bei Strauss: zwei Akte vom Standpunkt christlicher Weltanschauung, – dritter Akt mit ebenso impertinent freigeistigem Stämpel, – also: die Symetrie bleibt gewahrt! Ich habe nun eine große Sehnsucht nach allen vierten Akten, –*".[200]

sich über eine nicht eingehaltene Zusage Strauss', nach seiner Rückkehr nach Weimar etwas zu erledigen, das mit der Adresse „*Schönfeldstraße 6.II*" zu tun hatte. Unter dieser Münchner Adresse, die sich gleich um die Ecke zu Ritters eigener Wohnung in der Kaulbachstraße befindet, lebte laut Adressbuch 1893 eine gewisse „*Louise Gebhard, Salinenkassierswitwe*". Dieser Name ist völlig unbekannt, und worum es hier ging, völlig unklar. Der letzte bekannte Brief Ritters an Strauss datiert vom 29.5.1894 und beinhaltet die eher kühle Gratulation zur Verlobung und die Absage, zu einer Aufführung des *Guntram* nach Weimar zu kommen (s. u.).

198 Alexander Ritter an Richard Strauss, München, 14.5.1893 (RSA). Auch in: Youmans, *Ten letters*, S. 17 f.

199 Richard Strauss an Ludwig Thuille, Palermo, 16.5.1893. In: Trenner, *Strauss-Thuille*, S. 134.

200 Alexander Ritter an Cosima Wagner, München, 23.2.1893 (NA; IV A 21-6 Nr. 1). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Umarbeitung nennt Ritter nur lapidar eine „Dummheit". Es kündigt sich hier aber auch schon der Artikel an, den Ritter ein Jahr später gegen die Kapellmeister-Opern Mottls, Weingartners und Strauss' schreiben sollte (vgl. Leben VIII-19.3.). Ritters Meinung zum *Guntram* blieb klar ablehnend, und auch wenn sein Urteil in dem unveröffentlichten Artikel verloren ist, so gibt doch Cosima Wagners Brief vom August 1894, in dem sie Ritter recht gibt, darüber einigen Aufschluss:

> „*Strauss' Text nenne ich kurzweg schlecht, aber die beiden ersten Akte nicht minder als der dritte – es ist eine Gymnasiastenarbeit dieser Sängerbund ohne Fleisch und Blut, das verunglückteste was man sich denken kann. Er hat es empfunden und hat sich geholfen wie er konnte, nicht gut, denn das Ganze war unrettbar, und wenn er es mir gezeigt hätte, ich hätte ihm gleich »weg« gesagt*".[201]

Ritter war in der Ablehnung des dritten Aktes unversöhnlich. Dass er seinen Artikel letztlich dennoch zurückgezogen hat, mag nicht nur an der Ablehnung der *Bayreuther Blätter* gelegen haben, vielleicht war ihm der direkte Angriff gegen Strauss dann doch auch zu stark. Er hielt sich im Folgenden ihm gegenüber zurück, fand einen Ausgleich im Austausch mit anderen jungen Münchner Musikern und hielt die gemeinsame Freundschaft der Form nach doch aufrecht. Unter „*Bethätigung*" seiner „*Freundschaft*", so hatte er Strauss in seinem Brandbrief wissen lassen[202], verstand er absolute Offenheit und Ehrlichkeit, auch wenn das schonungslose Kritik bedeutete. Strauss mochte erleichtert gewesen sein, die engen Fesseln eines zu direkten Einflusses Ritters abgestreift zu haben, mochte auf der anderen Seite ein schlechtes Gewissen gehabt haben, seinen Mentor so enttäuscht zu haben – jedenfalls hat ihm Ritters Haltung auch sehr imponiert. Seinem einzigen Schüler Hermann Bischoff gegenüber übernahm er später die strenge väterlich-freundschaftliche Attitüde mit ausdrücklichem Rekurs auf Alexander Ritter:

> „*Ich kann Ihnen diese vielleicht etwas hart klingenden Wahrheiten nicht ersparen, treu dem Grundsatz, den auch mein lieber seliger Freund Al. Ritter seinen Jüngern u. Freunden gegenüber stets festgehalten hat, daß unter wahren Freunden stets Klarheit herrschen müsse. In wie weit nun diese nicht immer angenehmen »Klarheiten« von dem Freunde gut aufgenommen wurden, ist eines der besten Kennzeichen für wirklich echte Freundschaft*".[203]

201 Cosima Wagner an Alexander Ritter, Bayreuth, 25.8.1894 (RWG; Hs 36-VIII-40). Unveröffentlicht. Ritter, dem Strauss seinen Text ja frühzeitig „gezeigt" hatte, und der die ersten beiden Akte des *Guntram* gebilligt hatte, hätte sich hier durchaus selbst angegriffen fühlen können.

202 Der Ausdruck: eine Freundschaft „*bethätigen*" erscheint im Brief an Strauss vom 27.1.1893 nicht weniger als vier Mal. Ausgerechnet dieses Wort transkribiert Charles Youmans in seiner Edition aber mit „*besthätigen*" – was auf den ersten Blick logischer erscheinen mag. Das viermalige Vorkommen in säuberlicher Handschrift lässt im Original (RSA) aber keinen Zweifel daran, dass es „*bethätigen*" heißen muss (vgl. Youmans, *Ten letters*, S. 10 und 15). Dass der Ausdruck im 19. Jh. üblich war, zeigt z. B. die gleiche Formulierung in einem Brief Franz Liszts an Alexander Ritter vom 7.12.1857. (In: La Mara, *Liszt's Briefe I*, S. 288 f.).

203 Richard Strauss an Hermann Bischoff, München, 13.12.1897. In: Strauss, Gabriele und Reger, Monika (Hrsg.): *Ihr aufrichtig Ergebener. Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten*, 2. Band, Berlin 1998, S. 169.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

20.4. „W. Ehm" – Ritters *Theuerdank*-Libretto für Ludwig Thuille

Es gibt keine Hinweise darauf, dass Alexander Ritter je daran gedacht hätte, für Richard Strauss einen Operntext zu schreiben. Vielmehr war er es, der den Opern-Debütanten – seinem eigenen Beispiel folgend und ganz im Sinne Wagners – dazu ermutigt hatte, bei Musik und Worten nur auf die eigene Feder zu vertrauen.[204] Strauss nahm die Herausforderung an und arbeitete über mehrere Jahre am Textbuch seines *Guntram* – zuletzt jedoch ganz und gar nicht mehr im Sinne Ritters. In gewisser Weise war der Mentor also selbst schuld, wenn er seinen Schützling zum eigenen Libretto ermunterte. An der Musik des *Guntram* hatte Ritter jedenfalls grundsätzlich nichts auszusetzen.

Auch Ludwig Thuille hegte 1892 Opernpläne. Strauss hatte ihm bzgl. eines Textbuchs noch im November 1892 geraten: „*Vergiß nicht, eventuell – selber machen!*".[205] Doch Thuille ließ sich lieber von Alexander Ritter einen Text erstellen, der damit Erfahrung hatte. Der arbeitete gerade wieder an einem eigenen neuen Operntext „*Gottfried der Sänger*", den er dann im Mai 1893 abschloss.[206] In einem Brief an Strauss vom 10. August 1892 hatte Ritter sein kritisches Urteil über einen neuen Opernstoff abgegeben, der ihm offenbar von Strauss zugeschickt worden war. Aus dem Inhalt und den Personennamen lässt sich schließen, dass es sich um einen Entwurf nach Rudolf Baumbachs Märchen „*Das stählerne Schloß*" handelte. Strauss hatte diesen Entwurf zuvor in Weimar einem jungen Komponisten, Eugen Lindner, dem er etwas schuldig zu sein schien, entweder überlassen oder ihm bei der Einrichtung helfen wollen.[207] Von wem und für wen diese Stoffidee ursprünglich war, ist also unklar, doch bot Ritter in dem zitierten Brief damals schon an: „*Ich werde mir nun die Sache ordentlich im Gehirn herumwälzen, – ob ich aber das Rechte finden werde?*".[208] Ein paar Monate später taucht der Plan wieder auf, denn im Dezember erkundigte sich Strauss bei Thuille: „*Was macht das stählerne?*".[209] Thuille musste sich also entschlossen haben, den Stoff zu komponieren. Ritter sollte die Einrichtung vornehmen, doch entschied sich der Komponist noch während der Entstehung wieder um: „*das Baumbach'sche Märchen*[210] *hatte ich bis*

204 Strauss bemerkte später über seinen *Guntram*-Text: „*Die Anregung hiezu gab Alexander Ritter, ihm verdanke ich, meinen dramatischen Beruf entdeckt zu haben. Ohne seinen Ansporn u. seine Mitarbeit wäre ich, in meinem heillosen Respekt vor dem Riesenwerk R. Wagners wohl kaum auf die Idee gekommen eine Oper zu schreiben, da Textdichter nicht vorhanden waren oder wie Eberhard König (der für Hans Sommer später schrieb) mich nicht anregten. Ich war damals der festen Ansicht (unter Ritters Einfluß, der sich selbst 2 sehr hübsche Bücher: der faule Hans u. Wem die Kron*[e?] *geschrieben hatte), daß ein Operncomponist sein eigener Textdichter sein müsse – und fühlte leider keine »dichterische« Begabung in mir*" (RSA; „*Blaues Tagebuch II*", S. 1 f.). Vgl. Strauss, *Späte Aufzeichnungen*, S. 55.

205 Richard Strauss an Ludwig Thuille, Athen, 23.11.1892, Postkarte. In: Trenner, *Strauss-Thuille*, S. 122 f.

206 Alexander Ritter an Richard Strauss, München, 14.5.93 (RSA). In: Youmans, *Ten letters*, S. 17.

207 Vgl. dazu Richard Strauss an Eugen Lindner, Schwarzburg, 14.6.1892. In: Gerlach, Reinhard: *Richard Strauss: Prinzipien seiner Kompositionstechnik (mit einem Brief von Strauss).* In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 23. Jg. 1966, S. 277–288, hier S. 285–288. In Auszügen auch bei: Schuh, *Jugend*, S. 266 f.

208 Alexander Ritter an Richard Strauss, 10.8.1892. In: Youmans, *Ten letters*, S. 10.

209 Richard Strauss an Ludwig Thuille, „*Lybische Wüste*", 26.12.1892, Postkarte. In: Trenner, *Strauss-Thuille*, S. 124.

210 *Das stählerne Schloss* ist der Titel eines Märchens von Rudolf Baumbach. Vgl. Baumbach, Rudolf: *Sommermärchen*, Leipzig 1885, S. 45–57. Anders als bei den drei von Ritter vollendeten und erhaltenen Libretti, handelt es sich hier um einen tragischen Märchenstoff. Baumbach erzählt die Geschichte einer unglücklichen Liebe: Der Fischer Heini kann die schöne Gertrud nicht haben, da diese den jungen Schmied liebt und heiratet. Heini lässt sich dazu hinreißen, einen Zauber der alten Brigitte anzuwen-

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zur Mitte des zweiten Aktes fertig, da sprang Thuille davon ab", schrieb Ritter.[211] Strauss wollte den Text daraufhin wieder dem Weimarer Komponisten Lindner anbieten,[212] doch Thuille hatte die „*dramatische Verwerthung des Stoffes durchaus nicht aufgegeben, sondern nur verschoben*", und „*Onkel Ritter*" fiel „*es selbstredend gar nicht ein, dem »Stopsler« Lindner, oder wie der Mann heisst, seinen Entwurf zur Verfügung zu stellen*".[213]

Ein anderes Sujet, das Thuille zusagte, war inzwischen schon gefunden: „*Ritter macht ihm den Operntext nach einem Lustspiel von Hermann Schmidt* [sic] *»Theuerdank«, und hat den früheren Entwurf aufgegeben*", schrieb Franz Strauss seinem Sohn.[214] Vielleicht war es kein Zufall, dass sich Alexander Ritter besonders während des *Guntram*-Streits mit Strauss um einen geeigneten Operntext für dessen Freund Thuille kümmerte. Strauss war über diese Zusammenarbeit wohl grundsätzlich informiert worden, Ritter schwieg sich in seinen Briefen aber zunächst darüber aus. Im Februar hatte Strauss erregt nachhause geschrieben: „*Was macht denn Thuille's Operntext? Seit 3 Monaten frage ich danach u. kann keine Antwort erhalten; Thuille soll selber schreiben! Ist das denn gar so schwer?*".[215] In den Briefen des Vaters wird dann im April 1893 erstmals erwähnt: „*Thuille, den ich gestern sprach, sagte mir, daß er den Klavierauszug* [zu Strauss' *Guntram*] *nicht wird machen können, da er mit seiner Oper, zu der ihm Ritter einen 3 aktigen Text liefert, zu sehr beschäftigt ist*".[216] Danach fiel erstmals der Name „Theuerdank", und im Mai schrieben dann auch Ritter und Thuille selbst an Strauss über diese Pläne.

Die dramatische Vorlage, die Ritter zum Libretto umarbeitete, stammt von Hermann Theodor von Schmid (1815–1880), der in München kein Unbekannter war. Seine Verpflichtung als Theaterleiter ans Volkstheater am Gärtnerplatz war in den 1870ern nicht sonderlich von Erfolg gekrönt, doch mit seinen zahlreichen bayerisch-volkstümlichen Geschichten und Romanen erlangte er eine breite Popularität. Sein Lustspiel „*Theuerdank*" wurde erst 1861 in Berlin und dann 1863 in München aufgeführt und war auch in der Gesamtausgabe seiner Werke greifbar.[217] Es behandelt die Abenteuer des als Troubadour verkleideten Herzogs Maximilian auf seiner Wanderung zur deutschen Königswahl nach Aachen. Die

den, indem er ein stählernes Vorhängeschloss bespricht und in den See wirft. Die Ehe des Nebenbuhlers bleibt daraufhin unglücklich und kinderlos. Heini selbst aber zerfleischt sich in Reue und will den Zauber rückgängig machen, wozu er allerdings das Schloss zerstören muss. Eine Nixe taucht ihm das Gewünschte vom Grund herauf, doch nur unter der Bedingung, dass er danach für immer zu ihr in den See komme. Heini zerstört das Schloss und löst den Fluch, gleichzeitig vernichtet er aber auch bewusst einen Schleier der Nixe, der ihm ein Leben unter Wasser ermöglicht hätte. Ohne ihn ertrinkt Heini, und die Nixe kann nur noch seinen toten Leib zu sich nehmen und beweinen.

211 Alexander Ritter an Richard Strauss, München, 14.5.1893. In: Youmans, *Ten letters*, S. 17. Rudolf Baumbach (1840–1905), der in den 1880er Jahren mit seinen Gedichten und Märchen sehr erfolgreich war, war 1885 nach Meiningen gezogen. Womöglich hatte Ritter (und/oder Strauss) ihn in der kleinen Residenzstadt sogar persönlich kennengelernt.

212 Vgl. Richard Strauss an Ludwig Thuille, Palermo, 16.5.1893, Postkarte (In: Trenner, *Strauss-Thuille*, S. 134).

213 Ludwig Thuille an Richard Strauss, München, 5.6.1893. In: Trenner, *Strauss-Thuille*, S. 135. Thuille komponierte das Märchen Baumbachs allerdings auch später nicht mehr.

214 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 29.4.1893 (RSA). Unveröffentlicht.

215 Richard Strauss an Franz Strauss, Luxor, 8.2.1893 (RSA). Unveröffentlicht.

216 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 19.4.1893 (RSA).

217 Schmid, Herman [sic] Th.: *Der Theuerdank, Romantisches Lustspiel in drei Akten*. In: Ders.: *Dramatische Schriften*, 2. Bd., Leipzig 1853, S. 293–444.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

historische Vorlage erschien 1517 im Druck und stammt möglicherweise von Kaiser Maximilian I. selbst. Die Libretto-Version Ritters hat folgenden Inhalt:

> Unter dem Namen Theuerdank wandert Herzog Maximilian inkognito im Gewand eines fahrenden Sängers zur Königswahl nach Aachen. Auf einer Feier lernt er die schöne Editha kennen, die ihn zu einem Loblied auf die deutsche Frau inspiriert. Die kluge und beherzte Editha erkennt ihn und fasst insgeheim den Entschluss, Maximilian vor einer Entführung zu retten, die ausgerechnet ihr Vater, Graf Rüdiger, aus Loyalität zu einem anderen Herzog plant, der Maximilians Wahl verhindern will. Sie lässt ihren vom Vater nicht akzeptierten, da aus verfeindeter Familie stammenden Verlobten Heinrich sich als Sänger verkleiden und an Max' Stelle verhaften. Maximilian kann in Aachen zum König gewählt werden, während Rüdiger Gewissensbisse plagen, da er glaubt, den zukünftigen König eingesperrt zu haben. Editha gesteht ihm, der Gefangene habe sich in sie verliebt und wolle sie heiraten, wohlwissend, dass ihr Vater ihn für Maximilian hält. Rüdiger sieht sich schon als Schwiegervater des Königs und entschuldigt sein Handeln gegenüber dem Gefangenen damit, dass er ihn für Heinrich, den Sohn seines Feindes gehalten habe. Dass er es tatsächlich mit Heinrich zu tun hat und die Verwechslung eine doppelte war, erkennt er erst, nachdem der Ehevertrag Heinrichs und Edithas bereits unterzeichnet ist. Der frisch gekrönte König Maximilian hält Einzug und stiftet Frieden in der Familie.

Schon die Vorlage Schmids nutzte diesen Stoff zur Profilierung einiger Motive, die Ritter angesprochen haben müssen und die er geeignet für die Vertonung hielt: Der fahrende Sänger Theuerdank bietet eine Künstlerfigur, der politische Hintergrund eine Verherrlichung Deutschlands. Ritter nutzte in erster Linie die vorgegebenen Verse Schmids, arrangiert sie aber teilweise völlig neu, ähnlich, wie er es mit Dahns Vorlage „*Der faule Hanns*" gehalten hatte (vgl. Werk IV-j.). Vor allem im 2. Akt kürzte er außerdem zahlreiche Szenen, stellte um und veränderte. Den Fokus verschob er von den turbulenten Lustspielelementen der Intrige und Verwechslung auf den idealistischen Künstler-König Maximilian und Editha, die kluge, hochgesinnte deutsche Frau.

Exemplarisch sei hier nur auf die Soloszene zum Beginn des zweiten Aktes hingewiesen, die Ritter dem Titelhelden neu geschaffen hat, sowie auf die folgende Szene mit Editha, die bei ihm ebenfalls ganz neu gestaltet ist. Der tief empfindende Künstler Theuerdank, durch die Minne inspiriert, stimmt ein ausladendes, quasi improvisiertes Loblied auf das „*deutsche Weib*" an. Die weibliche Hauptfigur Editha ist es, die Anlass und Inspiration zur künstlerischen Produktion bietet. Gemeinsam sinnieren die beiden über den künstlerischen Schaffensprozess, die Entstehung eines Gedichts:

Theuerdank:

Gemacht zum Mind'sten wird's nicht!
Gleich einem Wunder entsteht es,
Wie aus dem Himmel weht es
Hinab in des Sängers Brust,
Ihm selbst unbewußt,

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Von wannen die Kunde kommt,
Die hehr die Seele ihm entflammt! etc.[218]

Theuerdank, der eigentlich in Minne zu Editha entflammt ist, bedrängt die Kühle (sie weiß, dass es sich um den Herzog Maximilian handelt) aber nicht, sondern sublimiert und verallgemeinert seine Gefühle im Lobpreis auf die reine deutsche Frau, die als „*Tochter Germaniens*" verklärt wird: „*Unsterblichkeitshauch umweht allein die blonde Tochter Germaniens!*". Als Editha bald ihr Wissen preisgibt und – anders als bei Hermann Schmid – Maximilians Inkognito aufhebt, preist der sie für ihren Mut und ihren Dienst am deutschen Volk. Alle etwaige erotische Spannung löst Ritter damit geschickt auf in eine wenn auch nicht gerade „himmlische", so doch übergeordnete, reine Liebe. Dass das Lob der deutschen Frau dennoch in fast tristanscher Leidenschaft aus Maximilian herausbricht, gehört zu Ritters Ton:

Herrliche! Wonnige!
Leuchtende! Sonnige!
Segenvoll schaltende
Zauberisch waltende
Tochter Germaniens! etc.[219]

Dieser hohe Ton bleibt im Stück jedoch nicht ungebrochen. Da es sich tatsächlich um ein „Lustspiel" handelt, werden allzu pathetische Momente immer wieder durch Ironie gestört. Theuerdanks ausgesuchte Metapher: ein Dichter tauche seine Feder in „*Himmelslicht*" z. B. kontert Editha pragmatisch: er solle lieber Tinte nehmen.

Editha:

Wenn allzu hoch die Wogen geh'n,
So gießt man Oel in's Wasser;
Wer unbegossen wogen will,
Das »Allzuhoch«, das laß' er![220]

Für seine Ausführungen zur Rolle der Frau erntet Theuerdank ebenfalls Spott:

Theuerdank:
Nicht des Sängers Flug zu erschweren,
Nein, durch holdes Minnegewähren
Die Schwingen zum Fluge zu weihen
Und göttliche Kraft ihm zu leihen, –
Das ist, – zu höchster Heilsgewinnung, –
Des Weibes wahrste Bestimmung!

218 *Theuerdank*. Oper in 3 Aufzügen. Mit teilweiser Benutzung des gleichnamigen Lustspiels von Hermann v. Schmid gedichtet von W. Ehm. Musik von Ludwig Thuille, München 1897, S. 29.
219 Ebda., S. 35.
220 Ebda., S. 30.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Editha:
Ja, Meister, offen gestanden:
Auf »Heilsgewinnung«
Und »Weibes-Bestimmung«
Hab' ich mich nie recht verstanden![221]

Der heutige Leser wird durch den regen Gebrauch der Ironie mitunter verunsichert. Dass Ritter reale Sympathien für hohe Ideale in der Kunst, eine Überhöhung der Frau, nationale Entschlossenheit etc. hegte, steht eigentlich außer Frage. Ritters Ton ist daher durchaus authentisch.[222] Doch war er offenbar in der Lage, damit ironisch umzugehen und ein für die Opernbühne zu tendenziöses Zurschaustellen seiner Ideale abzumildern.[223] Inwieweit ihm das tatsächlich geglückt ist, und ob sein *Theuerdank* ein gutes Libretto darstellt, steht dabei noch auf einem anderen Blatt.[224]

Angemerkt sei noch, dass in Schmids Vorlage die Namen des Müller-Ehepaars, bei dessen Fest Maximilian alias Theuerdank auf Editha trifft, „*Willhild*" und „*Guntram*" lauten, woraus Ritter für sein Libretto „*Lise*" und „*Gottlieb*" macht, was im Falle des weiblichen Namens sicher eine Vereinfachung beabsichtigt, im Falle des männlichen aber ebenso sicher den Namen des abtrünnigen Strauss'schen Titelhelden durch einen programmatisch-gottgefälligen ersetzt. Durch den einzigen überlieferten Brief Ritters an Ludwig Thuille, der auf „*August 1893*" datiert ist, erhält man einen kleinen Einblick in die Werkstatt des Komponisten und seines Librettisten. Ritter war gerade am zweiten Akt zugange und informierte Thuille über Details der Charakterzüge des *Theuerdank*-Personals. Interessant sind vor allem seine Gedanken zu Dramaturgie und zu musikalischen Leitmotiven:

> *„Was Sie mir über die zwei Leitmotive für den Max schreiben, gefällt mir sehr wohl, und ich würde ihm davon noch mehr anhängen. Ich bin nämlich kein Freund der rein persönlichen Leitmotive, und glaube*[,] *daß diese nur im Lohengrin (aus ganz gewißen Gründen) ihre Berechtigung haben. Schon im Tristan entnimmt Wagner die Leitmotive den verschiedenen Empfindungen der handelnden Person, so daß diese durchaus nicht mehr bei jedem Wiederauftritt ihre bestimmte Paßkarte vorzeigt. – Haben Sie nun diese ersten zwei Leitmotive, wie mir scheint, sehr richtig und schön gewählt, so werden Sie im weiteren Verlaufe, gewiß künstlerisch veranlasst werden, dem Max noch mehr derlei anzuhängen, u. werden dadurch die Gefühls-verständlich-machung (nanu!!) dieser Figur sehr erhöhen u. verschönern*".[225]

Dabei hütete sich Ritter, Thuille allzu konkrete Ratschläge zu erteilen, waren ihm doch die Meinungsverschiedenheiten mit Strauss noch allzu präsent:

221 Ebda., S. 31.
222 Es sei an dieser Stelle auch auf die Ironie in Ritters zweiter Oper *Wem die Krone?* verwiesen und den Konflikt, der sich dabei mit dem hohen Ton zu ergeben scheint (vgl. Werk V-n.).
223 Ritter würde es wohl eher „sentenziös" nennen. In seinem Artikel *Tendenz oder Sentenz?* deutet Ritter allerdings an, dass er „*im Lustspiel*" die Sentenz durchaus für angebracht halte. Vgl. Ritter, *Tendenz oder Sentenz?*, S. 356.
224 Auf so manchen missglückten oder unfreiwillig komischen Vers des *Theuerdank*-Librettos wies bereits Michael Walter hin. Vgl. Walter, *Strauss und seine Zeit*, S. 207.
225 Alexander Ritter an Ludwig Thuille, München, 1.8.1893 (BSB; Ana 493 I.2).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *„Ja Liebster! Darauf kann Ihnen nur Einer antworten, Ihr eigener künstlerischer Instinct. Und mich bewahre Gott davor, daß ich Ihnen gegenüber in den Fehler des „großen" Guntram verfalle und doziere! Nur um Eines bitte ich Sie inständigst: thun Sie alle etwaige Componisten-Eitelkeit beiseite. Folgen Sie nur, ausschließlich dem inneren Drang: das was Sie dichterisch bewegt u. erfüllt, zu deutlichem Ausdruck zu bringen. Durch welche formellen Mittel ist Wurscht. Dann werden die herrlichsten musicalischen Formen auf dem Papiere stehn; die nun aber auch wirklich Ihnen ureigen sind".*[226]

Erst im Mai 1894 konnte Thuille an Strauss berichten: „*Nun, der III. Akt ist jetzt auch da, und ich bin sehr sehr glücklich darüber, da Onkel wirklich was ganz Famoses geleistet hat*".[227] Der Komponist vollendete seine Musik 1895[228], eine Aufführung ließ aber noch auf sich warten. Ritter wollte als Autor des Librettos nicht öffentlich in Erscheinung treten und benutzte deshalb das Pseudonym „W. Ehm", das möglicherweise auf seine eigene Oper *Wem die Krone?* anspielte oder die Frage des Inkognitos, also von „we(h)m" der Text sei, scherzhaft reflektiert. Das Textbuch wurde schließlich 1897 unter dem Titel „*Theuerdank. Oper in 3 Aufzügen. Mit teilweiser Benutzung des gleichnamigen Lustspiels von Hermann v. Schmid gedichtet von W. Ehm. Musik von Ludwig Thuille*" in München verlegt. Partitur und Klavierauszug der Musik Thuilles blieben hingegen ungedruckt.[229] Die Uraufführung der vollendeten Oper hat Ritter nicht mehr erlebt: Richard Strauss dirigierte die Premiere an der Münchner Hofoper genau elf Monate nach seinem Tod, am 12. März 1897. Das Werk wurde zwar mit dem Luitpoldpreis ausgezeichnet, hatte jedoch keinen Erfolg bei Presse und Publikum und wurde seitdem nie wieder aufgeführt.

20.5. Bülows Tod und Strauss' Rückkehr nach München

Eine Ära geht zu Ende – Der Tod Hans von Bülows

Um die Gesundheit Hans von Bülows war es seit langem nicht gut bestellt gewesen. Anfang 1894 erhoffte sich der stark Leidende von einer Reise in das warme Klima Ägyptens, das ihm auch von Richard Strauss empfohlen worden war, eine Verbesserung seines Zustands. So kam es, dass Bülow, dem durch einen Klimawechsel nicht mehr zu helfen war, am 12. Februar 1894 ausgerechnet im fernen Kairo für immer die Augen schloss. Die Musikwelt verlor einen ihrer profiliertesten Interpreten, die öffentliche Anteilnahme war dementsprechend groß. Wenige Tage nach Bülows Tod trat Hans von Wolzogen an Alexander Ritter heran und bat ihn eindringlich, für die *Bayreuther Blätter* einen Nachruf auf Bülow zu schreiben:

> *„Daher aber weiß ich uns wahrhaft keinen anderen, als Sie, den ältesten Freund und Mitkämpfer, den alles wissenden, und darum auch am besten wissenden, was zu sagen, was*

226 Ebda.
227 Ludwig Thuille an Richard Strauss, München, 24.5.1894. In: Trenner, *Strauss-Thuille*, S. 139.
228 Zu Thuilles Oper vgl. Edelmann, *Von Wagner zum Jugendstil*, S. 62–65.
229 Autographe Skizzen zum *Theuerdank* sowie das zur Uraufführung verwendete Notenmaterial des Hoftheaters befinden sich in der BSB, München.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *nicht zu sagen ist, um gerade das »unsrige», was wir verloren haben, unter uns ins Gedächtnis zu rufen*".[230]

Nach einigem Überlegen antwortete Ritter am 6. März mit einer Absage. Bülow sei „*ein Heiliger*" gewesen, der aber später „*moralisch degenerirt*" sei, weshalb man unbedingt eine „*psychologische Erklärung*" seines „*Falls*" geben müsste:

> „*Ich wüsste wohl diese psychologische Erklärung zu geben, u. zwar in so tief überzeugender und ergreifender Weise, daß keiner von uns wagen würde*[,] *noch einen Stein auf Bülow zu werfen, sondern daß Ihr Alle mit mir ihn die heißesten Mitleidsthränen nachweinen würdet. Ich wüßte wohl – – aber ich kann nicht, ich darf nicht*".

Ritter weigerte sich, zu Privates und Persönliches ans Licht zu zerren. Wobei er ausdrücklich – jedoch ohne Nennung ihres Namens – von Cosima Wagners Rolle spricht, die dabei zu bewerten wäre. Und obwohl Cosima, als Bülows ehebrüchige Exfrau, „*die einzige noch lebende Person aus jenen privaten Vorgängen*", dabei keineswegs „*schlecht weg*" käme, wollte er die Verantwortung nicht auf sich nehmen.[231]

Das Wort von der „*Degeneration*" Bülows findet sich auch bei Friedrich Rösch, der sich in seinem Buch *Musik-ästhetische Streitfragen* dabei explizit auf Ritter beruft, wenn er „*der späteren Schriftstellerei Bülow's im Vergleich zu seinen Jugendarbeiten eine formelle stilistische Degeneration*" attestiert.[232] Außerdem kritisiert Rösch die Witwe Bülows dafür, bei der Herausgabe der Bülow'schen Jugendschriften eine parteiische Auswahl vorgelegt und damit eine Würdigung des massiven Einsatzes Bülows für Liszt und Wagner – ganz im Sinne der Argumentation Ritters gegenüber Wolzogen – unterdrückt zu haben.[233]

Alexander Ritter machte sich scheinbar Gedanken, wie er Bülow auf andere Weise einen letzten Dienst erweisen konnte. Cosima erwähnt gegenüber Richard Strauss: „*In München keimt eine* [Bülow-]*Feier, für welche man Sie auffordern wird. Ritter und Porges möchten sie veranstalten*"[234], woraufhin sich Strauss an seine Schwester Hanna wandte: „*Frau Wagner schrieb von einer von Ritter u. Porges in München arrangirten Bülowfeier, die ich dirigiren soll! Was ist's damit?*".[235] Vater Strauss übernahm die Antwort und stellte klar: „*Von einer hiesigen Bülowfeier, welche Ritter und Porges arrangiren sollen, und die Du dirigiren sollst, weiß*

230 Hans von Wolzogen an Alexander Ritter, Bayreuth, 18.2.1894 (RWG; Hs 28-VII-10). Unveröffentlicht.

231 Alle Zitate: Alexander Ritter an Hans von Wolzogen, 6.3.1894 (RWA; Hs 89-VII-6 (+2 S. aus 89-VII-7!)). Unveröffentlicht. Als Erstedition komplett im Anhang (E-2.2.).

232 Rösch, *Musik-ästhetische Streitfragen*, S. 10 f.

233 Ebda., S. 205 ff. Nur am Rande sei die Frage aufgeworfen, inwieweit hier private Beziehungen eine Rolle spielen. Rösch war mit Marie Ritter (der Nichte Alexanders!) liiert, die er 1902 heiraten sollte. Marie Ritter wiederum war eigentlich eine sehr gute Freundin Marie von Bülows: sie hatte das Ehepaar Bülow im Frühjahr 1889 sogar alleine auf eine lange Amerika-Tournee begleitet (vom 13.3. bis 14.5., vgl. Birkin, *Bülow*, S. 341 ff.). Waren die Damen vielleicht mittlerweile zerstritten, oder leistete Rösch sich einfach nur Objektivität?

234 Cosima Wagner an Richard Strauss, Bayreuth, 27.2.1894. In: Trenner, *Strauss-Cosima*, S. 179.

235 Richard Strauss an Johanna Strauss, Weimar, 3.3.1894, Postkarte (RSA).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ich nichts".[236] Eine derartige Veranstaltung scheint in der Tat nicht zustande gekommen zu sein,[237] und Ritter trat in Sachen Bülow-Gedenken auch sonst nicht weiter in Erscheinung.

Uraufführung des *Guntram* ohne Ritter – Strauss' Rückkehr nach München

Für Richard Strauss standen wenige Wochen vor seinem dreißigsten Geburtstag zwei wichtige Schritte in seinem Leben an. Nach jahrelanger Arbeit an seinem Opernerstling hob sich am 10. Mai in Weimar erstmals der Vorhang für den *Guntram*, eine Premiere, die ihn endgültig zu einem „erwachsenen", selbständigen Komponisten machte und die den Beginn seines unglaublich fruchtbaren Schaffens für die Opernbühne markieren sollte. Auch im Privatleben begann für Strauss ein neuer Abschnitt. Am Vormittag des Premierentages gab er in Anwesenheit vieler seiner Freunde und Kollegen, wie Hans Sommer, Felix Weingartner, Eugen d'Albert und Karl Klindworth auch offiziell seine Verlobung mit Pauline de Ahna bekannt. Anders als bei Willi Schuh zu lesen,[238] war ein Weggefährte Strauss' bei diesem Doppelereignis jedoch nicht zugegen: Alexander Ritter. Das ergibt sich klar aus einem Brief Strauss' an Ritter, der neun Tage nach der Uraufführung geschrieben wurde und in dem Strauss über die *Guntram*-Aufführung berichtet, mit der er sehr zufrieden gewesen sei.[239] Strauss weiter: „*Nach einer umfassenden Kapellmeister-, Solorepetitor-, Dekorationsmaler-, Regisseur- und Theaterschneider-tätigkeit endlich ein bißchen zur Ruhe gekommen, kann ich wieder der Pflichten des privaten Lebens gedenken*"[240] – erst jetzt teilte er Alexander Ritter seine Verlobung mit Pauline mit. Zunächst reagierte darauf Alexander Ritters mittlere Tochter Julie und gratulierte Strauss brieflich zu seiner Verlobung und dem erfolgreichen „*Guntramabend*".[241] Ihr Vater ließ sich noch ein paar Tage Zeit, ehe er seinem abtrünnigen Schützling antwortete:

> „*Die Anzeige Ihrer Verlobung mit Frl. De Ahna war uns zwar nicht überraschend, aber sehr erfreulich, – und sagen wir Ihnen Alle unsere herzlichsten Glückwünsche. – Zur Tonkünstlerversammlung, resp. zu Ihrem Guntram, kann ich nicht kommen. Geldmangel u. Arbeitshäufung* [sic] *verhindern mich*".[242]

Dass diese Gründe nicht falsch aber doch vorgeschoben waren, lässt sich erahnen. Ritter war nicht besonders erpicht darauf, den in seinen Augen missratenen *Guntram* auf der Bühne zu erleben. Der freundliche aber kühle Ton des Briefes bildet das damalige Verhältnis zwischen Strauss und Ritter gut ab, just zu dem Zeitpunkt, als Ersterer wieder nach Mün-

236 Franz Strauss an Richard Strauss, München, 4.3.1894, Postkarte (RSA).

237 Strauss dirigierte dann auch nicht bei der offiziellen Trauerfeier für Bülow in der Hamburger Michaelis-Kirche, weil er seine strikten Programmwünsche (Liszt und Wagner) nicht hatte durchsetzen können. Vgl. Schuh, *Jugend*, S. 350 ff.

238 Vgl. Schuh, *Jugend*, S. 364. Möglicherweise rührt daher der ebenfalls falsche Eintrag bei: Trenner, *Chronik*, S. 116.

239 Richard Strauss an Alexander Ritter, Weimar, 19.5.1894. In: Steinitzer, *Strauss*, S. 72. Vgl. auch: Schuh, *Jugend*, S. 369. Original verschollen.

240 Ebda. Vgl. Steinitzer, *Strauss*, S. 57 und in Ausschnitten Schuh, *Jugend*, S. 363.

241 Vgl. Julie Ritter an Richard Strauss, München, 23.5.1894 (RSA). Unveröffentlicht.

242 Alexander Ritter an Richard Strauss, München, 29.5.1894 (RSA). Vgl. Youmans, *Ten letters*, S. 18. Hier zitiert und korrigiert nach dem Original.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

chen zurückkehrte und sich damit nach drei Jahren Absenz wieder im unmittelbaren Umfeld Ritters befand. Nachdem er am 10. September in der Burgkirche Marquartstein seiner Pauline das Jawort gegeben hatte, trat Richard Strauss am 1. Oktober 1894 seine Stelle als 1. Kapellmeister in München an.

Seine Stellung war jetzt weitaus gefestigter als in den Jahren 1886–1889, auch wenn nach wie vor Hermann Levi als Generalmusikdirektor amtierte und vom Rücktritt wieder zurücktrat. Dennoch fühlte Strauss sich in seiner Heimatstadt immer noch nicht angemessen geschätzt. Die Leitung der Akademiekonzerte im Odeon musste er 1896 wieder abgeben, und die Aufführung seiner Oper *Guntram* am 16. November 1895 geriet zu einem Reinfall, das Stück wurde sofort abgesetzt. Ob Ritter die Vorstellung, in der Pauline Strauss wie in Weimar die Partie der Freihild sang, besucht hat, ist mehr als fraglich. Schon eher kann man ihn sich als Zuhörer ein Jahr früher, am 30. November 1894 im Odeon vorstellen, als Strauss die *Faust-Symphonie* von Franz Liszt dirigierte[243], eines von Ritters Lieblingsstücken, das Strauss ihm früher gerne aus der Partitur vorzuspielen pflegte.[244] Dass die beiden den Kontakt nicht abgebrochen haben, sondern sich um einen weiterhin freundlichen Umgang bemühten, zeigt z. B. ein Besuch Ritters bei Straussens am 8. August 1895.[245] Die Unbeschwertheit des täglichen Umgangs früherer Jahre war jedoch verloren; allein die Tatsache, dass dieser Besuch von Strauss ausdrücklich vermerkt wurde (es war laut den Schreibkalendern 1894–1896 der einzige), zeigt, dass man sich nur noch sehr selten sah. Richard Strauss war sehr beschäftigt, dirigierte viel in Berlin und München, stellte seine Tondichtung *Till Eulenspiegels lustige Streiche* fertig und war nicht zuletzt ein verheirateter Mann mit häuslichen Pflichten. Kaum anzunehmen, dass Strauss Ritter noch wirklich an seinen künstlerischen Plänen anteilnehmen ließ. Die neueste Komposition, mit der er sich trug, sollte sich nach einigen Überlegungen schließlich zur Tondichtung *Also sprach Zarathustra* nach Friedrich Nietzsche auswachsen – nicht gerade ein Stoff, der geeignet war, sich Ritters Sympathien zu erwerben oder auch nur mit ihm diskutiert zu werden.

20.6. Ritters letztes Lebensjahr

Bereits am 16. Oktober 1894 war in Würzburg Johanna Jachmann-Wagner gestorben. Ihre Schwester, Franziska Ritter, geb. Wagner, um deren Gesundheit es seit Längerem schlecht bestellt gewesen war, musste sich nur wenig später ihrer Krankheit ergeben. Im Januar 1895 beschrieb Alexander Ritter Marie von Bülow, wie seine Frau „*seit mehreren Wochen schwer krank*“ war und „*seit Weihnachten zwischen Leben u. Tod* danieder[lag]“. Er sei „*seitdem Tag u. Nacht unfähig irgend einen Gedanken zu faßen, der damit nicht zusammenhängt*“.[246] Das Leiden Franziskas sollte sich noch ein halbes Jahr lang hinziehen, ehe sie am 20. Juni 1895 verstarb. Zu ihrer Beerdigung auf dem Münchener Ostfriedhof schickte Cosima Wagner ihren Sohn Siegfried. Alexander bedankte sich später bei ihr für ihre Beileidsworte und

243 Vgl. Schuh, *Jugend*, S. 381.

244 Was von Strauss mehrfach erwähnt wird, z. B.: „*Habe später auch gut »Partitur gespielt*[«]. *Tristan u. Liszts Faustsinfonie (für den guten Alexander Ritter) waren meine Paradestücke*“ (RSA; „Blaues Tagebuch IX“, S. 14). Vgl. Strauss, *Späte Aufzeichnungen*, S. 251.

245 Vgl. Strauss’ „Schreibkalender 1895“, 8. August: „*Besuch von Alex. Ritter*“ (RSA).

246 Alexander Ritter an Marie von Bülow, München, 12.1.1895 (SSB; Nachlass Hans von Bülow; Ritter, A).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

diese „*Delegirung*“.[247] Die Nichte Richard Wagners wurde außerdem mit einem kurzen Nachruf in den *Bayreuther Blättern* geehrt.[248]

Alexander Ritter, der nur wenige Tage nach Franziskas Tod seinen 62. Geburtstag beging, sollte selbst kein Jahr mehr zu leben haben. Der Tod seiner Frau hatte ihn schwer erschüttert, erinnert sich Josef Hofmiller: „*Als ich ihn nach längerer Zeit wiedersah, war er wie verwandelt. Jeder Blick, jedes Wort, jede Geberde zeugten von einem unheilbaren, tiefen Schmerz*“.[249] Gewiss war der Verlust für Ritter eine einschneidende Erfahrung, von einem Rückzug oder einer Selbstaufgabe ist in den Quellen jedoch nichts zu bemerken. Er scheint 1895 im Gegenteil noch äußerst rüstig gewesen zu sein und nahm sogar wieder verstärkt am Geschehen um ihn herum teil. So komponierte er weiterhin, vollendete zwei letzte Liederhefte und mit *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe* sogar eines seiner umfangreichsten Orchesterwerke. Er hatte noch während Franziskas Krankheit die Arbeit daran begonnen – die Skizze weist als Anfangsdatum ihren Geburtstag, den 28. März, aus. Bei der Zusammenstellung seiner *Fünf Lieder* op. 20 nahm Ritter sein bereits 1876 als Einzelveröffentlichung erschienenes *Trostlied* mit auf. Es ist „*Der Fernen zum 28ten März*“ gewidmet. Was bei der Entstehung 1863 als ein Gruß an die in einer anderen Stadt weilende Gattin gemeint war, war1895 als eine Referenz an die verstorbene Gefährtin zu verstehen, mit der er über 40 Jahre seines Lebens verbracht hatte.[250]

Neben dem Komponieren griff Alexander Ritter auch unermüdlich zur Feder, um Stellung zu beziehen und bissige Kommentare zu schreiben. Die unter der Rubrik „*Unter uns*“ als anonyme „*Zusendung*“ in den *Bayreuther Blättern* abgedruckte Abrechnung mit Felix Dahn (die auf eine Passage aus dessen „*Erinnerungen*“ bezugnimmt) stammt von niemand anderem als Alexander Ritter (vgl. Leben VIII-19.3.).[251] Sein letzter größerer Artikel *Tendenz oder Sentenz?*[252] war ebenfalls für die *Bayreuther Blätter* bestimmt. Er hatte nicht nur eine Reaktion Wolzogens[253] hervorgerufen, der dem Abdruck mit Ritters Einverständnis einen Kommentar hintanstellte, sein Erscheinen reizte auch einen anderen Kommentator zu einem Beitrag: Houston Stewart Chamberlain, der damals in Wien lebte, war gerade auf der Schwelle, der erfolg- und einflussreiche Publizist zu werden, der später nicht nur Bayreuth prägen sollte. Neben seinem ersten Büchlein „*Das Drama Richard Wagner's*“ (1892) waren damals zunächst nur Beiträge für die *Bayreuther Blätter* erschienen. Zum Bayreuther Kreis hatte er seit Längerem enge Kontakte geknüpft, mit Cosima Wagner korrespondierte er seit 1888.[254] Kein Geringerer als Chamberlain also verfasste für eine der folgenden Nummern der *Bayreuther Blätter* einen gleichlautenden Artikel als Replik auf Ritter und Wolzogen.[255] Chamberlain war so frei, Ritter seinen Beitrag in einem Brief anzukündigen:

247 Alexander Ritter an Cosima Wagner, München, 25.6.1895 (RWG; Hs 67/31).

248 Vgl. Wolzogen, Hans von: *Franziska Ritter, geb. Wagner †*. In: *Bayreuther Blätter*, 18. Jg., 1895, S. 335.

249 Vgl. Hofmiller, Josef [Max] (unter Pseudonym „J.M.H.“): *Alexander Ritter*. In: *Die Gesellschaft*, XII. Jg., 1896, Heft 8, S. 1056–1067, hier S. 1063.

250 Vgl. **ARWV III.1.13.**

251 Vgl. *Bayreuther Blätter*, 18. Jg., 1895, S. 94.

252 Ritter, Alexander: *Tendenz oder Sentenz? I*. In: *Bayreuther Blätter*, 18. Jg., 1895, S. 354–356. Näheres zum Artikel und seinen Entstehungsumständen vgl. Leben VIII-19.3.

253 Wolzogen, Hans von: *Tendenz oder Sentenz? II*. In: *Bayreuther Blätter*, 18. Jg., 1895, S. 356 f.

254 Vgl. Bermbach, Udo: *Houston Stewart Chamberlain. Wagners Schwiegersohn – Hitlers Vordenker*, Stuttgart und Weimar 2015, S. 43 ff., hier besonders S. 58.

255 Chamberlain, Houston Stewart: *Tendenz oder Sentenz? III*. In: *Bayreuther Blätter*, 19. Jg. 1896, S. 193–196. Mit 4 vollbedruckten Seiten übertrifft Chamberlains Beitrag den Ritters (2 ½ Seiten) bei weitem.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

„*Ihre »Tendenz-Sentenz«-Betrachtung in dem letzten Stück der B. B. hat mich so kräftig angeregt, dass ich schon gestern an Wolzogen einen kleinen Aufsatz über dieses Thema abschickte*". Er betrachtete den Schlagabtausch als „*freundschaftliches Turnier*" und hegte die „*tollkühne Hoffnung, es könnte mir gelingen, Sie aus dem Sattel zu heben. Dass Sie mir aber bei der nächsten Runde Staubfressen lehren, darauf mache ich mich schon gefasst!*".[256] Zu einer nächsten Runde sollte es jedoch nicht mehr kommen.

Ritter und Chamberlain kannten sich wohl kaum persönlich. Die bis dato erschienenen Wagner-Schriften Chamberlains waren Ritter jedoch bekannt und er urteilte gegenüber Cosima: „*Chamberlains Art zu schreiben, ist mir sehr sympathisch*".[257] Cosima ihrerseits hatte Chamberlain als potentiellen Komponisten seines *Antigone*-Textes u. a. Alexander Ritter vorgeschlagen.[258] Im schon zitierten Brief (dem wohl einzigen an Ritter) bedankte sich Chamberlain auch für dessen „*thatkräftige Unterstützung*" bei seinem Wagnerbuch[259], das bald im Bruckmann-Verlag erscheinen sollte: „*Das Buch verdankt Ihnen viel*".[260] Gemeint ist hier die von Ritter erteilte Erlaubnis, Manuskripte Richard Wagners, die sich in seinem Besitz befanden, als Faksimile abzudrucken.[261] Cosima selbst hatte Ritter um diese Erlaubnis gebeten, um den ihrer Meinung nach „*bedeutenden*" Text Chamberlains angemessen auszustatten.[262] Den Kontakt zum Münchner Verleger Hugo Bruckmann hatte 1894 offenbar ausgerechnet Hermann Levi an den Antisemiten Chamberlain vermittelt.[263]

Mit dem allmählichen Einstieg Chamberlains nahm der innere Zirkel, der Bayreuth weit über die Jahrhundertwende hinaus ideologisch prägen sollte, noch radikalere Gestalt an. Die ausgesprochen (protestantisch-)christlich-religiöse Prägung, der Antisemitismus und das nationalkonservative Deutschtum waren durch Wolzogen und Cosima natürlich längst angelegt und entsprachen auch Ritters Vorstellungen, insofern sie sich auf Richard Wagner selbst beziehen ließen. Die Entwicklungen des 20. Jahrhunderts, in denen die Bayreuther Ideologie eine neue Qualität erreichte, hat Alexander Ritter nicht mehr miterlebt. Dass er sie mitgetragen hätte, lässt sich nur mutmaßen, ein offener Widerspruch gegen die „Gralshüterin" scheint jedoch schon aus seinen Loyalitätsvorstellungen heraus kaum vorstellbar. Ritters Stellung oder Stellenwert in Bayreuth nach Richard Wagners Tod war die des „Neffen des Meisters". Er war Teil der Geschichte geworden, Teil der Biographie Richard Wag-

256 Houston Stewart Chamberlain an Alexander Ritter, Wien, 31.10.1895 (Typoskript) (RWG; Hs 28-VII-19).

257 Alexander Ritter an Cosima Wagner, München, 1.12.1892 (RWG; Hs 67/30).

258 Vgl. Cosima Wagner an Houston Stewart Chamberlain, Bayreuth, 24.3.1892. In: Pretzsch, Paul (Hrsg.): *Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel 1888–1908*, Leipzig 1934, S. 279.

259 Chamberlain, Houston Stewart: *Richard Wagner*, München 1896. Spätere Ausgaben des sehr erfolgreichen Buches waren weniger prachtvoll ausgestattet.

260 Houston Stewart Chamberlain an Alexander Ritter, Wien, 31.10.1895 (Typoskript) (RWG; Hs 28-VII-19). Unveröffentlicht.

261 In Chamberlains Wagnerbuch finden sich Faksimilia von Wagners Entwürfen zum *Fliegenden Holländer* (1841) und zu *Siegfrieds Tod* (1848) sowie Reproduktionen eines Porträts Julie Ritters und eines Gipsreliefs Theodor Uhligs, die sämtlich als in Alexander Ritters Besitz gekennzeichnet sind. Im Text werden Mitglieder der Familie Ritter nicht oft, aber stets positiv erwähnt, im Zusammenhang mit der Uraufführung des *Tannhäuser* leistet sich Chamberlain allerdings einen Fehler: „*Alexander Ritter, der bekannte Komponist, wirkte damals im Orchester mit*" (S. 61). Alexander Ritter war 1845 gerade einmal zwölf Jahre alt und nur passiver Zeuge des Ereignisses gewesen.

262 Cosima Wagner an Alexander Ritter, Bayreuth, 7.4.1895 (RWG; Hs 60/73). Unveröffentlicht.

263 Vgl. Bermbach, *Chamberlain*, S. 66 und vgl. Martynkewicz, Wolfgang: *Salon Deutschland. Geist und Macht 1900–1945*, Berlin 2009, S. 54.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ners, die dieser ja schon selbst für die Nachwelt präpariert hatte, und über die die nun Cosima die Deutungshoheit beanspruchte. Ritters Verhältnis zu Cosima war die Jahre über immer enger geworden, er hatte die einige Jahre Jüngere als „Tante" und „Meisterin" akzeptiert, man duzte sich zuletzt, und sie konnte sich seiner Unterstützung sicher sein. Cosima hatte sich ihre Stellung gegenüber Richard Wagners Umfeld, auch gerade den Ritters gegenüber seit den 1870er Jahren erst erarbeiten müssen. Mittlerweile längst am Ziel, versuchte Cosima in den 90er Jahren geschickt, Ritter z. B. über die Mitarbeit in den *Bayreuther Blättern* in die Bayreuther Sache einzubinden. Einfluss hatte er gleichwohl nie erlangt. Er war gleichzeitig ein Vorzeige-Wagnerianer und stand doch ein wenig abseits. Er hatte seinen eigenen Bezug zum Bayreuther Meister entwickelt, durch persönliche Bekannt- und Verwandtschaft, vor allem aber durch dessen Werke und Schriften, die Ritter studierte und eigenständig auslegte. Die Sache Bayreuths – was immer er persönlich darunter verstanden hat – sollte er tatsächlich bis zum Schluss bedingungslos und vehement vertreten.

Dass Andere, Jüngere zumal, dem ideologisch-strengen Bayreuth-Kult, dem inneren Zirkel aus Nicht-Musikern vor allen Dingen, mit Skepsis begegneten, verwundert nicht. Im Sommer 1895 muss Ritter sich deswegen noch eine scharfe Auseinandersetzung mit Arthur Seidl geliefert haben: Genauer ging es dabei wohl um die Position Siegfried Wagners als überschätzter Dirigent und unantastbarer Wagner-Erbe. Der Brief Seidls, der darüber Aufschluss gibt, enthält auch eine verächtliche Charakterisierung der „*strikten Wahnfriedianer*" in Bayreuth als „*Waschlappen*".[264] Seidl unterstützte mit seinem Brief Richard Strauss, der kurz zuvor tatsächlich mit Bayreuth gebrochen hatte. Am 11. Januar muss Strauss ein Gespräch mit Siegfried Wagner geführt haben, über das es folgende Notiz in seinem Schreibkalender gibt: „*Denkwürdige Unterredung mit Siegfried Wagner. Zwar unausgesprochen, aber vollzogene Trennung von Wahnfried-Bayreuth. Nur indirect durch meine Schuld*".[265] Auch in diesem Punkt hatten sich Alexander Ritters in Strauss gesetzte Hoffnungen also definitiv zerschlagen.

Doch das Leben ging weiter. Ende September 1895 ergab sich für Ritter ein Wiedersehen mit der Jugendfreundin Jessie. Ein halbes Jahrhundert nach der gemeinsamen Zeit in Dresden sahen sich die beiden nun in München, wohin die in Florenz lebende Jessie Hillebrand zu Besuch gekommen war. Sie unterhielten sich ausführlich, wobei Ritter mit Bayreuther Interna aufwarten konnte.[266] Ritter war im letzten Jahr seines Lebens wie eh und je Feuer und Flamme, wenn es um seine Ideale ging. Den befreundeten August Göllerich bat er voller Enthusiasmus, „*im Dienst (Gottesdienst) unserer heiligen Kunst*" nach München zu kom-

264 Vgl. Arthur Seidl an Richard Strauss, Dresden, 15.1.1896 (RSA). Auch in: Schuh, *Jugend*, S. 426 f.

265 Vgl. Strauss' Schreibkalender 1896 (RSA), *Samstag, 11. Januar 1896*. Ein fast unwahrscheinlicher Zufall scheint es zu sein, dass genau ein Jahr zuvor, am 11.1.1895 ein ganz anderer Tagebucheintrag die gleiche Situation bereits aus der Sicht der Gegenseite aufgezeichnet hatte. Harry Graf Kessler hatte eine zufällige Salonbegegnung mit Familie Wagner wie folgt festgehalten: „*Berlin. 11 Januar 1895 Freitag.* […] *Nachher bei Richters, wo Cosima Wagner mit Siegfried, Isolde u. Eva.* […] *Siegfried Wagner ziemlich bitter über Richard Strauss, er wie Stuck, ernteten jetzt ohne Anstrengung was ihre grossen Vorgänger, bei Strauss Wagner und Berlioz, mühevoll und unter Kummer und Entbehrungen gesät hätten*" (vgl. Kessler, Harry Graf: *Das Tagebuch Zweiter Band 1892–1897*. Hrsg. von Günter Riederer und Jörg Schuster unter Mitarbeit von Christoph Hilse, Stuttgart 2004, S. 314 f.). Eine Verwechslung der Jahreszahlen scheint nicht vorliegen zu können.

266 Vgl. Jessie Hillebrand an Marie von Bülow, München, 26.9.1895 (SBB; Mus.ep. Jessie Laussot 60) und Jessie Hillebrand an Marie von Bülow, Florenz, 1.10.1895 (SBB; Mus.ep. Jessie Laussot 61). Unveröffentlicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

men, um am 21. Oktober Hermann Zumpe das Kaim-Orchester dirigieren zu hören. Dessen Auffassung der *IX. Symphonie* Beethovens war ganz im Sinne Wagners – und Ritters.[267] Zumpe, der seit 1895 in München wirkte, war mit Ritter bereits aus Würzburg bekannt.

Ritters jüngste Tochter Hertha hatte früh Talent zum Singen gezeigt. Sie erhielt Stunden bei dem Bariton Eugen Gura, einem verdienten Mitglied der Münchener Hofoper und Bewunderer der Lieder ihres Vaters. Die Förderung der einundzwanzigjährigen Hertha war Alexander Ritter eine Herzensangelegenheit, für die er auch seine Beziehungen nutzte. Als sich im Oktober 1895 Felix Mottl in München ankündigte, schrieb er ihm mit der Bitte, er möge sich seine Tochter einmal anhören und seine Meinung geben.[268] Tatsächlich notierte Mottl für den 19. Oktober ein Treffen mit Ritter in seinem Kalender-Tagebuch, ob es auch zum Vorsingen für Hertha kam, geht daraus nicht hervor.[269] Die Sängerin war immerhin so weit fortgeschritten, dass sie wenig später, im November 1895, in Leipzig konzertierte – wohin sie ihr Vater begleitete. Ritters ehemaliger Weggenosse Felix Draeseke, dessen *III. Symphonie* op. 40, die „*Symphonia Tragica*" am gleichen Abend aufgeführt wurde, erinnert sich, die beiden dort beim Mittagessen getroffen zu haben: „*Eine besondere Freude gewährte mir, mit Alexander Ritter ein Wiedersehen zu erleben, der in Begleitung seiner zur Sängerin ausgebildeten und in demselben Konzert auftretenden anmutigen Tochter an einem benachbarten Tische sass*".[270] Eine große Karriere als Sängerin war Hertha Ritter allerdings nicht beschieden.[271] Nach dem Tod ihres Vaters gab sie noch ein paar Jahre Konzerte, Siegmund von Hausegger, den sie 1902 geheiratet hatte, begleitete sie mitunter am Flügel. Ihr Repertoire beschränkte sich fast ausschließlich auf das Lied, wobei ihr Einsatz für Hugo Wolf und zeitgenössische Komponisten durchaus zur Kenntnis genommen wurde. Sie verkehrte in Musiker- und Komponistenkreisen und wurde auch Widmungs-Empfängerin einiger Lieder.[272] 1909 übernahm Hertha von Hausegger den Vorsitz des in Leipzig neu gegründeten „Richard-Wagnerverbandes deutscher Frauen" (RWVdF).

Das Jahr 1895 endete für Alexander Ritter mit der Aufführung eines seiner Lieder im illustren Münchener Künstler-Kreis. In einem Konzert der Münchner Allotria-Gesellschaft am 21. Dezember war das Ehepaar Stradal zu Gast. August Stradal trug am Klavier das *Adagio* aus Bruckners *VIII. Symphonie* erstmals vor Münchner Ohren vor. Seine Gattin Hildegard gab an diesem Abend nach eigener Auskunft Lieder Franz Liszts, sowie der anwesenden Münchner Meister Max Schillings, Richard Strauss und – Alexander Ritter zum Besten.[273]

267 Alexander Ritter an August Göllerich, München, 17.10.1895 (ÖNB; F28 Göllerich 459). Unveröffentlicht.

268 Alexander Ritter an Felix Mottl, München, 14.10.1895 (BSB; Ana 452). Unveröffentlicht.

269 Vgl. Mottl, Felix: „*Tagebücher*", 1895, S. 11 (BSB; Ana 452.B, Typoskript).

270 Vgl. Draeseke, *Lebenserinnerungen*, S. 262 f. (zitiert nach der unredigierten Fassung).

271 Aus einem Brief an Richard Strauss geht hervor, dass Hertha auch für die Bayreuther Festspiele als Knappe und Blumenmädchen im Gespräch war, aber sowohl 1894 als auch 1897 kurzfristig von Cosima wieder ausgeladen worden war. Die Begründung, sie sei nach einer Masern-Erkrankung nicht vollständig belastbar, hielt Hertha 1897 für einen Vorwand und bat verzweifelt Strauss um Rat. Vgl. Hertha Ritter an Richard Strauss, Weimar, 3.5.1897 (RSA). Unveröffentlicht.

272 Z. B. des Liedes *Gegen Abend*, op. 5 Nr. 1 von Felix vom Rath (1900). Hertha Ritter war auch „*Anregerin und Urheberin*" der Memoiren ihres Lehrers Eugen Gura *Erinnerungen aus meinem Leben* (vgl. „*Vorbemerkung*", S. 3).

273 Vgl. Stradal, Hildegard: *August Stradals Lebensbild*, Bern und Leipzig 1934, S. 46 f. Strauss' Lied „*Traum durch die Dämmerung*" (op. 29/1) gelangte ihr zufolge bei dieser Gelegenheit zur Uraufführung. Welche Lieder Ritters sie sang, erwähnt die Autorin nicht.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ob Ritter schon in den Jahren zuvor in der vornehmen Allotria-Gesellschaft und damit der Münchner Szene verkehrt hat, ist nicht bekannt, und leider gibt es auch keine Informationen darüber, in welcher Atmosphäre dieser gemeinsame Abend mit Richard Strauss verlaufen war.

Strauss leitete am 6. Februar 1896 in München die Neueinstudierung des *Barbier von Bagdad*, dem Einakter von Ritters Freund Peter Cornelius. 1885 war gemeinsam mit diesem Werk der *Faule Han*s uraufgeführt worden, doch eine Wiederaufnahme der Ritter'schen Oper schien zu diesem Zeitpunkt unmöglich. Stattdessen wurde der *Barbier* mit Adolphe Adams *Die Nürnberger Puppe* kombiniert[274] – eine Entscheidung, auf die der Dirigent Richard Strauss kaum Einfluss wird haben nehmen können. Dass Alexander Ritter unter diesen Voraussetzungen die Aufführung der ihm lieben Cornelius-Oper besuchte, ist eher unwahrscheinlich.

Sursum Corda!

Im neuen Jahr verschlechterte sich zudem Ritters Gesundheitszustand rapide. Immerhin kam es noch zu einem letzten Konzertbesuch und zu einer letzten Zusammenarbeit mit Richard Strauss, die wichtig gewesen sein mag, um den Schatten, der seit dem *Guntram*-Konflikt auf der Beziehung der beiden lag, endlich etwas aufzuhellen. Schon am 17. Februar hatte Richard Strauss beim 6. Liszt-Vereins-Konzert in Leipzig Alexander Ritters Orchesterwalzer *Olaf's Hochzeitsreigen* aufgeführt und bewiesen, dass ihm an seinem alten Mentor und dessen Werk nach wie vor gelegen war. Wenig später konnte sich Ritter davon persönlich überzeugen. In einem Akademiekonzert im Münchener Odeons-Saal leitete Strauss am 6. März die Uraufführung von Ritters Orchesterwerk *Sursum Corda!*. Dem Stück war ein warmer Erfolg beschieden, Ritter durfte den herzlichen Applaus des Publikums mit Genugtuung entgegennehmen. Es sollte der letzte Höhepunkt in Ritters Leben sein: „*der Gang ins Odeon war sein letzter Ausgang!*", so seine Tochter Hertha.[275]

Zwei Tage nach dem Konzert erhielt Richard Strauss einen Brief von Cosima Wagner. In dem sehr wohlmeinenden Schreiben dankt und gratuliert sie ihm zu der Ritter-Aufführung, die sie vor allen Dingen als Aussöhnung verstanden wissen will: „*Denn neben dem künstlerischen bedeutenden Momente wird diese Aufführung gewiß auch ein Friedenswerk sein, das Sie und Ihren eigentlichen musikalischen Pflegevater wieder wie vordem einigt*".[276] Für den Antwort-Brief an Cosima ließ Strauss sich wegen einer Moskau-Reise und einer Grippe gut einen Monat Zeit. Als er dann zur Feder griff, um Cosima zu danken, musste er sie gleichzeitig über den Tod Ritters informieren. Die Nachricht war erst wenige Stunden alt, Alexander Ritter war am Sonntag, den 12. April um „*12 ¼ Uhr*" aus dem Leben geschieden.[277]

> „*Und wie seltsam das Geschick spielt, in demselben Augenblicke, da ich Ihre teilnehmenden Worte zu Alexander Ritters Akademiekonzerterfolg zu beantworten im Stande bin, muß ich Ihnen mitteilen, daß ich soeben von des teuren Freundes Leiche für immer Abschied genommen habe. Heute Mittag 12 Uhr ist er sanft verschieden, nachdem in den letzten*

274 Vgl. Trenner, *Chronik*, S. 132.
275 Hertha Ritter an Josef Hofmiller, 13.3.1897 (DLA; A:Hofmiller). Unveröffentlicht.
276 Cosima Wagner an Richard Strauss, Bayreuth, 8.3.1896. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 220.
277 Vgl. Nachlassakt Alexander Ritter (Staatsarchiv München; NR München A 1896/1001).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zehn Tagen ein rapider Kräfteverfall des Kranken Widerstandsfähigkeit gegen das furchtbare, langwierige Leiden, dasselbe, dem schon seine Frau zum Opfer gefallen, vollständig gebrochen hatte. Ich sah ihn im Konzert am 7. März zum letzten Mal; sein Tod hat mich tief ergriffen, scheidet doch mit ihm derjenige Künstler aus meinem Leben, dessen treuer, liebevoller Teilnahme ich verdanke, daß meine künstlerischen Fähigkeiten in die Bahnen gelenkt worden sind, in denen sie einzig zu ihrer vollen Entwicklung gelangen konnten".[278]

Cosima zeigte sich „*durch das Scheiden eines geistig nahen Verwandten sehr bewegt*". Noch einmal kam sie auf Strauss' Aufführung des Ritter'schen *Sursum Corda!* zurück: „*Dieser Schluß Ihrer Beziehungen war versöhnlich, und gewiß tut Ihnen das wohl!*".[279]

Unser geliebter Vater und Schwiegervater,

Alexander Ritter

ist heute Mittag 12 Uhr nach schwerem Leiden sanft entschlafen.

München, Würzburg, 12. April 1896.

Else Ritter,
Carl Ritter, k. b. Hauptmann und Kompagniechef,
Julie Ritter,
Hertha Ritter,
Bella Ritter, geb. Kollmann.

Abb. 32: Todesanzeige, Münchner Neueste Nachrichten

Die Beerdigung Alexander Ritters fand zwei Tage nach seinem Tod, am 14. April um 16.30h auf dem Ostfriedhof statt, „*an einem selbst für Münchener Verhältnisse ganz außergewöhnlich rauhen und häßlichen, naßkalten und stürmischen Nachmittag*".[280] Richard Strauss vermerkte den Termin in seinem Schreibkalender[281], ein Bericht über das Begräbnis und seine weiteren Teilnehmer ist nicht bekannt. Das Grab Alexander Ritters existiert heute nicht mehr, es wurde 1957 von den Nachfahren, Familie von Hausegger, aufgelöst. Es befand sich in unmittelbarer Nachbarschaft zu der Stelle, an der wenige Jahre nach Ritter Heinrich Porges begraben wurde.[282] Dessen Grab befindet sich bis zum heutigen Tag an der Nordmauer des Münchner Ostfriedhofes.

Nach Ritters Tod erschienen einige Nachrufe in verschiedenen Zeitungen (vgl. A.–2.2.) und Cosima Wagner bat Richard Strauss, einen Nachruf für die *Bayreuther Blätter* zu schreiben.[283] Eine Antwort Strauss' ist nicht überliefert, und kein solcher Nachruf ist je erschienen. In den *Bayreuther Blättern* findet sich – ausgerechnet in derselben Ausgabe, in der Chamberlains Entgegnung auf Ritters letzten Artikel abgedruckt wurde – lediglich eine kurze Notiz Hans von Wolzogens, die diese Koinzidenz kommentiert und das „*Hinscheiden eines Aeltesten der Getreuen, eines Treuesten der Alten*" beklagt.[284]

278 Richard Strauss an Cosima Wagner, München, 12.4.1896. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 221.
279 Cosima Wagner an Richard Strauss, Bayreuth, 13.4.1896. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 222 f.
280 Vgl. Richard, *Tafelrunde*, S. 818.
281 Strauss' „Schreibkalender 1896" verzeichnet am 12. April: „*Mein teurer Freund Alexander Ritter †*" und am 14. April: „*½ 5 Uhr Al. Ritter beerdigt*" (RSA).
282 Ritters Grab befand sich: „Mauer, links, Grab Nr. 91". Porges, der alte Weggefährte Ritters, wurde am 20.11.1900 auf dem Ostfriedhof beerdigt (Mauer, links, Grab Nr. 94). Die Nähe der beiden Grabstellen wird in einem anonymen Bericht der *Münchner Neuesten Nachrichten* hervorgehoben (MNN, 53. Jg., 1900, Nr. 321, 21.11.1900, S. 7 f., hier S. 7).
283 Cosima Wagner an Richard Strauss, Bayreuth, 15.4.1896. In: Trenner, *Cosima-Strauss*, S. 224.
284 Vgl. Wolzogen, Hans von: *Alexander Ritter †*. In: *Bayreuther Blätter*, 19. Jg., 1896, S. 204.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ausklang eines Jahrhunderts

Sozusagen rechtzeitig ging mit dem 19. Jahrhundert auch Alexander Ritters Leben zu Ende. Ein Aufbruch in die Moderne, wie ihn um die Jahrhundertwende Richard Strauss wie kein anderer verkörperte, und wie er in München z. B. durch die Zeitschrift „*Jugend*" propagiert wurde, wäre für den ewigen Streiter der „Zukunftsmusik" und der „Fortschrittspartei" nicht mehr in Frage gekommen. Ihm wurde ein noch schärferer Konflikt mit Strauss, dessen weitere Entwicklung über *Also sprach Zarathustra* bis hin zur *Salome* und weiter er nicht mehr erlebte, erspart. Den Versuchungen eines immer stärker grassierenden Deutsch-Nationalismus, der in den ersten Weltkrieg führen sollte, und der insbesondere im Bayreuther Kreis eine immer hässlichere Fratze zeigte, wurde er gerade noch so frühzeitig entzogen, dass seine klaren Sympathien für diese Richtung nicht noch stärker sein Andenken überschatten konnten. Sofern sein überaus prägnanter Antisemitismus überhaupt noch Lichtflecken darauf übrig gelassen hat.

Alexander Ritters Bekanntschaft mit Sonia von Schéhafzoff wurde im Vorausgegangenen mehrfach beleuchtet. Schon wegen der unsicheren Quellenlage sollte man den Einfluss der Pianistin auf Ritter nicht überbewerten, dennoch scheint es wichtig, darauf hinzuweisen, wie auffällig der zeitliche Zusammenhang zwischen der „himmlischen Liebe" Ritters zu Schéhafzoff und seinen Konflikten mit seinem Umfeld doch ist. Der harte Bruch mit Hans von Bülow, der Verlust seiner Autorität gegenüber seinen jungen Freunden Rösch, Seidl und allen voran Strauss spielte sich vor dem Hintergrund dieser Beziehung ab. Der Bruch mit alten Freunden wegen einer neuen, blind-machenden Verliebtheit ist nicht gerade ungewöhnlich, das Klischee des närrischen alten Liebhabers drängt sich auf. Doch ist eine Verharmlosung keineswegs angebracht, auch kein Abwälzen von Verantwortung auf Sonia von Schéhafzoff. Ritters starrer werdender Dogmatismus, seine Bayreuth-Anhängerschaft, sein Antisemitismus, seine Religiosität lassen sich nicht durch eine wenige Jahre dauernde Beziehung ungewisser Natur zu einer schönen jungen Frau erklären oder rechtfertigen. Diese mag aber sehr wohl Symptom und Ausdruck bzw. bestenfalls Projektionsfläche seiner damaligen Anschauungen gewesen sein.

Bemerkenswert ist sicher, wie es Ritter gelang in seinem letzten Lebensjahrzehnt Einfluss auf junge Musiker zu erlangen. Sein Abendschoppen war eine Institution, mit der er in verschiedenen Phasen zunächst einen kleinen Kreis um Strauss sehr intensiv zu beeinflussen suchte und später eine größere lockere Runde junger Komponisten einer sich bildenden Münchner Schule beeindruckte. Selbst wenn man bei der Bewertung dieser Treffen eine Portion Stammtischgerede, auch eine Spur eitler Selbstbeweihräucherung und vielleicht manches fragwürdige ästhetische Urteil in Abzug bringen möchte, bleibt doch der Eindruck, dass Alexander Ritter seinen Zuhörern wirklich etwas zu sagen und zu vermitteln hatte, was über das Faszinierend-Anekdotische hinausging. Beachtlich aus biographischer Sicht ist eine Art persönlicher Wende zum Positiven, die Ritter in München noch einschlagen konnte. Die Anerkennung, die ihm von enthusiastischen Jüngern entgegengebracht wurde, scheint ihn mit manchem Kummer vergangener Jahre versöhnt zu haben. Nach vielen Jahren des Misserfolgs und des Darbens in der Provinz, hatte sich in Meiningen das Blatt gedreht. Ritter, der nie Professor, Kapellmeister, Geigenvirtuose, ja nicht einmal Konzertmeister in einem guten Orchester geworden war, und auch in München keinerlei Amt und Posten innehatte, war dort zu so etwas wie einer grauen Eminenz geworden. Stetes Komponieren und der Austausch mit der Jugend brachten Ritter eine Art späte Blüte in sei-

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nem letzten Lebensjahrzehnt. Neue Werke und Beziehungen entstanden, denen er es vielleicht verdankt, nicht komplett (d. h. noch vollständiger als er es nach 120 Jahren ohnehin ist) in Vergessenheit geraten zu sein.

20.7. *„Pietät kenne ich nicht"* – Strauss' posthumes Engagement für Ritter

Exakt ein Jahr nach Ritters Todestag, am 12. April 1897, kam Pauline Strauss-de Ahna mit einem Sohn nieder. Wegen Komplikationen bei der Geburt erhielt der Säugling sofort eine Nottaufe, die auf den Namen Richard lautete. Nachdem aber klar war, dass der Junge ganz gesund sein würde, revidierte Richard Strauss die Zwangs-Namensgebung. Seinem eigenen Vater Franz meldete er nach München: „*Ich lasse die Nottaufe nicht gelten und nenne ihn Franz Alexander, da er an Ritters Todestag zur Welt gekommen!*".[285]

Diese private Ehrung Ritters mag sich dem Zufall und Fingerzeig des Geburtstermins verdanken, sie ist aber bei weitem nicht die einzige Bemühung Richard Strauss' um das Andenken seines Mentors. Er nahm sich vor, dem Werk Ritters einen Platz in der Musikgeschichte zu verschaffen und nutzte seinen wachsenden Einfluss als führender Komponist und Dirigent. 1897 erschien eine kleine Aufsatzsammlung „*Zum Andenken Alexander Ritters*" als „*Festgabe der »Neuen Musikalischen Rundschau« zur Mannheimer Tonkünstlerversammlung 27. Mai 1897*", für die Strauss ein kurzes *Geleitwort* verfasste. Darin heißt es über Ritter: „*Ich habe ihn geliebt und – – aufgeführt! Da der Tondichter letzteres nötiger braucht, als daß über ihn »geschrieben« wird, so werde ich Alexander Ritter auch weiterhin – aufführen*".[286] Dafür, dass über Ritter auch „geschrieben" wurde, sorgte Strauss allerdings auch. Neben der „Festgabe", die Aufsätze Ritter-naher Autoren enthielt, erschien 1897 auch noch die Artikelserie seines Freundes Friedrich Rösch über Ritter. Die bis dahin größte Ritter-Biographie Siegmund von Hauseggers sowie das Lied-Buch Hermann Bischoffs mit seiner Würdigung des Ritter'schen Liedschaffens wurden beide in die von Richard Strauss herausgegebene Reihe „*Die Musik*" aufgenommen. Nicht immer ist ein direkter Einfluss Strauss' nachweisbar, aber deutlich wird doch, dass alle diese Bemühungen aus einem direkten Umfeld Strauss' (und Ritters) hervorgingen.

Auch einige Werke Ritters wurden posthum noch herausgegeben: Das *Tonstück für Viola alta und Klavier*, dessen Entstehungsgeschichte unklar ist (hrsg. von Hermann Ritter)[287], die Symphonische Dichtung *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe* (hrsg. von Siegmund von Hausegger mit ungekennzeichneten Retuschen von Richard Strauss)[288] und das Melodram *Graf Walther und die Waldfrau* (Text: Felix Dahn), das unter der Opuszahl 24 erschien und auch in einer von Siegmund von Hausegger eingerichteten Orchesterfassung publiziert wurde.[289]

Auf Ritters eigene Pläne geht die Instrumentierung einiger Lieder für Orchester zurück. Für ein geplantes Konzert seiner Tochter Hertha hatte er begonnen, vier seiner Lieder zu orchestrieren, konnte die Arbeit an zweien aber nicht vollenden. Das Konzert Hertha Ritters fand dann posthum, am 29. Januar 1897 im Münchner Kaim-Saal statt. Zu diesem

285 Richard Strauss an Franz Strauss, München, o. D. [16.4.1897]. In: Schuh, *Briefe an die Eltern*, S. 206.
286 Strauss, Richard: *Geleitwort*. In: *Zum Andenken Alexander Ritters. Festgabe der »Neuen Musikalischen Rundschau« zur Mannheimer Tonkünstlerversammlung 27. Mai 1897*, S. 3. Sperrung wie im Original.
287 Vgl. **ARWV V.5.**
288 Vgl. **ARWV IV.6.** sowie Werk V-m.
289 Vgl. **ARWV III.4.**

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Anlass und als Gefälligkeit gegenüber Ritters Tochter stellten Richard Strauss und sein Schüler Hermann Bischoff die Instrumentierungen fertig. Veröffentlicht wurden die Orchesterlieder Ritters allerdings nie.[290]

Im Sinne Strauss' bedeutete der Einsatz für Ritters Werke vor allem, diese aufzuführen. Er war dabei nicht alleine: Auch andere junge Dirigenten aus dem Umkreis Ritters wie Hermann Zumpe, Felix Mottl und Siegmund von Hausegger setzten in ihren jeweiligen Wirkungsstätten in Schwerin, Frankfurt, Karlsruhe, Berlin und München Stücke von Ritter auf die Konzertprogramme. Strauss selbst dirigierte 1902 in zwei Berliner Konzerten *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe* sowie Ouvertüre und Monolog aus dem *Faulen Hans*. Die Berliner Erstaufführung dieser Oper fand dann am 8. März 1907 unter seiner Leitung an der Hofoper statt.[291] Strauss' guter Wille mag außer Frage stehen, aber de facto ist die Zahl der Aufführungen Ritter'scher Kompositionen durch Strauss nach Ritters Tod trotz seiner Willensbekundung sehr gering. Im Laufe der Jahre verlor der Einsatz für Ritter natürlich immer mehr an Aktualität.

Immerhin spielte Strauss noch 1924, als er Direktor der Wiener Staatsoper war, mit dem Gedanken, Ritters Opern aufzuführen.[292] Seinem Direktoren-Kollegen Franz Schalk unterbreitete er damals den Wunsch, sie in der nächsten Spielzeit auf den Spielplan zu setzen.[293] Daraufhin antwortete ihm dieser unverblümt (zwischen den beiden herrschte längst eine sehr angespannte Stimmung wegen notorischer Meinungsverschiedenheiten), er könne sich

> *„wirklich nicht vorstellen, wem damit auch nur der geringste Dienst geleistet sei. Ich glaube, dass diese beiden Werke schon längst tot und dass alle Wiederbelebungsversuche verlorene Liebesmühe sind. Nur vom Standpunkte einer allerdings verspäteten Pietät lässt sich ein kleines, schwaches Argument dafür konstruieren*".[294]

Möglicherweise traf Schalk hier einen wunden Punkt. In der Tat hatte Strauss' Einsatz für Ritter immer einen Beigeschmack von „Pietät", um nicht zu sagen von schlechtem Gewissen gegenüber dem alten Mentor, von dem er sich seinerzeit hatte loslösen müssen. Ob Strauss einfach nicht wahrhaben wollte, wie präzise Schalk die Lage analysiert hatte, oder ob er wirklich vom Wert der Werke überzeugt war, lässt sich kaum beurteilen. Er erwiderte jedenfalls selbstbewusst und indigniert:

> *„die Ritterschen Opern scheinen Sie nicht zu kennen: sie sind besser als alle Novitäten der letzten 20 Jahre, meine Werke ausgenommen, – besonders dichterisch und gehören von Rechtswegen auf jedes deutsche Opernrepertoir. Sehen Sie sie sich bitte einmal an! Pietät kenne ich nicht: nur Talent und Können!*".[295]

290 Die Orchesterfassungen der Lieder op. 5/4 „*Gebet*" und op. 10/2 *Sternen-Ewig* konnte Ritter selbst vollenden, die Partituren liegen vor. Bischoff instrumentierte op. 7/1 „*Ich weil in tiefer Einsamkeit*" und Strauss offenbar op. 7/3 *In Lust und Schmerzen*, beide Partituren sind allerdings verschollen (vgl. ausführlicher **ARWV III.2.1.–2.4.**).

291 Vgl. Trenner, *Chronik*, S. 288.

292 Zuletzt war *Der Faule Hans* noch 1915 in Dessau gegeben worden, wo der Ritter- und Strauss-Freund Arthur Seidl sich als Dramaturg für die Werke Ritters einsetzte.

293 Vgl. Richard Strauss an Franz Schalk, Garmisch, 22.6.1924. In: Brosche, Günter (Hrsg.): *Richard Strauss – Franz Schalk. Ein Briefwechsel*, Tutzing 1983, S. 384.

294 Franz Schalk an Richard Strauss, Wien, 21.6.1924 [beendet 25.6.]. In: Ebda., S. 388.

295 Richard Strauss an Franz Schalk, Garmisch, 26.6.1924. In: Brosche, *Strauss-Schalk*, S. 391.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Tatsächlich wurden die Opern Ritters in Wien dann aber nie gespielt, und es sollte auch andernorts nicht mehr dazu kommen, dass Strauss eine von ihnen dirigierte. Zehn Jahre später, 1933, zu einer Zeit, als die Werke Ritters bereits in Vergessenheit gerieten, ehrte die Bayerische Staatsoper den Komponisten anlässlich seines einhundertsten Geburtstags mit einer Neueinstudierung des *Faulen Hans*. Clemens von Franckenstein, ein Schüler Ludwig Thuilles war damals noch Intendant, musste das Haus auf Druck der Nationalsozialisten ein Jahr später aber verlassen. Auf wessen Initiative hin der *Faule Hans* auf den Spielplan kam, konnte nicht ermittelt werden. Richard Strauss nutze sein neues Amt als Präsident der Reichsmusikkammer jedenfalls gezielt, um im Vorfeld der Premiere gute Stimmung für das Werk zu machen. Im Dezember 1933 schrieb er an die Schriftleitung des *Völkischen Beobachters*[296] im Ton der neuen Zeit:

> „*Es ist ein besonderes Verdienst der Münchner Opernleitung, diese wertvolle, poetische und von echtem deutschen Geist erfüllte Oper neu einzustudieren. Auch ich werde der Aufführung beiwohnen und empfehle Ritter's edles Werk Ihrer ganz besonderen Beachtung und der lebhaften Teilnahme aller Volksgenossen. Mit deutschem Gruss Ihr sehr ergebener* [Leerstelle für Unterschrift] *Präsident der Reichsmusikkammer*".[297]

Noch einmal ein Jahrzehnt später, 1945, kurz vor Kriegsende, empfahl Strauss dem jungen Dirigenten Karl Böhm im Rahmen einer längeren Repertoireliste, die eine Sektion „*Opernmuseum*" enthielt, auch die beiden Opern Ritters für einen zukünftigen Opernbetrieb.[298] Dass der mittlerweile 80-Jährige die Situation damit gelinde gesagt nicht mehr richtig einschätzte, ist offensichtlich. Bis zuletzt arbeitete Strauss an dem Bild, dass die Nachwelt von ihm haben würde. Seine späten autobiographischen Aufzeichnungen erinnern dabei immer wieder auch an Alexander Ritter, der damit von Strauss selbst als Mentorenfigur etabliert wurde. Dass darin ein Gutteil Selbststilisierung mitschwingt, gibt Strauss in einem Brief an Willi Schuh, den Biographen seiner Wahl, mit gewisser Selbstironie aber auch mit entlarvendem Selbstbewusstsein preis. Er schreibt über den Vergleich, den er zwischen sich und Goethe zieht:

> „*Geradezu begeistert hat mich, daß meine Eitelkeit ein Paar sehr merkwürdige Parallelen im Lebenslauf und der Arbeitsart dieses Allergrößten mit meiner eigenen Entwicklung (in bescheidenem Abstand) zu constatieren mir schmeichle* [sic]. *Die Art der künstlerischen Arbeit quasi als »Nebensache« neben dem eigentlichen Beruf des Dirigenten etc. im*

296 Die Münchner Ausgabe des *Völkischen Beobachters* hatte bereits im Juni der Zentenarfeier Ritters gedacht. Am 28.6. war ein dreispaltiger Artikel erschienen (Stolzing-Cerny, Josef: *Alexander Ritter. Zum 100. Geburtstag des Tonkünstlers am 27. Juni. In: Völkischer Beobachter*, Münchener Ausgabe, 26.6.1933, *Beiblatt*, 177. Ausgabe) und am nächsten Tag gar eine kleine Spalte mit zwei banalen Ritter-Anekdoten – ganz so, als handele es sich um eine populäre lokale Persönlichkeit („*Alexander Ritter-Anekdoten*". In: *Völkischer Beobachter*, Münchener Ausgabe, 27.6.1933, *Beiblatt*, 178. Ausgabe).

297 Richard Strauss an die Schriftleitung des Völkischen Beobachters, Garmisch, 19.12.1933. Typoskript, Kopie ohne Unterschrift. Diese ging zusammen mit einem Begleitschreiben von Franz Strauss (Sohn) vom 20.12.1933 an die Intendanz der Münchener Hofoper (Bayer. HStA; Intendanz der Bayer. Staatsoper 832).

298 Richard Strauss an Karl Böhm, Garmisch, 27.4.1945. In: Böhm, Karl: *Ich erinnere mich ganz genau. Autobiographie*, hrsg. von Hans Weigel, München 1968, S. 122.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zwanzigsten Jahre (wie Goethe-Herder) meine entscheidende Begegnung mit Alexander Ritter – es gäbe viel zu erzählen".[299]

Alexander Ritter verdankt den posthumen Bemühungen seiner Anhänger und nicht zuletzt Richard Strauss, dass sein Name in Deutschland eine gewisse Zeit lang bekannt war und dass sein Leben dokumentiert wurde. Auch vorliegende Arbeit wäre andernfalls nicht zustande gekommen.

299 Richard Strauss an Willi Schuh, Baden, 15.11.1946. In: Schuh, *Strauss-Schuh*, S. 106.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

C. Schlussbetrachtung

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Resümee

Alexander Ritter wurde in vorliegender Studie sowohl als Person als auch als Komponist eingehend untersucht und in den Kontext seiner Zeit gestellt. Gegenüber dem verschwommenen bisherigen Bild in der Literatur konnte er dadurch deutlich an Kontur gewinnen. Das grundlegende Ziel, die beiden zeitgenössischen Ritter-Biographien Friedrich Röschs und Siegmund von Hauseggers zu ergänzen, zu verifizieren und wenn nötig in Frage zu stellen, konnte dabei zweifellos erreicht werden. Dort unterschlagene Sachverhalte, wie das Scheitern als Musikdirektor in Chemnitz oder die „himmlische Liebe" Ritters zu Sonia von Schéhafzoff wurden ausführlich behandelt. Neues umfangreiches Quellenmaterial zu unterschiedlichsten Bereichen wurde aufgefunden, erschlossen und ausgewertet, worunter z. B. die Briefe Ritters an seine Schwester Julie, an Hans von Bülow und an Hermann Levi besonders bemerkenswert sind. Trotzdem wurde auch immer wieder ein Punkt erreicht, an dem die älteren Autoren über mittlerweile offenbar verschwundene Quellen verfügten, und entschieden werden musste, inwieweit ihren Angaben zu trauen ist oder nicht.

Dem Titel „zwischen Wagner und Strauss" folgend, galt den Beziehungen Ritters zu diesen beiden Komponisten ein besonderes Augenmerk. Wenig überraschend erwiesen sich beide tatsächlich als überaus einflussreich auf sein Leben und Werk. Der persönliche Umgang Ritters mit Strauss war jahrelang sehr intensiv, das etablierte Bild des Mentors konnte dahingehend bestätigt werden. Die Frage, inwieweit sich der Einfluss konkret musikalisch niederschlug, bleibt hingegen nach wie vor schwer zu beantworten. Ganz anders im umgekehrten Falle Wagners, wo der Einfluss auf Ritters Werke ganz konkret an Beispielen fassbar wurde. Das gängige Bild von Ritters engem persönlichem Verhältnis zu Richard Wagner hingegen konnte einer Korrektur unterzogen werden.

Ritters Verhältnis zu Richard Wagner

„Ich weiß nicht, was andere mit Wagner erlebt haben: über unsern Himmel ist nie eine Wolke hinweggegangen"

Friedrich Nietzsche, Ecce Homo[1]

Friedrich Nietzsche dürfte – dem euphemistischen Aperçu zum Trotz – wohl das bekannteste Beispiel dafür abgeben, wie schwer es einige Anhänger Wagners mit ihrem Idol hatten. Viele begabte Männer aus seinem Umkreis entzweiten sich nach euphorischem Beginn über kurz oder lang mit Wagner: Peter Cornelius, Hans von Bülow und Karl Ritter sind die prominentesten aus dem nahen Umfeld Alexander Ritters, die jeweils ihre ganz unterschiedlichen Gründe hatten. Auch Ritters eigenes Verhältnis zu Wagner war alles andere als „wolkenlos", es verlief aber insofern gegenläufig, als der Kontakt erst spät begann und dann immer intensiver wurde.

Eine kurze Chronologie der Beziehung Ritters zu Wagner soll hier die über die verschiedenen Kapitel verstreuten Stationen noch einmal zusammenfassen: Noch als Kind, 1841–

1 Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Ecce homo, Warum ich so klug bin* (5. Abschnitt), In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6, München 1988, S. 288.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

46 in Dresden, erlebte Ritter die Uraufführungen von *Rienzi*, *Der fliegende Holländer* und *Tannhäuser*. Ritters Mutter, seine Geschwister und er wurden gleichsam zu Wagnerianern der ersten Stunde. Während sein Bruder Karl und Hans von Bülow einen intensiven Kontakt zu Wagner aufbauten (1847–51) und Julie Ritter den Exilanten finanzierte (1850–59), blieb Alexander dem Verehrten weiter persönlich unbekannt und wurde von ihm allenfalls pauschal als Ritter'sches Familienmitglied wahrgenommen. Ritters frühe Bewunderung fand zunächst also keine Erfüllung in einem persönlichen Zugang zum „Meister". In Wagners Blickfeld rückte Alexander Ritter 1851 durch die Verlobung mit dessen Nichte Franziska. Diese Verbindung mit der Familie seines Bruders Albert war Wagner aber alles andere als angenehm, noch für die Hochzeit im Jahr 1854 hatte er nur Spott übrig. Erst 1861, nachdem Wagner bereits nicht mehr mit Julie und Karl Ritter in Verbindung stand (mit dem Einstellen der Geldzahlungen der Familie Ritter waren auch bald die Briefsendungen Wagners ausgeblieben), begegnete Alexander Ritter in Weimar zum ersten Mal Wagner persönlich. Bei der zweiten Begegnung, 1862 in Leipzig, erbat sich Wagner dreist Geld von seiner Nichte und ihrem Mann. Gelegenheit zum Eintritt in den größeren Freundeskreis um Wagner bot 1865 der Aufenthalt in München zur Premiere des *Tristan*. Der analoge Besuch anlässlich der *Meistersinger*-Uraufführung 1868 geriet jedoch zur Enttäuschung, denn Wagner schien abweisend. Cosima von Bülow trat auf den Plan, was die Beziehungen komplizierter machte, auch vor dem Hintergrund der Ritter'schen Freundschaft zu Hans von Bülow. Erst nachdem die Verhältnisse durch Scheidung und Wiederverheiratung 1871 geklärt und einige Empfindlichkeiten überwunden waren, begann eine familiäre Annäherung der Ritters und der Wagners. In Mannheim erteilte Wagner 1871 Ritter den guten Rat zu Märchen-Opernstoffen, Cosima band ihn 1872 in die Geburtstagsfeierlichkeiten zu Wagners Sechzigstem ein. Gegenseitige Besuche in Würzburg und in Bayreuth sowie vereinzelte Briefe vermitteln eher den Eindruck einer oberflächlich-verwandtschaftlichen Beziehung als den eines intensiven künstlerischen Austausches. Als Ritters mit zunehmenden finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hatten, gewährten Wagners sozusagen in Umkehrung des früheren Geldflusses eine kleine jährliche Unterstützung. Während andere Weggefährten sich mit Wagner entzweiten und den beginnenden Kult in Bayreuth ablehnten, arrangierte sich Alexander Ritter mit den Gegebenheiten. Er näherte sich Wagner mit Handkuss und akzeptierte das asymmetrische Verhältnis zwischen Genie und Bewunderer. Dafür firmierte er in Wahnfried als „teurer Neffe". Nach Wagners Tod blieb Ritter Bayreuth treu und gewährte auch Cosima uneingeschränkte Loyalität. Sie ließ eine gewisse Nähe zu (man duzte sich zuletzt) und band den frühen Zeitgenossen und treuen Anhänger Wagners nicht zuletzt zur eigenen Legitimation in die Bayreuther Sache ein.

Das Verhältnis zu Richard Strauss

Das in der Strauss-Forschung mehrfach thematisierte Mentorenverhältnis Ritters zu Strauss wurde eingehend untersucht, und einige Aspekte, wie etwa Ritters auf Strauss abfärbende Ablehnung Brahms', konnten durch neue Hinweise untermauert werden. Nicht zuletzt anhand der wieder in ihren Kontext gerückten Quellen im sogenannten „*Braunen Kunstbuch*" konnte aber auch der Prozess der Strauss'schen Abnabelung, insbesondere die Demontage der metaphysischen Kunstauffassung Ritters nachvollzogen werden. Interessant ist die Erkenntnis, dass Ritter gegenüber Strauss' Werk nicht nur als Anreger auftrat – den Schritt

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zum Opernkomponisten verdankt Strauss Ritter –, sondern sich auch reaktiv verhielt. Seine als Symphonische Dichtungen zu bezeichnenden Orchesterwerke z. B. entstanden in ihrer Endausformung erst nach den berühmten frühen Tondichtungen des jüngeren Freundes. Ihre Neugruppierung und die religiös-programmatischen Titel sind als Antwort auf den Konflikt mit Strauss um den *Guntram*-Stoff zu verstehen.

„Pech" und „Scheitern"

Schon beim Überfliegen der Kapitel-Überschriften stellt sich mitunter der Eindruck ein, Ritters Leben sei im Grunde ein sich vielfach wiederholendes Scheitern gewesen. Ritter hat fraglos mit den wichtigsten musikalischen Figuren Deutschlands seiner Zeit in Verbindung gestanden, war oftmals mit ihnen befreundet. Allerdings besteht eine auffällige Diskrepanz zwischen dem Netzwerkcharakter seiner vielen Bekanntschaften und Beziehungen und der faktischen Insolation, in der er sich immer wieder befand. Früh hatte er im Weimar Liszts einen Kreis gefunden, dem er sich anschließen konnte und als dessen Mitglied er anerkannt wurde. Die Zugehörigkeit zur Neudeutschen Schule, zu deren „Richtung", war Ritter wichtig. Als die Fliehkräfte schon Ende der 1860er Jahre diesem Kreis zuzusetzen begannen, sich etwa Raff, Cornelius und Draeseke abnabelten, war er es, der stets an dessen Idealen festhielt. In der Diaspora deutscher Kleinstädte hielt er demonstrativ das Panier dieser Ideale hoch, ohne Rücksicht auf den „Betrieb" und pragmatische Erfordernisse.

Alexander Ritter war Geiger, Artikelschreiber, Quartettgründer, Musikdirektor und Konzertmeister, Konzertveranstalter, Musikalienhändler und schließlich, aber nicht zuletzt: Komponist. Dieser universale Anspruch entspricht einerseits dem Bild des engagierten Neudeutschen und orientiert sich an Freunden wie Bülow und Draeseke, wirkt andererseits aber doch auch wie der verzweifelte Versuch, irgendwie Fuß zu fassen – was nicht heißt, dass Ritter nicht auch einem ehrlichen inneren Drang gefolgt wäre. Es ist ihm wahrlich nicht alles gelungen, was er angepackt hat, und das Abbrechen hoffnungsvoll begonnener Projekte zieht sich wie ein Muster durch Alexander Ritters Leben. Nicht jeden Misserfolg hatte er selbst zu verschulden, so manchen hatte er aber in Kauf genommen. Pech und Scheitern mögen als biographische Kategorien zweifelhaft sein und keinesfalls taugen sie zur Stilisierung einer Märtyrerfigur, wie es tendenziell in den zeitgenössischen Biographien geschieht. Dass sie sich auch nicht ignorieren lassen, hat nichts mit dem Zeichnen eines bewusst negativen Bildes zu tun. Erklärungen für die Erfolglosigkeit, Spekulationen zum Charakter etwa, werden bewusst weitestgehend unterlassen.

Im Hinblick auf seine Werke mag es Ritter geglückt sein, die lebenslange Verbundenheit mit der Neudeutschen Schule für seinen individuellen Stil fruchtbar zu machen. In biographischer Hinsicht bedeutete die strikte Schulzugehörigkeit jedoch paradoxerweise eine Vereinsamung oder zumindest eine Limitierung seines Freundeskreises. Selbst seine längste und wichtigste Freundschaft – diejenige mit Hans von Bülow – fiel letztendlich seinem rigiden Festhalten am ästhetischen Kurs zum Opfer. Auch beruflich konnte er das Netzwerk seiner Beziehungen nicht dauerhaft erfolgreich nutzen. Die Neudeutsche Schule war mit den Tonkünstlerversammlungen und dem Allgemeinen Deutschen Musikverbandes (ADMV) gut organisiert, doch Ritter profitierte davon kaum. Empfehlungen Liszts oder Bülows hat es gewiss gegeben, letztlich blieben seine Anstellungen aber von kurzer Dauer und boten nicht das Prestige oder die Absicherung einer Position wie die eines Professors, Kapellmeis-

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ters oder auch nur Ersten Konzertmeisters. Erst spät in seinem Münchener Kreis hatte er wieder einen Austausch mit enthusiastischen Parteigängern und ein Beziehungsnetz gefunden bzw. geschaffen.

Ausblick: zur musikgeschichtlichen Stellung Alexander Ritters

Gerade vor dem Hintergrund eines wiederholten Scheiterns in biographischer Hinsicht, sollte der Blick auf das Werk Ritters möglichst unverstellt bleiben. Dass er auch als Komponist mit Widerständen zu tun hatte, lässt sich indes nicht ausblenden. Alexander Ritter kam spät zum Komponieren und wurde von seinem Umfeld zunächst kaum als schöpferisch-produktiver Künstler wahrgenommen. Seine beiden Freunde Peter Cornelius und Hans von Bülow zeigten sich in auffallender Parallelität regelrecht von ihm überrascht. Bülow ließ Ritter betreffs seiner Violinkonzerte wissen: „*Ich hatte Deinem musikalischen Hirn stets eine große receptive Genialität zugetraut; betreffs Deiner productiven Phantasie war ich von Mißtrauen befangen*“.[2] Und auch Cornelius gestand ihm einige Jahre später in Bezug auf das Verfassen einer eigenen Operndichtung, ihn unterschätzt zu haben: „*Dein Gedicht hat mich sehr erfreut, es mag banal klingen – aber: ich hätte Dir das nicht zugetraut!*“.[3] Am „Zutrauen“ könnte es Ritter lange selbst gefehlt haben, erst 1872 trat er als Komponist an die Öffentlichkeit. An das mutmaßliche Ignorieren der *Liebesnächte* durch den Widmungsträger Richard Wagner sei an dieser Stelle ebenso erinnert, wie an die Befürchtung Ritters, sich mit seinem *Faulen Hans* gegenüber Wagner „lächerlich“ zu machen. Natürlich gab es auch positive Reaktionen, wie etwa den Zuspruch, den Ritter durch Liszt erfahren hatte. Auch Cornelius und Bülows Zweifel sind ja dann einem ausdrücklichen Lob gewichen. Besonders befriedigend wird es für den älteren Ritter gewesen sein, als eine junge Generation sich später in München ernsthaft für seine Werke interessierte, wenn sich also z. B. Richard Strauss als Dirigent ihrer annahm.

Die Einflüsse Wagners und Liszts auf das Werk Ritters sind eminent, die musikalischen Analysen haben es gezeigt. Ritter gehört quasi zu der ersten Generation derer, die sich die Errungenschaften dieser beiden Zukunftsmusiker um Mitte der 1850er Jahre aneigneten. Spätestens seit dem *Tristan* war die Frage der Wagnernachfolge zu einer von Epigonalität und Originalität geworden, mit der auch Ritter umgehen musste und für die er verschiedene Strategien entwickelte. Ritters Streichquartett op. 1 verbindet den handwerklichen Anspruch eines Gesellenstücks mit der harmonischen Expressivität eines Bekenntniswerkes der Zukunftsmusik. Später spielten Gattungen der absoluten Musik für ihn keine Rolle mehr, von Veröffentlichungen seiner Frühwerke sah er ab. Durch stete Umarbeitung und Reorganisation kamen einige seiner Instrumentalstücke aber in den 1890er Jahren in Form programmatischer Orchesterwerke noch zu einem späten Recht. Im Vordergrund des Ritter'schen Schaffens steht allerdings die Vokalmusik mit den beiden Opern, kleineren Chorwerken und den Liedern. Die Einakter „*Der faule Hans*“ und „*Wem die Krone?*“ wurden unter dem Gesichtspunkt ihrer Positionierung gegenüber dem musikdramatischen Schaffen Wagners eingehend betrachtet. Sie stehen im Spannungsfeld von plakativer Aneignung Wagner'scher Mittel und bewusster Abgrenzung. Diese grundlegenden Strategien von „Aus-

2 Hans von Bülow an Alexander Ritter, Berlin, 29.10.1860. In: Bülow, *Briefe und Schriften IV-3*, S. 356 f. Unterstreichung im Druck gesperrt.

3 Peter Cornelius an Alexander Ritter, München, 25.6.1866. In: Cornelius, *Literarische Werke II*, S. 398 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

weichen und Überhöhen“ im Umgang mit dem Wagner’schen Erbe konnten auch im Liedschaffen Ritters ausgemacht werden. Sie prägen wesentlich den großen Liederzyklus *Liebesnächte*, der eine *Tristan*-Hommage ist, und stecken gleichsam das Feld ab, in dem sich die gesamte Liedproduktion Ritters von den Schlichten Weisen op. 2 bis zu den letzten Liedern op. 21 mehr oder weniger bewegt.

Allen offengelegten Einflüssen und Abhängigkeiten zum Trotz: Sie sind nicht dazu geeignet, die kompositorische Lebensleistung Ritters zu diskreditieren. Aus seinen Werken sprechen eine Ernsthaftigkeit und ein Gestaltungsdrang, mit denen er um eigenständige Lösungen ringt – und seien es eigenständige Formen der Adaption. Um seine Grenzen als Komponist scheint Ritter sehr wohl gewusst zu haben. Klug suchte und schuf er sich daher bewältigbare Formen und fand etwa im Lied eine angemessene Ausdrucksmöglichkeit.

Als umfangreich angelegte Monographie will diese Arbeit durchaus den Anspruch auf eine gewisse Vollständigkeit erheben. Dennoch wäre es wünschenswert, dass auf ihrer Grundlage noch weitere Fragen in Bezug auf Alexander Ritter und sein Werk diskutiert würden. Die beiden Opern etwa konnten hier nur unter bestimmten Aspekten und mit dem Ziel, einen ersten Eindruck zu vermitteln, bearbeitet werden. Sie könnten weitergehenden Studien noch genug Material bieten, etwa in Hinblick auf die Form des Einakters im Kontext des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Ob man dem Einfluss Ritters auf Strauss in seinen Werken noch genauer habhaft werden könnte, müssten ebenfalls detailliertere vergleichende Studien z. B. der Lieder der beiden Komponisten weiter untersuchen.

Bleibt die Frage nach einer wiedereinsetzenden klingenden Rezeption der Werke Alexander Ritters, etwa durch die „Ausgrabung“ eines seiner Orchesterstücke, die – erstaunlich genug – bis zum heutigen Tag vollständig ausgeblieben ist. Selbst wenn Ritters Ruf als schrulliger Fanatiker überwunden werden würde, stünden die plakative „*ethische Tendenz*“ und die religiösen Programme einer heutigen Rezeption vieler seiner Werke möglicherweise im Wege. Auch wenn es einen Widerspruch zu den Werkanalysen bedeutet, die aufgrund inneren Hörens und Nachvollziehens am Klavier sehr wohl zu Beurteilungen kamen, soll am Ende dieser Arbeit folgendes von Herbert Rosendorfer negativ formulierte Desiderat stehen: „*Die Qualität Ritterscher Werke kann heute nicht beurteilt werden, weil sie nie zu hören sind*“.[4] Nicht, dass damit die Hoffnung auf eine „Etablierung“ der Werke Ritters verbunden wäre. Sie ist ebenso fragwürdig und unrealistisch, wie das vollständige Ignorieren jener Werke unnötig ist. Zumindest eine kleine Lücke in einem ambitionierten Konzertprogramm rund um Richard Strauss sollte sich ab und an doch finden lassen. Viel Platz „zwischen Wagner und Strauss“ ist dem Komponisten Alexander Ritter tatsächlich nicht geblieben.

4 Rosendorfer, Herbert: *Ludwig Thuille – Leben und Werk*. In: Suder, Alexander L. (Hrsg.): *Ludwig Thuille* (=Komponisten in Bayern, Bd. 16), Tutzing 1993, S. 13–35.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

D. Alexander-Ritter-Werkverzeichnis (ARWV)

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Systematisch-thematisches Verzeichnis der Werke und Schriften Alexander Ritters (ARWV)

Inhalt:

Erläuterungen und Verzeichnis der Abkürzungen

I. Opern
II. Chorwerke
1. Chor mit Orchester
2. Chor mit Klavier
3. Chor a cappella
II. Solistische Vokalmusik
1. Lieder mit Klavier
2. Für Orchester instrumentierte Lieder
3. Geistliche Gesänge
4. Melodramen
IV. Orchesterwerke
V. Kammermusik
VI. Bearbeitungen fremder Werke
VII. Schriften

Erläuterungen und Verzeichnis der Abkürzungen:

a) Allgemein:

A = Autograph; Anm. = Anmerkung; Arr. = Arrangement; Bes. = Besetzung; E = Entstehung; T = Textautor; UA = Uraufführung; V = Verlag, teilweise mit Angabe einer Verlagsnummer in [ ]; W = Widmung; Dir. = Dirigent; KA = Klavierauszug; Ms. = Manuskript, nicht autograph; op. = opus; opp. = opera; Part. = Partitur.

b) Angaben zu den Autographen und bestandsführenden Bibliotheken:

BSB = Bayerische Staatsbibliothek, München; GSA = Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schillerarchiv, Weimar ; LOC = Library of Congress, Washington; RSA = Richard Strauss Archiv, Garmisch; RWG = Richard-Wagner-Gedenkstätte, Bayreuth; SSB = Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.

Ziffern in ( ) bei Signaturangaben der BSB nummerieren mehrteilige Signaturen, Seitenzahlen in [ ] verweisen auf von der BSB durchgeführte Bleistift-Nummerierung, Seitenzahlenangaben ohne Klammern sind original im Autograph.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

c) Angabe der Besetzung:

A. = Alt; B. = Bass; Bar. = Bariton; Bk. = Becken; Bkl. = Bassklarinette; Bpos. = Bassposaune; Btrp. = Basstrompete; E.Hr. = Englischhorn; Fg. = Fagott; Fl. = Flöte; Harm. = Harmonium; Hf. = Harfe; Hlzbl. = Holzbläser; Hr. = Horn; Kb. = Kontrabass; Kfg. = Kontrafagott; Kl. = Klarinette; Klav. = Klavier; Ob. = Oboe; Orch. = Orchester; Org. = Orgel; Picc. = Piccolo; Pk. = Pauke; Pos. = Posaune; S. = Sopran; Str. = Streicher; T. = Tenor; Tb. = Tuba; Tr. = Trommel; Trp. = Trompete; Trgl. = Triangel; Vl. = Violine; Va. = Viola; Vc. = Violoncello.

Besetzungsstärke Bläser: (Fl., Ob., Kl., Fg.), (Hr., Trp., Pos., Tb.). Also: (3,2,2,2), (4,0,3,0) = (3 Fl., 2 Ob., 2 Kl., 2 Fg.), (4 Hr., 3 Pos.).

d) Literatur-Siglen:

Rö = Rösch, Friedrich: Alexander Ritter. Ein Mahnruf als Gedenkblatt. In: Musikalisches Wochenblatt, XXIX. Jg., 1897/98, S. 3–5, 19–20, 34–36, 65–67, 81–83, 95–96, 111–112, 126–127, 142–143, 158–159, 174–176, 189–191 und 234–236; Hau = Hausegger, Siegmund von: Alexander Ritter. Ein Bild seines Charakters und Schaffens, Berlin 1907 (=Die Musik, hrsg. von Richard Strauss, Bd. 26/27); TrV = Trenner, Franz: Richard Strauss Werkverzeichnis, Wien 21999 (mit nachfolgender Werknummer).

I. OPERN

ARWV I.1. Der faule Hans, Oper in einem Akt

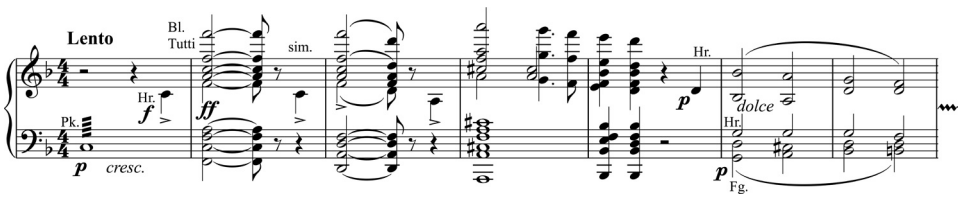
T:	Alexander Ritter, *„nach einer poetischen Erzählung Felix Dahns"* [=Dahn, Felix: *„Der faule Hanns"*. In: *Vaterland, der Gedichte 4. Sammlung 5. Abt*. In: *Werke* Bd. 5, Leipzig 1892]
Bes.:	Soli, Chor (SATB), (Picc., 2, 2, 2, 2), (4,3,3,1), 2 Hf., Pk., Bk., Trgl., Militär-Tr., Str. Auf der Bühne: 1 Tb., 2 Hr., 2 Paar Bk., 1 Bk. mit Paukenschlägeln
UA:	15.10.1885, Hoftheater München (Dir.: Hermann Levi)
V:	• Textbuch: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1885, Neuauflage bei Kistner, Leipzig 1886. • Part.: Kistner, Leipzig 1886. Als Manuskript (Kopist), nur die Ouvertüre ist gestochen. • KA: (Ouvertüre: Arr. von Richard Strauss; Rest von A. Ritter) Kistner, Leipzig 1886.
W:	*„Dem großen Meister Franz Liszt in innigster Verehrung gewidmet"*
A:	• Verbleib unbekannt. • Es existiert ein Fragment einer offenbar nachträglichen Erweiterung oder Überleitung (BSB; st.th. 1095-12) [vgl. **I.1.Appendix**]. Es handelt sich um 11 Takte der Partie des Hans als KA, wohl als Teil des dann gestrichenen Schlussmonologs; eine genaue Identifizierung ist allerdings nicht möglich, da die angegebenen Anschluss-Textstellen in der Druckfassung ebenfalls nicht vorkommen. • Auch das A. des Richard Strauss'schen Klavierauszugs der Ouvertüre ist verschollen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

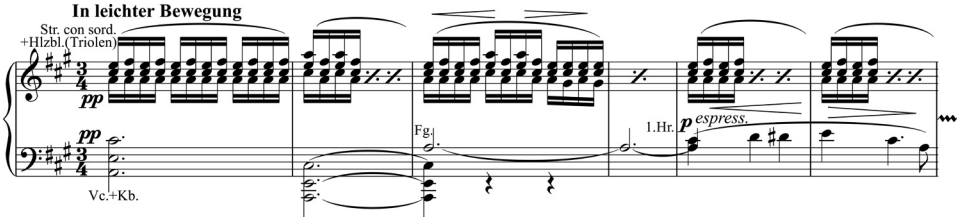
E:	1876–78, Würzburg [Rö, S. 235]. Particell vor dem 1.1.1878 fertiggestellt [Ritter an Glasenapp, 17.3.1878 (RWG)]. Instrumentation beendet um den 23.4.1878 [Ritter an Glasenapp, 9.7.1878 (RWG)]. Die Ouvertüre entstand erst 1879 auf Anraten Bülows. Offenbar skizzierte Ritter drei komplett unterschiedliche Versionen, führte aber nur die vorliegende aus [Ritter an Bülow, 19.9.1879 (SBB)].
Anm.:	• Ritter zählt *Der faule Hans* als op. 11, verzichtet aber auf die Nennung der Opuszahl. • Richard Strauss arrangierte im Januar/Februar 1886 den Klavierauszug zur Ouvertüre [Strauss an seine Schwester, 16.1. und 3.2.1886 (RSA)] [vgl. TrV 140]. • Für die Uraufführung in München musste Ritter zahlreiche Striche vornehmen, um die Sänger zu entlasten und die Handlung zu straffen. Die Kürzungen (die teils auch in die Druckfassung übernommen wurden) erfolgten auf Anregung Hermann Levis und gegen Ritters heftigen Widerstand [Ritter an Levi, z. B. 23.9.1885 (LOC)]. Zahlreiche Striche sind im historischen Aufführungsmaterial des Münchner Hoftheaters nachvollziehbar (z. B. Part.: BSB; st.th. 1095-15). Da in einer gedruckten Partitur verzeichnet, sind diese zusätzlichen Striche wohl erst bei der Wiederaufnahme 1887 eingezeichnet worden, könnten aber dennoch auf die UA zurückgehen. Das gedruckte Material enthält außerdem handschriftliche Korrekturen, die möglicherweise ebenfalls Ritter stammen.

Personen der Handlung:

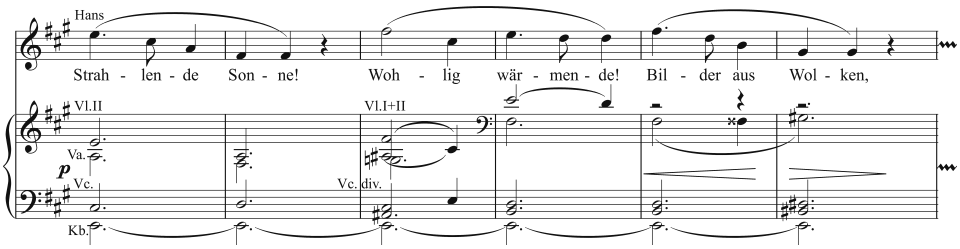
Die Königin von Brabant	Sopran	Ein Schmied	Bass
Graf Hartung	Bass	Zwei Riesen	Tenor u. Bass
dessen sieben Söhne:		Erste Magd	Hoher Sopran
Paulus	Bass	Zweite Magd	Mezzosopran
Rudolf	Tenor	Dritte Magd	Alt
Kurt	Bass	Vierte Magd	Hoher Sopran
Philipp	Bass	Fünfte Magd	Mezzosopran
Erich	Tenor	Sechste Magd	Alt
Ralf, der Sänger	Tenor	Der Thurmwart	Bass
Hans, genannt „der faule"	Tenor	Ein Bote	Bass
Harald Hildetand, dän. König	Bass	Knappen, Gesinde, Mägde	

Ouvertüre:

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1.Szene:



Takt 22:



ARMV I.1.Appendix: Fragment des Schlussmonologs des Hans

A:	BSB; st.th.1095-12
Anm.:	Es handelt sich um 11 Takte zur Überbrückung eines Strichs innerhalb des verschollenen Schlussmonologs in Klavierauszug-Notation. Ritter gibt die Anschlussstellen an: *„Nach den ersten 8 Takten des F-Dur-Satzes, also nach den Worten: »Wonach ihr in Eifer getrachtet« und „von hier zu dem Takt: »doch wen es beßeres treibt zu gewinnen«“*. Beide Nahtstellen liegen jedoch innerhalb eines letztlich großräumiger gestrichenen Abschnitts (vgl. **ARWV I.1.** Anm.) und sind daher nicht nachvollziehbar. Dieser kürzere Strich wurde zunächst für eine geplante Hamburger Aufführung eingerichtet [Ritter an Levi, 23.9.1885 (LOC)].

ARWV I.2. *Wem die Krone?*, Oper in einem Akt

T:	Alexander Ritter [Nach dem Gedicht „*Der König*“ von Karl Ferdinand Dräxler-Manfred. In: *Album österreichischer Dichter*, Wien 1850, S. 392–394. Ritter gibt diese Quelle nicht an].
Bes.:	Soli, Chor (SATB), (Picc.,2,2,2,2), (4,3,3,1), 2 Hf., Pk., Bk., Trgl., Militär-Tr., Str. Auf der Bühne: 6 Trp., 2 Militär-Tr.
UA:	8.6.1890, Großherzogliches Hoftheater Weimar (Dir.: Richard Strauss)
V:	Aibl, München 1891 Ausgaben: Part., KA (vom Komponisten), *Festmarsch* für Klav. zu 2 und 4 Händen, *Polonaise*, für Klav. zu 2 und 4 Händen. Ouvertüre allein als Part. und KA
W:	„*Seinem geliebten und hochverehrten Freunde Richard Strauss*“

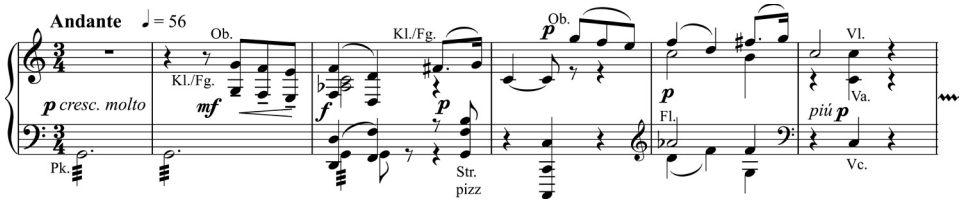
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

A:	• Part.: Im Besitz der Universal Edition, Wien. Als Depositum aufbewahrt in der Musikabteilung der Wienbibliothek, Wien. • *Festmarsch*: BSB; Mus.ms. 22416 (Partitur), Mus.ms. 22868 (49 Stimmen) • *Polonaise*: BSB; Mus.ms. 22411 (Partitur), Mus.ms. 22869 (48 Stimmen), BSB; 4 Mus.pr. 63236 (Auszug aus dem Partitur-Druck der Oper, in dem mit autographen Bleistift-Eintragungen Sprünge und Änderungen der Konzertversion eingezeichnet sind; enthält auch allgemeine Korrekturen mit roter Tinte).
E:	1888–90, München. Abschluss-Datierungen im Part.-A: *„d. 22 Mai 1890“* am Schluss der Ouvertüre und *„d. 4ten Mai 90“* am Schluss der Oper.
Anm.:	• Ritter zählt *Wem die Krone?* als op. 15, verzichtet aber auf die Nennung der Opuszahl. • Der *Festmarsch* am Beginn der 5. Szene geht möglicherweise auf die *Festmusik* von 1866 zurück [Rö, S. 235], vgl. **ARWV IV.11.**

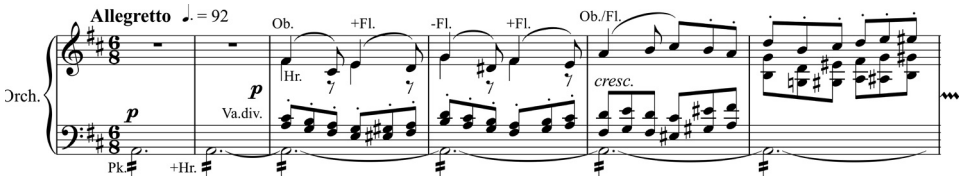
Personen der Handlung:

Frau Ute, Königin	Alt
ihre drei Söhne:	
Conrad	Bariton
Ludwig	Bass
Heinrich	Tenor
Richildis, der Königin Nichte und Mündel	Sopran
Volk, Hofgesinde, Edelherrn und -frauen	

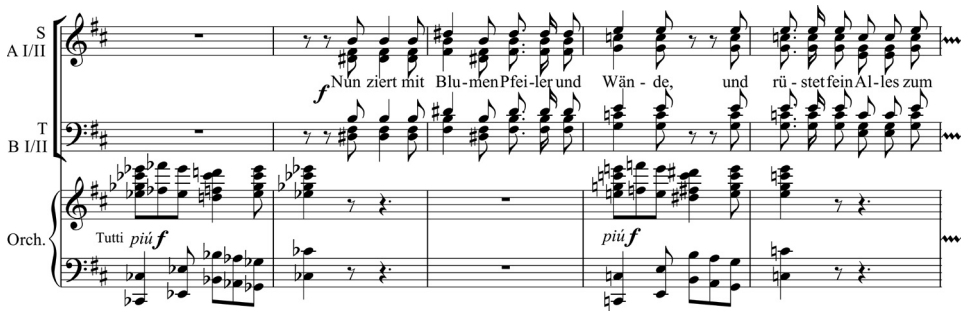
Ouvertüre:

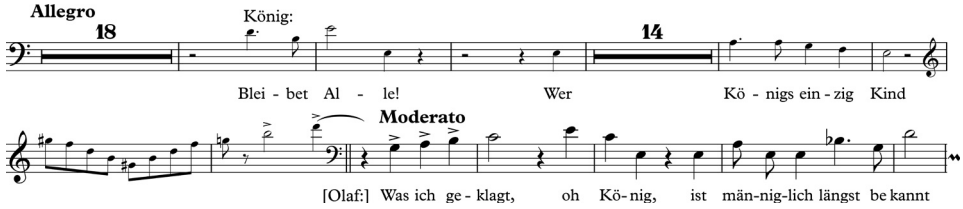


1. Szene:



https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Takt 15:

ARWV I.3. Fragment zu einer Oper „Olaf“

T:	Alexander Ritter (?), nach Karl Ritter (?)
A:	BSB; Mus.ms. 22420, o. Seitenzahl. Einzelstimme
Anm.:	• Es handelt sich lediglich um 1 Einzelblatt aus einer Gesangsstimme mit dem Vermerk *„Aus Olaf“*. Es enthält Stichnoten einer Partie „König“ und einer Instrumentalstimme, dann 12 Takte einer Basspartie (vermutlich des Olaf). • Ritter trug sich mehrere Jahre mit dem Plan einer *„Olaf“*-Oper nach einem Text seines Bruders Karl, den er 1867 in Paris kennengelernt [Hau S. 56] und 1868 zu vertonen begonnen hatte. Später fanden offenbar mehrere schon komponierte Teile Eingang in andere Werke [Hau, S. 105 f.]. • Auch das Orchesterwerk *Olaf's Hochzeitsreigen* (**ARWV VI.1**.) könnte ein später anderweitig realisierter Teil des Opernplanes gewesen sein [Hau, S. 119 f.]. • Es handelt sich hier um das einzige bekannte Fragment eines unvollendeten Werkes Alexander Ritters. Es ist erstaunlich, dass bereits zu diesem frühen Zeitpunkt vorliegende Einzelstimme erstellt wurde, die offensichtlich zum praktischen Gebrauch für einen Sänger gedacht ist.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

II. CHORWERKE

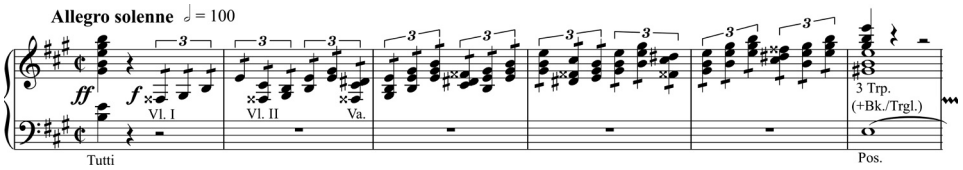
II.1. Chorwerke mit Orchester bzw. Instrumentalbegleitung

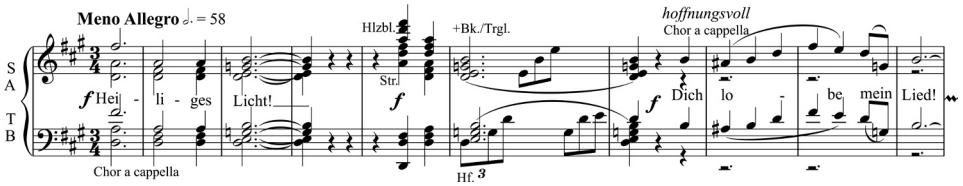
ARWV II.1.1. *Hymne an das Licht*

„für Chor, Soli und grosses Orchester“

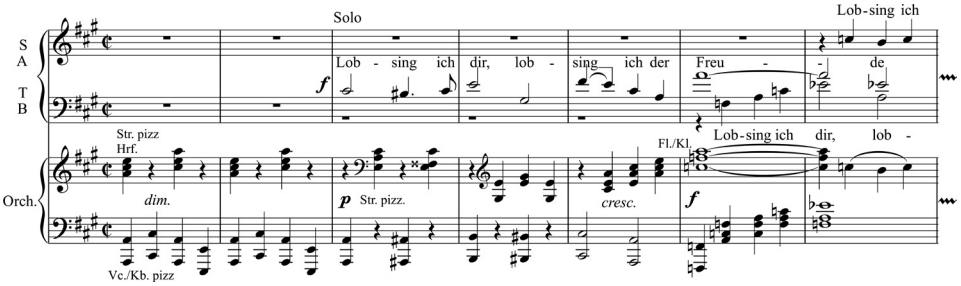
T:	Karl Ritter (?)
Bes.:	Soli (SATB), Chor (SATB), (3/Picc., 2, 2, 2), (4, 3, 3, 1), 2 Hf., Pk., Bk., Trgl., Str., Org.
V:	Ungedruckt
A:	BSB; Mus.ms. 22433 (1) Part., (2) KA
E:	ca. 1883/85, Meiningen [Hau, S. 80 f.]
Anm.:	• Bleistiftvermerk am Ende des Partitur-A: *„Dauer 20 bis 22 Minuten“*. • Die Autographe erwähnen keinen Textautor. • Fassung von Nr. III für Singstimme und Klav. (transponiert nach B-Dur) siehe **ARWV III.1.18.** • Die Schlussfuge Nr. V entspricht in ihren Grundzügen der Fuge im älteren *Cantica Sacra* (**ARWV II.3.1.**). Neben der Textierung und einigen Stimmführungsänderungen besteht der hauptsächliche Unterschied in einer Erweiterung des Schlusses um 14 Takte. • Das eintaktige „glockige“ Bassmodel der Sätze II und IV verwendet Ritter auch in der wohl zeitgleich entstandenen *Kaiser-Hymne* (**ARWV II.2.5.**).

I) Introduktion mit Chor:

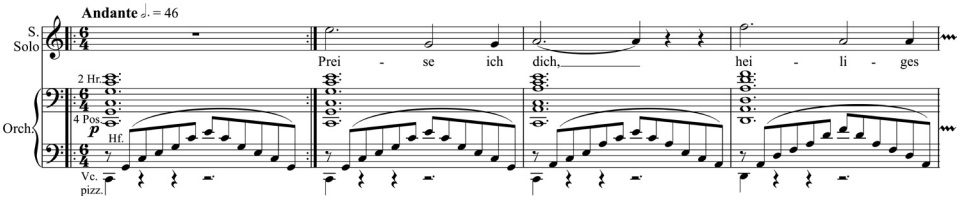


Takt 67:

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

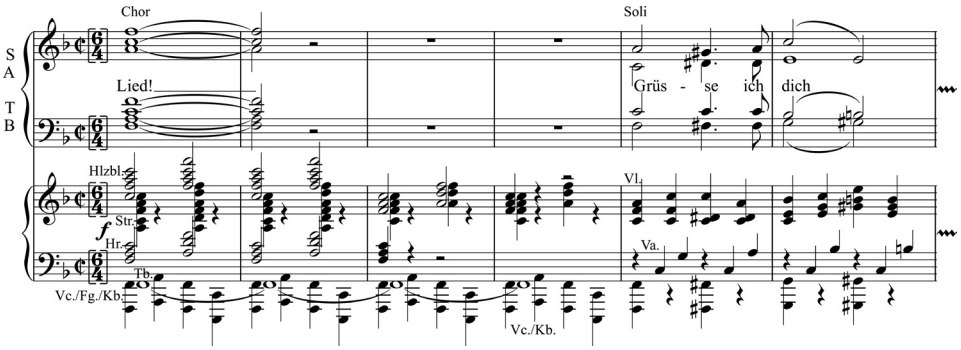
II) Solo-Quartett und Chor:



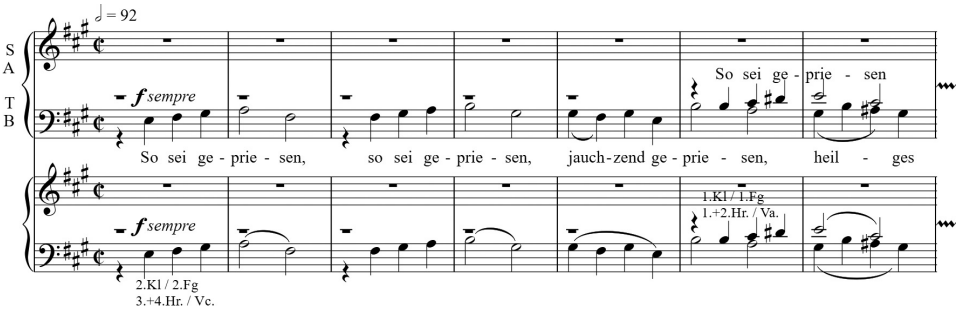
III) Sopran-Solo mit Chor:



IV) Soli und Chor:



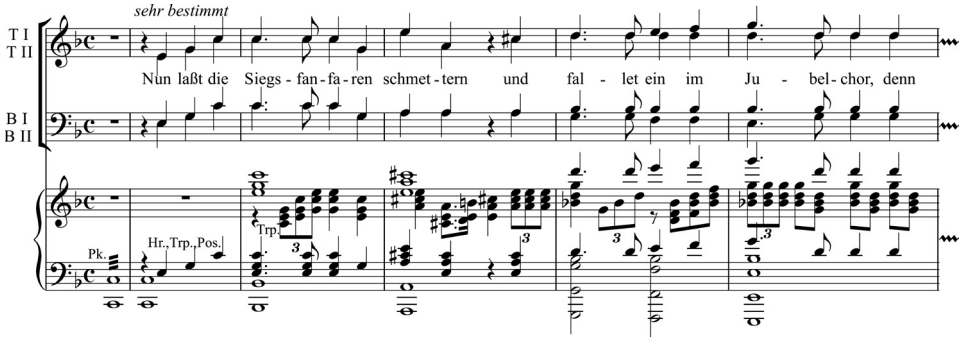
V) Schlussfuge:



https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ARWV II.1.2. *Deutsches Siegeslied*

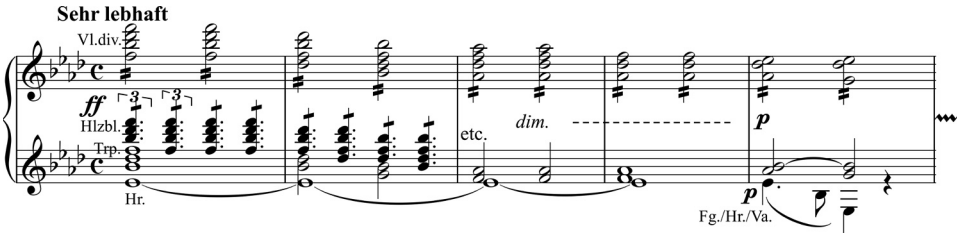
für 4-stimmigen Männerchor und Orchester

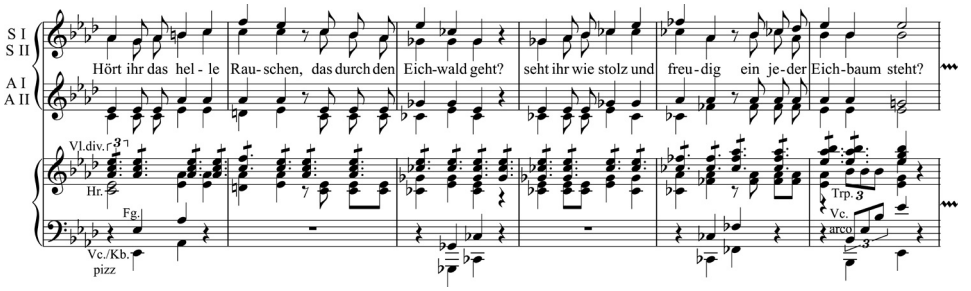
T:	Felix Dahn [In: *Gesammelte Werke*, 2. Serie Bd. 7, Gedichte II, S. 566 f.]
Bes.:	TTBB, (Picc.,2,2,2,2), (4,6,3,1), Pk., Militär-Tr., Bk., Trgl., Str.
V:	Ungedruckt
A:	BSB; Mus.ms. 22414
E:	vollendet „*Würzburg 20*[.] *Aug.* [18]*70*“ (vgl. A)
Anm.:	Das Dahn'sche Gedicht entstand am 4.8.1870, wurde von Ritter also ganz aktuell vertont. Ob es in einer Zeitung erschienen war, oder wie Ritter an den Text geraten war, konnte nicht ermittelt werden.

ARWV II.1.3. *Im Eichwald*

für 4-stimmigen Frauenchor und Orchester

T:	Alexandra von Schleinitz
Bes.:	SSAA, (2,2,2,2), (2,2,3,0), Pk., Trgl., Str.
V:	Ungedruckt
A:	BSB; Mus.ms. 22417 (1) Partitur, (2) KA
E:	Vollendet „*d. 12. Sept*. [18]*70*“
Anm.:	Es ist eine Aufführung [UA?] in Würzburg bei einer „*II. Kammermusik-Soirée*“ belegt, (Datum nicht bekannt, ca. 1871) [Dettelbacher, *Erinnerung*, S. 123]. Es muss sich um eine Fassung für Chor und Klavier gehandelt haben (möglicherweise mit dem erhaltenen KA identisch).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

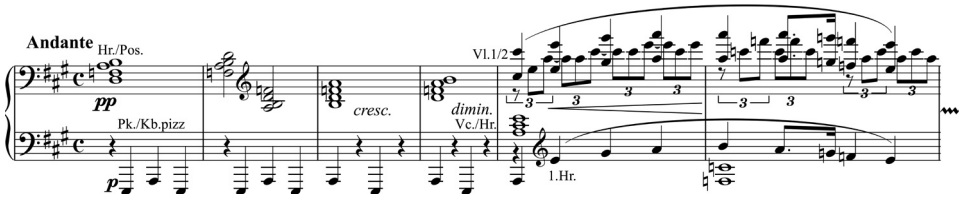


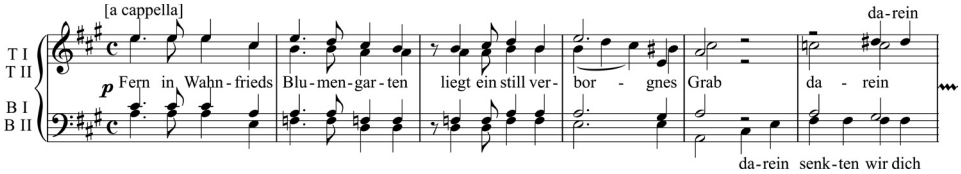
Takt 6:

ARWV II.1.4. *Zum 13. Februar*

für 8-stimmigen gemischten Chor und Orchester

T:	Alexander Ritter (?)
Bes.:	(2,2,2,?), (4,3,3,1), 2 Hf., Pk., Str.
UA:	19.4.1887, Odeon München (Dir.: Heinrich Porges)
V:	Ungedruckt
A:	BSB; Mus.ms. 22426: (1) Part., (2) KA, (3) 8 Chorstimmen (autograph?) BSB; Mus.ms. 22427: 41 Orchesterstimmen (Ms.) BSB; Mus.ms.app.II 2139: 107 Chorstimmen (Lichtpausen nach Ms.)
E:	Autograph datiert den 2.2.[18]87
Anm.:	• neu textierte, orchestrierte und modifizierte Fassung von *Den Gefallenen* (siehe **ARWV II.2.2.**) anlässlich des Todestages Richard Wagners [13.2.1883]. • Ritter notiert in der Part. ein Motiv als „*Motto: Was ist deutsch?*“, siehe Anm. zu **ARWV II.2.2.** • Ein Exemplar einer Va.-Stimme trägt den Vermerk: „*Musikalische Gedenkfeier Wagner 18. April 1887.*“

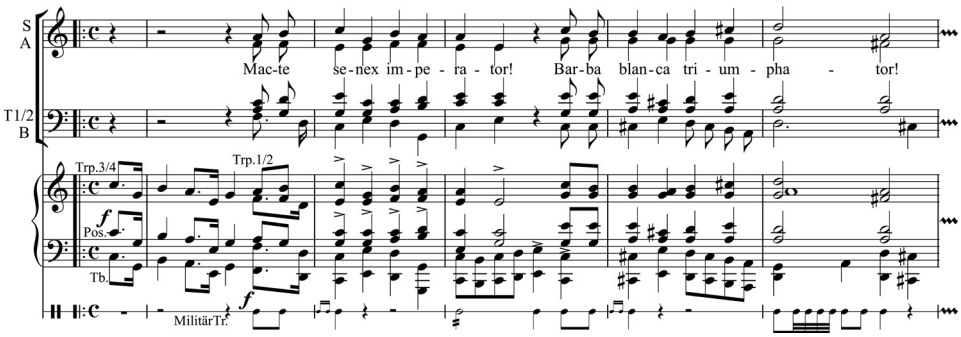
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Takt 15:

ARWV II.1.5. *Macte Imperator! – Heil dem Kaiser!*

„Ausgabe A für [5-stimmigen] gemischten Chor mit Begleitung von Blasinstrumenten“

T:	Felix Dahn [in: *Gesammelte Werke*, 2. Serie, Bd. 7, Gedichte II, S. 581–585]
Bes.:	SATTB, (0,0,0,0), (0,4,3,1), Pk., Militär-Tr.
A:	BSB, Mus.ms. 22421 (1)
Anm.:	• Fassung für gem. Chor mit Klavier (ad libitum) siehe **ARWV II.2.6.** • Fassung für Männerchor mit Klavier (ad libitum) siehe **ARWV II.2.7.** • Fassung für gem. Chor a cappella siehe **ARWV II.4.3.** • Fassung für Männerchor a cappella siehe **ARWV II.4.4.** • Fassung für Singstimme mit Klavier siehe **ARWV III.1.19.**



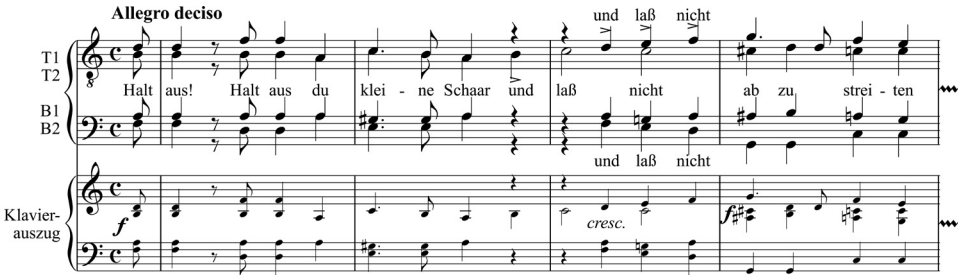
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ARWV II.1.6. ***Tu solus sanctus,*** *„Religiöser Gesang“*
Fassung für Sopran-Solo, 3-stimmigen Frauenchor, Klavier, Harmonium und Violine

Bes.:	S.-Solo, Chor (SSA), Vl. Harm., Klav.
Anm.:	ursprüngliche Fassung für S.-Solo, Vl., Harm. und Klav. siehe **ARWV III.3.2.2.**

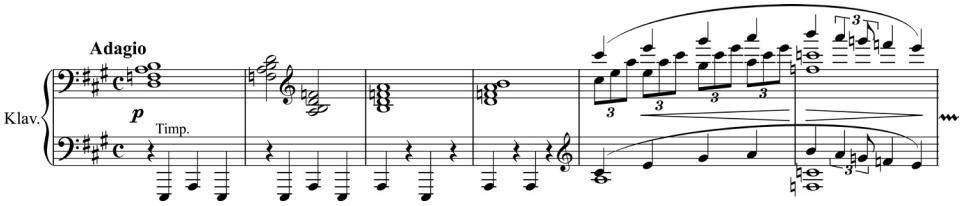
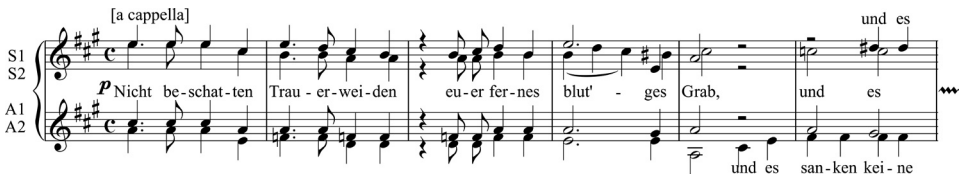
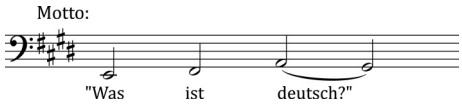
II.2. Chorwerke mit Klavier

ARWV II.2.1. ***An die Gleichgesinnten***
für 4-stimmigen Männerchor (und Klavier?)

T:	Richard Avenarius
Bes.:	TTBB, Klav.
V:	Ungedruckt
A:	BSB; Mus.ms. 22412 (1) Chor mit KA, (2) 16 Chorstimmen
Anm.:	Die Klavierstimme ist als *„Clavierauszug“* bezeichnet. Instrumentationsangaben fehlen, sodass nicht von einem Orchesterauszug ausgegangen werden muss, sondern von einem Probenauszug für den Chorsatz, dessen Noten identisch sind. Ob die Ausführung demnach a cappella gedacht ist, oder das Klav. unterstützend mitspielt, ist nicht ganz klar.

ARWV II.2.2. ***Den Gefallenen***
für 4-stimmigen Frauenchor und Klavier

T:	Karl Zettel [In: *Dichtungen*, Eichstätt/Stuttgart 1874, S. 193]
Bes.:	SSAA, Klav.
V:	Ungedruckt
A:	BSB; Mus.ms. 22428

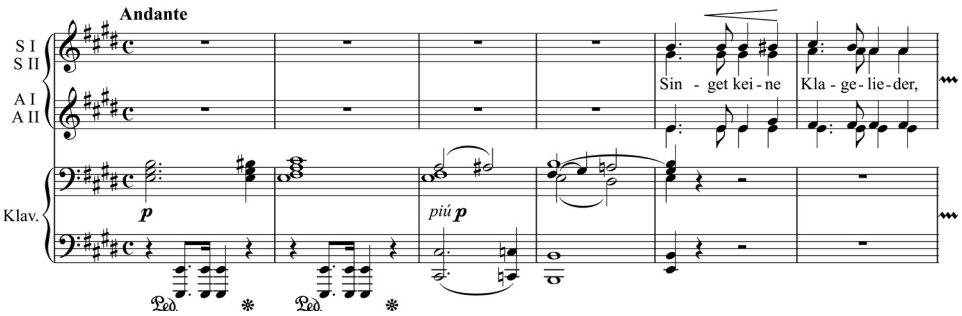
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

E:	A datiert *„d. 11t. Sept.* [18]*70*“ [Würzburg]
Anm.:	• Im Klaviersatz finden sich Instrumentierungsangaben. Möglicherweise existierte von Anfang an eine Orchesterfassung, deren KA Mus.ms. 22428 darstellt, oder diese Eintragungen sind erst zur Zeit der Umarbeitung 1887 eingefügt worden (s. u.). • Aus diesem Werk ging *Zum 13. Februar* hervor (siehe **ARWV II.1.4.**). Es erhielt dafür einen Orchestersatz und einen neuen Text und wurde in einigen Details modifiziert • Ritter benutzt ein Motiv aus vier Tönen, das er am Ende des Autographs als *„Motto*“ bezeichnet und durch die Unterlegung der Worte *„Was ist deutsch?*“ programmatisch semantisiert. Interessant dabei ist, dass Richard Wagners gleichnamiger Aufsatz zwar schon 1865 begonnen, aber erst 1878 vollendet und veröffentlicht wurde. Der Titel stand wohl um 1869 fest und muss Ritter ebenso mitgeteilt worden sein, wie der Inhalt. • Aufführung [UA?] in Würzburg ca. 1871 [Dettelbacher, *Erinnerung*, S. 123].

Takt 15:

Am Ende des Autographs ist folgendes „Motto“ notiert:

ARWV II.2.3. ***Chor der Nonnen*** *aus dem Trauerspiel „Beatrice“* [sic]
Fassung für 4-stimmigen Frauenchor mit Klavier

T:	Karl Ritter: *„Gesang der Nonnen*“ aus dem 5. Akt des Trauerspiels *„Bondelmonte*“ [!], Leipzig 1881, S. 138 f.
Bes.:	SSAA, Klav.
V:	Ungedruckt
A:	BSB; Mus.ms. 22415 (1) Partitur [nicht enthalten in: Mus.ms. 22415 (2)]

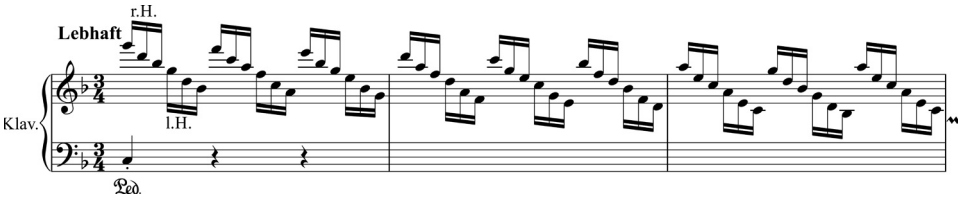
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Anm.:	• Ritter lag das Stück seines Bruders sicher schon vor Drucklegung vor. Offenbar trug es zunächst den Titel „*Beatrice*“. Dass die Vertonung als theaterpraktisch verwendbar gedacht war, ist eher unwahrscheinlich. Eine Aufführung des Stücks ist nicht bekannt. • Die vierstimmige Fassung mit Klavier ist im Autograph zusammen mit *Ewige Sehnsucht* (siehe **ARWV II.2.4.**) überliefert. Da der vierstimmige Satz wohl eine Erweiterung der dreistimmigen Version ist, scheint eine Umarbeitung als Pendant zu *Ewige Sehnsucht*, das ebenfalls vierstimmig ist, möglicherweise anlässlich einer Aufführung, wahrscheinlich. • Fassung für dreistimmigen Frauenchor a cappella siehe **ARWV II.4.5.**

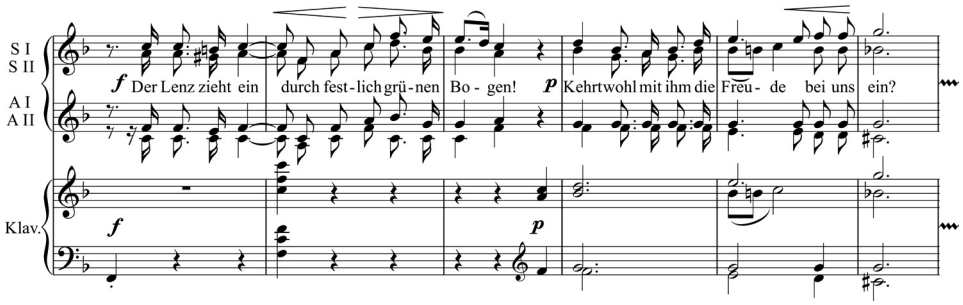


ARWV II.2.4. *Ewige Sehnsucht*
für 4-stimmigen Frauenchor mit Klavier

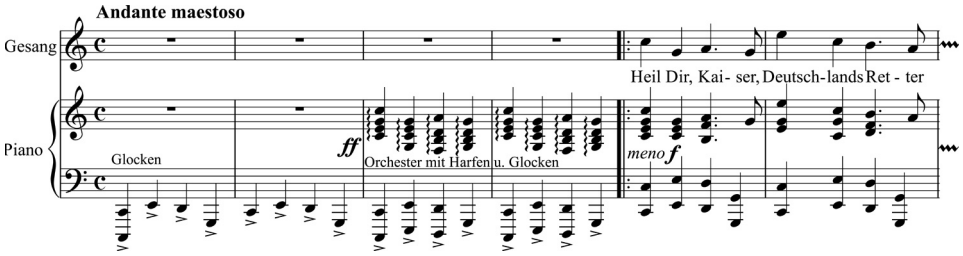
T:	Richard Pohl [In: *Gedichte*, Weimar 1859, S. 77]
Bes.:	SSAA, Klav.
V:	Ungedruckt
A:	BSB; Mus.ms. 22415 (1) Partitur, (2) 4 Chorstimmen
E:	Wahrscheinlich 1864, Würzburg. „*Unsre Musikabende waren jetzt wieder ein paar mal recht interessant, durch Quartettsingen von vier Damen, Frau Förster an der Spitze. Sie sangen Quartette von Schubert, Liszt u. meiner Wenigkeit*[,] *der ich schnell eines dazu componierte*“. [Ritter an Julie Kummer, [14.4.1864] (SBB)]
Anm.:	In der autographen Partitur schließt an *Ewige Sehnsucht* eine Fassung in gleicher Besetzung von *Chor der Nonnen* (siehe **ARWV II.2.3.**) an – möglicherweise anlässlich einer gemeinsamen Aufführung.



https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Takt 8:

ARWV II.2.5. *Kaiser-Hymne*

für ein- (bis drei-)stimmigen Chor (?) und Orchester (?)

T:	Karl Weiser [ungedruckt]
Bes.:	s. Anm.
V:	*„Autograph Druck"*, Meiningen 1884
W:	*„Zum 22ten März 1884"* [Geburtstag Kaiser Wilhelms I.]
A:	Verbleib unbekannt. Bei dem „Autograph Druck" dürfte es sich nicht um eine Reproduktion der Handschrift Ritters handeln, sondern um die eines Kopisten.
E:	ca. 1883, Meiningen
Anm.:	• Nur als Ausgabe für Gesang und Klav. vorhanden. Die Gesangslinie teilt sich lediglich an einer Stelle zu einem dreistimmigen Akkord. Dennoch ist von chorischer Ausführung auszugehen. • Im Klaviersatz finden sich die Angaben *„Glocken"* und *„Orchester mit Harfen und Glocken"*, wobei unklar ist, ob es jemals zu einer konkreten orchestrierten Fassung kam. • Das eintaktige „glockige" Bassmodel verwendet Ritter auch in der wohl zeitgleich entstandenen *Hymne an das Licht* (**ARWV II.1.1.**), Sätze II und IV.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ARWV II.2.6. *Macte Imperator! – Heil dem Kaiser!*

„Ausgabe B für gemischten Chor allein (ad lib. Klavierbegleitung)“

Bes.:	SATB (Klav. ad lib.)
T:	Felix Dahn [in: *Gesammelte Werke*, 2. Serie, Bd. 7, Gedichte II, S. 581–585]
A:	BSB, Mus.ms. 22421 (2)
Anm.:	• Fassung mit Bläserbegleitung siehe **ARWV II.1.5.** • Fassung für Männerchor mit Klavier (ad libitum) siehe **ARWV II.2.7.** • Fassung für gem. Chor a cappella siehe **ARWV II.4.3.** • Fassung für Männerchor a cappella siehe **ARWV II.4.4.** • Fassung für Singstimme mit Klavier siehe **ARWV III.1.19.**

ARWV II.2.7. *Macte Imperator! – Heil dem Kaiser!*

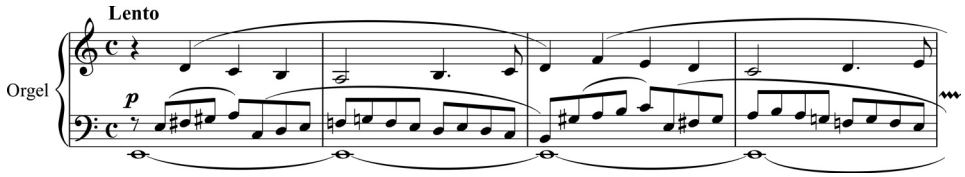
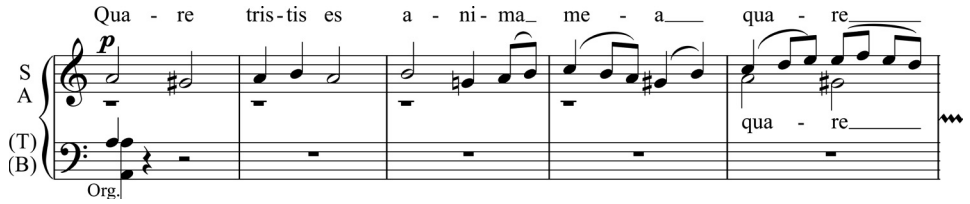
„Ausgabe C für Männerchor allein (ad lib. Klavierbegleitung)“

Bes.:	TTBB (Klav. ad lib.)
T:	Felix Dahn [in: *Gesammelte Werke*, 2. Serie, Bd. 7, Gedichte II, S. 581–585]
A:	BSB, Mus.ms. 22421 (3)
Anm.:	• Fassung mit Bläserbegleitung siehe **ARWV II.1.5.** • Fassung für gem. Chor mit Klavier (ad libitum) siehe **ARWV II.2.6.** • Fassung für gem. Chor a cappella siehe **ARWV II.4.3.** • Fassung für Männerchor a cappella siehe **ARWV II.4.4.** • Fassung für Singstimme mit Klavier siehe **ARWV III.1.19.**

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

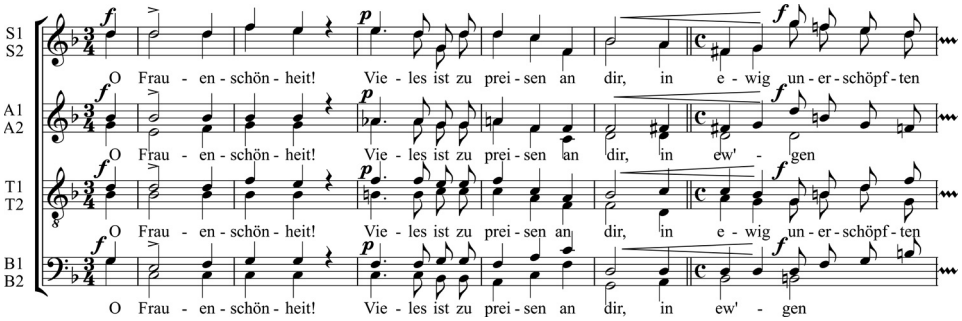
II.3. Chorwerke mit Orgel

ARWV II.3.1. *Cantica Sacra*
für 4-stimmigen gemischten Chor und Orgel

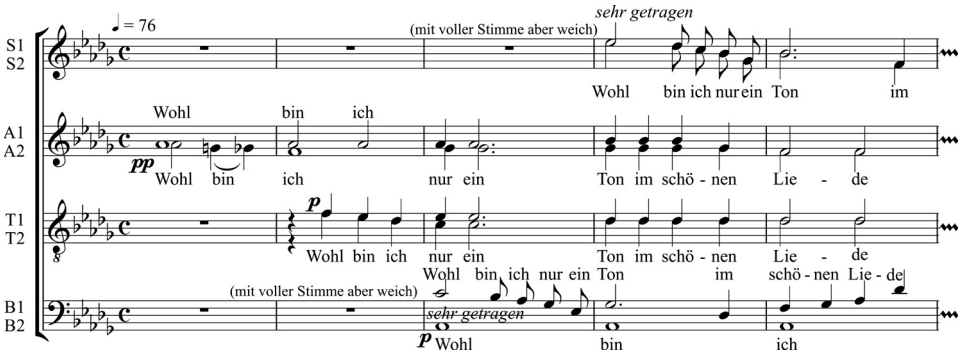
T:	*„Quare tristis es, anima mea, et quare conturbas me?"* [Aus dem *Confiteor*]
Bes.:	SATB, Org.
V:	Ungedruckt
A:	BSB; Mus.ms. 22440
E:	Würzburger Jahre (?)
Anm.:	• Die Fuge (ab Takt 28) diente als Vorlage für die Schlussfuge (Nr. V) in *Hymne an das Licht* (**ARWV II.1.1.**). • Auf den „alten Stil" der geistlichen Komposition anspielend, betitelte Ritter das Autograph scherzhaft: *„Cantica Sacra / quatuor vocibus imparibus cantanda / cum Organo. / Auctore / Alessandro Raimondi / cop*[iert] *v*[on] *A. Ritter."*

Takt 9:

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

II.4. Chorwerke a cappella

ARWV II.4.1. *„O Frauenschönheit“*
für 8-stimmigen gemischten Chor a cappella

T:	Nikolaus Lenau (aus: *Faust*)
Bes.:	SSAATTBB
UA:	Belegte Aufführung im Mai 1891 durch Heinrich Porges in München [*NZfM*, 1891, S. 214]
V:	Ungedruckt
A:	• BSB; Mus.ms. 22422 (1) Partitur, (2) Partitur [Ms.]; • Stadtbibliothek München; M 892 [Ms.]

ARWV II.4.2. *„Wohl bin ich nur ein Ton“*
für 8-stimmigen gemischten Chor a cappella

T:	Nikolaus Lenau [Schluss der Dichtung *„Der Steyrertanz“*. In: *Gedichte*, drittes Buch, *Gestalten*. Vgl. Lenau, Nikolaus: *Gedichte. Zweiter Band*, Stuttgart/Augsburg 1858, S. 54]
Bes.:	SSAATTBB
UA:	(Ur?)-Aufführung im Mai 1891 durch Heinrich Porges in München
V:	Schott, Mainz 1892
A:	BSB; Mus.ms. 22425 [Ms.(?)]
Anm.:	Es handelt sich um eine Adaption des Schlussduetts op. 4/11 (**ARWV III.1.2.**) für Chor. In einer längeren Anmerkung gibt Ritter Hinweise zur Besetzungsstärke und Dynamik der einzelnen Stimmgruppen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ARWV II.4.3. ***Macte Imperator! / Heil dem Kaiser!***
„Ausgabe B für gemischten Chor allein (ad lib. Klavierbegleitung)“

T:	Felix Dahn
Bes.:	SATB, Klav. ad lib.
V:	Ungedruckt
A:	BSB; Mus.ms. 22421 (2)
Anm.:	• Fassung mit Bläserbegleitung siehe **ARWV II.1.5.** • Fassung für gem. Chor mit Klavier (ad libitum) siehe **ARWV II.2.6.** • Fassung für Männerchor a cappella siehe **ARWV II.4.4.** • Fassung für Singstimme mit Klavier siehe **ARWV III.1.19.**

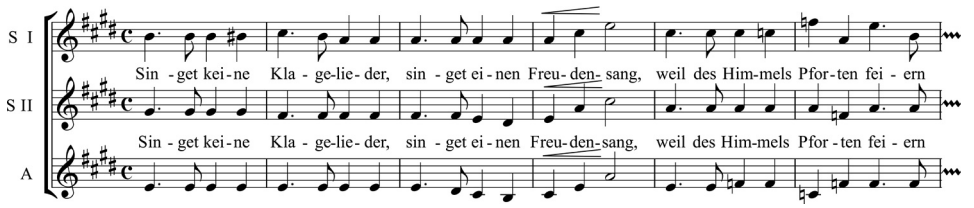
ARWV II.4.4. ***Macte Imperator! / Heil dem Kaiser!***
„Ausgabe C für Männerchor allein (ad lib. Klavierbegleitung)“

T:	Felix Dahn
Bes.:	TTBB, Klav. ad lib.
V:	Ungedruckt
A:	BSB; *Mus.ms. 22421* (3)
Anm.:	• Fassung mit Bläserbegleitung siehe **ARWV II.1.5.** • Fassung für gem. Chor mit Klavier (ad libitum) siehe **ARWV II.2.6.** • Fassung für gem. Chor a cappella siehe **ARWV II.4.3.** • Fassung für Singstimme mit Klavier siehe **ARWV III.1.19.**

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ARWV II.4.5. ***Chor der Nonnen*** „aus dem Trauerspiel »Beatrice« von Karl Ritter“
Fassung für 3-stimmigen Frauenchor a cappella

T:	Karl Ritter, siehe Anm. **ARWV II.2.3.**
Bes.:	SSA
V:	Ungedruckt
A:	BSB; Mus.ms. 22413 (1) Partiturreinschrift [Ms.?], (2) Partitur mit Korrekturen, (3) 3 Stimmen
Anm.:	Fassung für 4-stimmigen Frauenchor mit Klavier siehe **ARWV II.2.3.**



https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

III. SOLISTISCHE VOKALWERKE

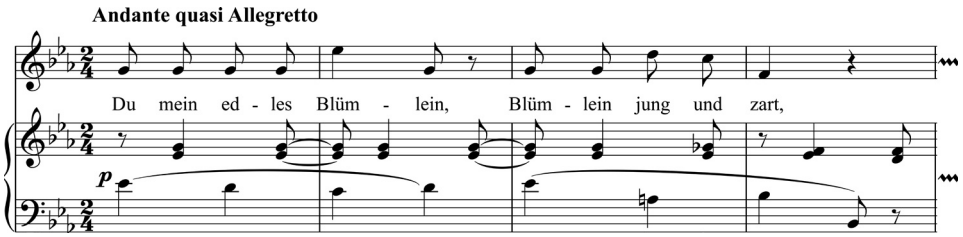
III.1. Lieder für Singstimme(n) mit Klavier

ARWV III.1.1. *Schlichte Weisen op. 2*

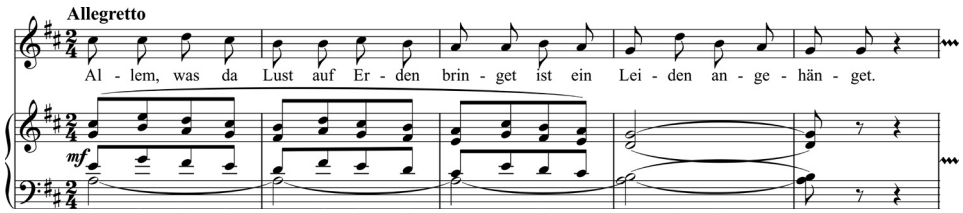
Fünf Gedichte von Felix Dahn

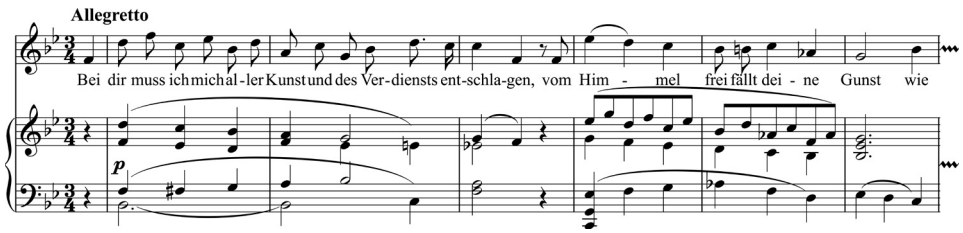
T:	Felix Dahn
V:	C. F. W. Siegels Verlag, Leipzig 1872
W:	„Frau Rosa von Milde Großherzogl. Kammersängerin verehrungsvoll gewidmet“
A:	Verbleib unbekannt
E:	1871, Würzburg [Hau, S. 56]

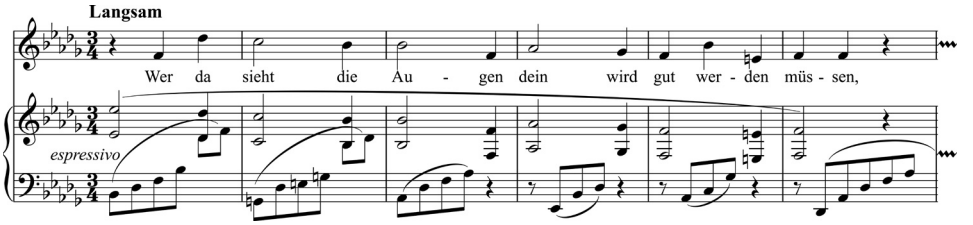
1) „Du mein edles Blümlein“

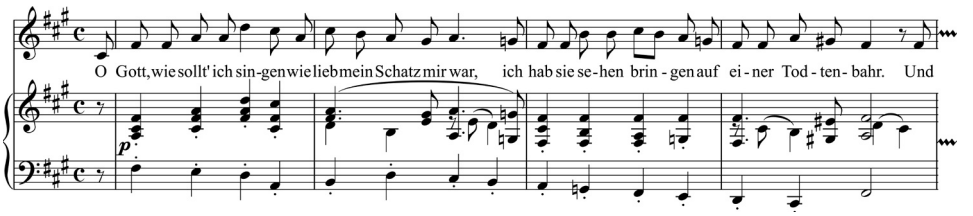


2) „Allem, was da Lust auf Erden bringet“

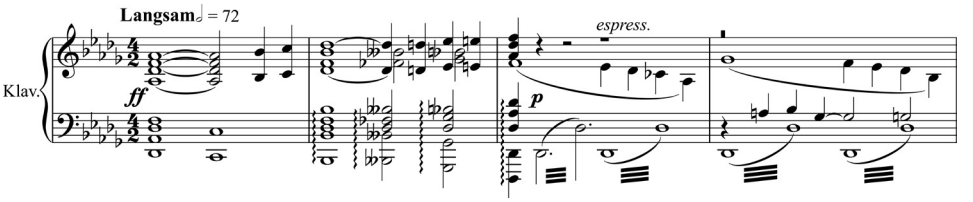


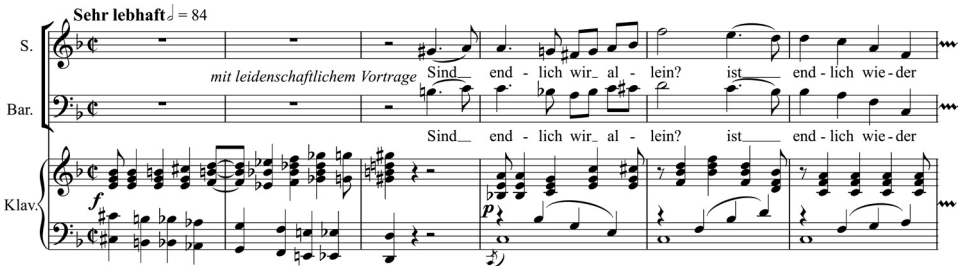
3) „Bei dir muss ich mich aller Kunst“

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

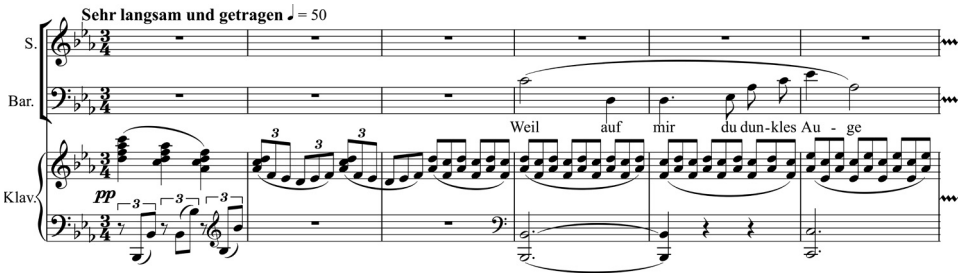
4) „Wer da sieht die Augen dein“

Anm.: | Einzelveröffentlichung auch als Beilage der Zeitschrift *Der Kunstwart*, 12. Jg., 1898/99.

5) „O Gott, wie sollt' ich singen“

ARWV III.1.2. *Liebesnächte* op. 4
„Ein Cyklus ein- und zweistimmiger Gesänge für Sopran und Bariton mit Pianofortebegleitung“

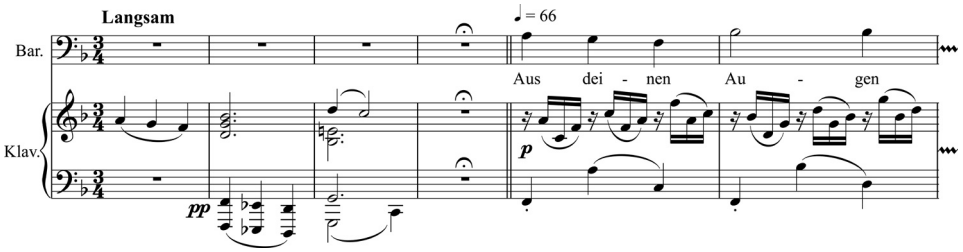
V:	B. Schott & Söhne, Mainz 1875
W:	*„Dem innigst geliebten Meister Richard Wagner in Treue und Ehrfurcht gewidmet“*
A:	Verbleib unbekannt
E:	1872–74
Anm.:	Es existiert eine Orchesterfassung von Josef Stránský (um 1910, Verbleib unbekannt).

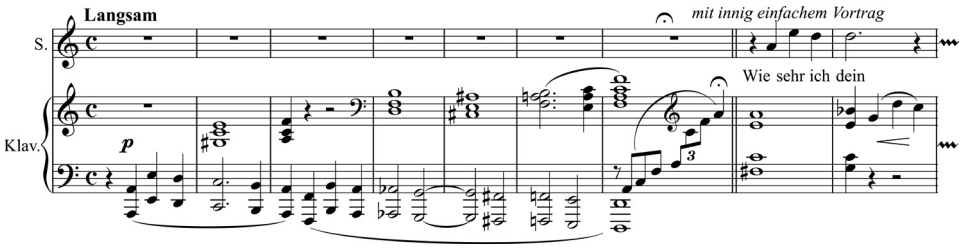
„Vorspiel“

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1) „Sind endlich wir allein“ („C. R.“ = Karl Ritter)

2) „Weil auf mir du dunkles Auge“ (Nikolaus Lenau)

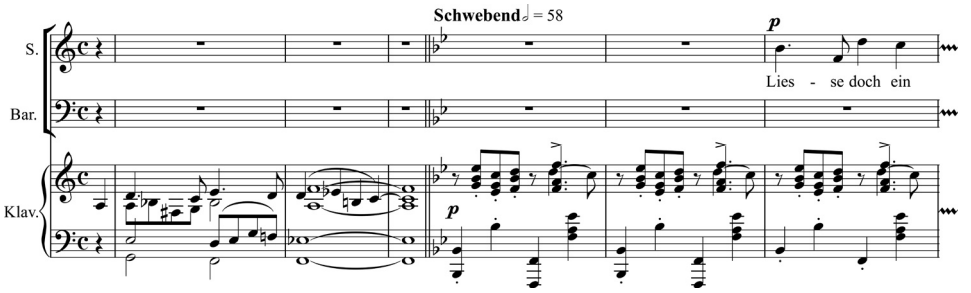


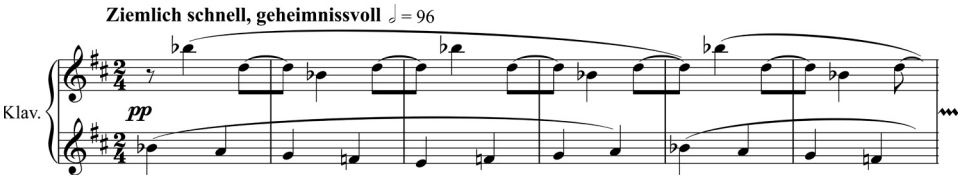
3) „Aus deinen Augen blitzend klar strahlt Licht“ (Adolf Stern)

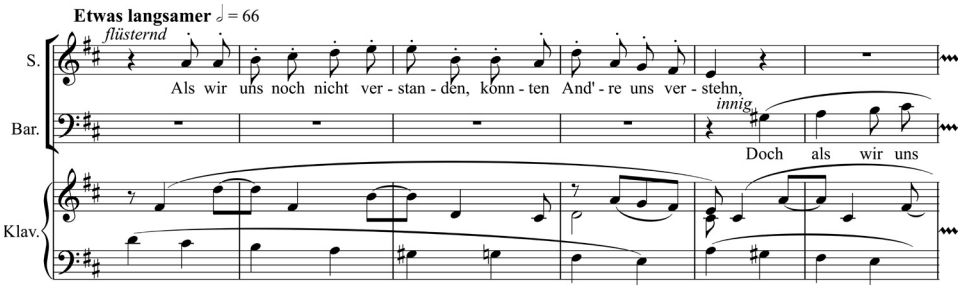
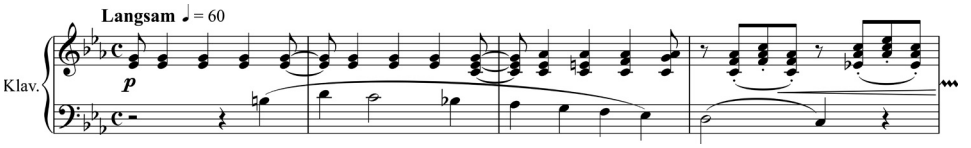


4) „Wie sehr ich dein soll ich dir sagen?“ (Nikolaus Lenau)

Anm.: laut Rösch Ritters erste Komposition und bereits Anfang September 1854 vollendet (Rö, S. 159). Hausegger datiert es in die Schweriner Zeit um 1860/63 (Hau, S. 37).

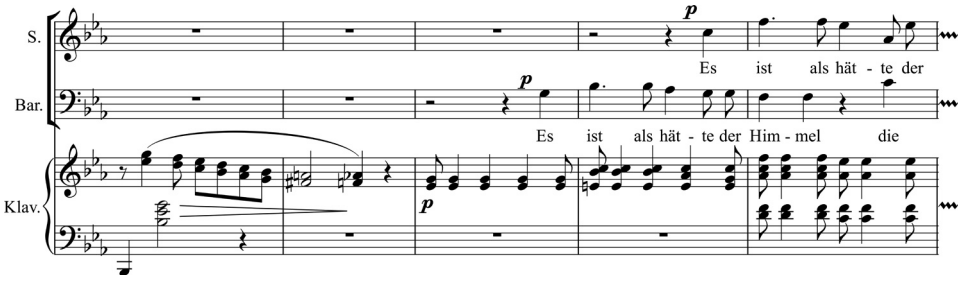
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

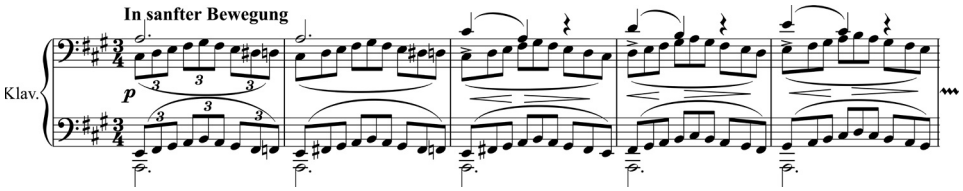
5) „Liesse doch ein hold Geschick“ (Nikolaus Lenau)

6) „Als wir uns noch nicht verstanden“ (Adolf von Leutrum-Ertingen, ergänzt von Alexander Ritter)

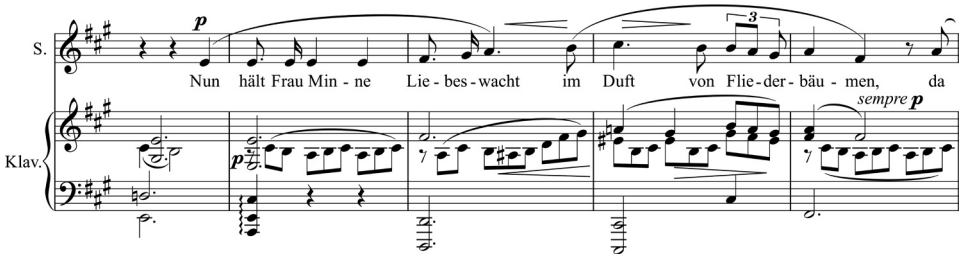


Takt 25:

7) „Es ist, als hätte der Himmel“ (Joseph von Eichendorff)

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Takt 5:



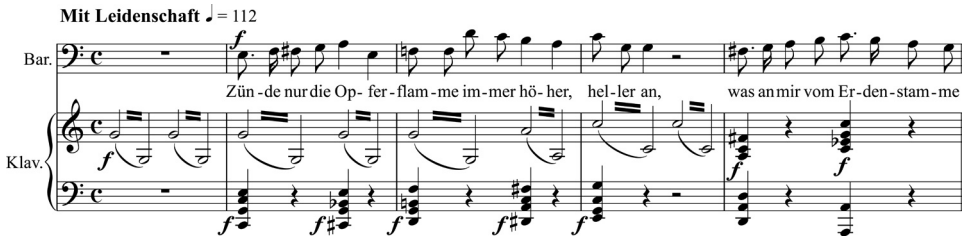
8) „Nun hält Frau Minne Liebeswacht“ („A. R.“ = Alexander Ritter)

Takt 11:

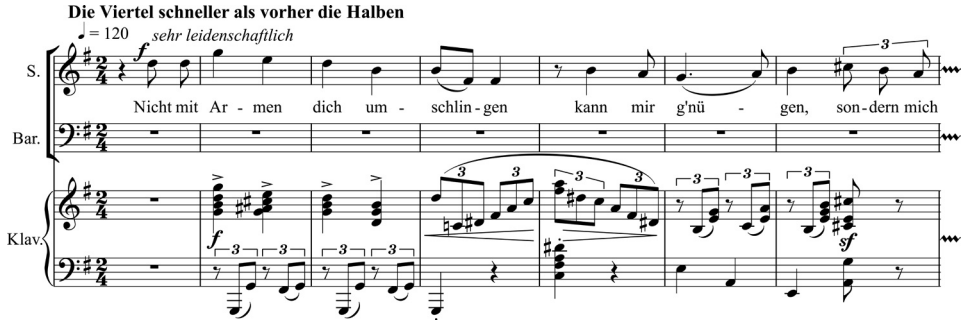
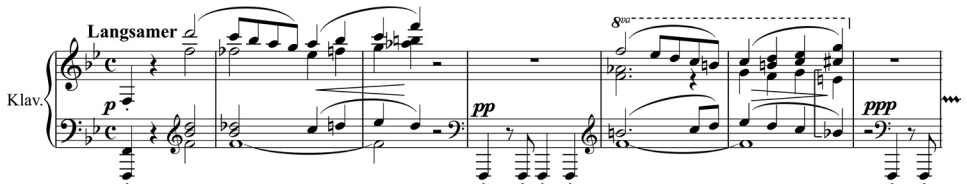
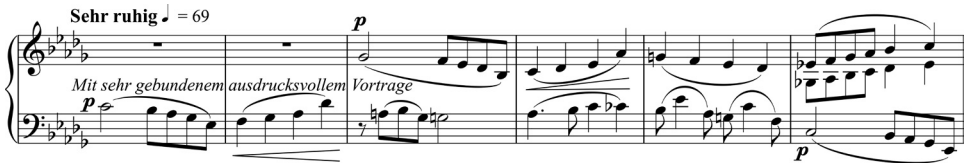


Anm.: Von diesem Lied fertigte Richard Strauss eine Orchesterfassung an (TrV 164).
A: Privatbesitz [Familie von Hausegger] (Kopie in RSA und BSB [Mus.Mss. App. 387])
E: Februar 1891 [Brief an den Vater, 14.2.1891 (RSA)]
Das A. datiert *„18. Januar 1898“*, wohl anlässlich der Schenkung an die Töchter Ritters.
W: *„Den lieben Ritters. Das Sträusschen“*

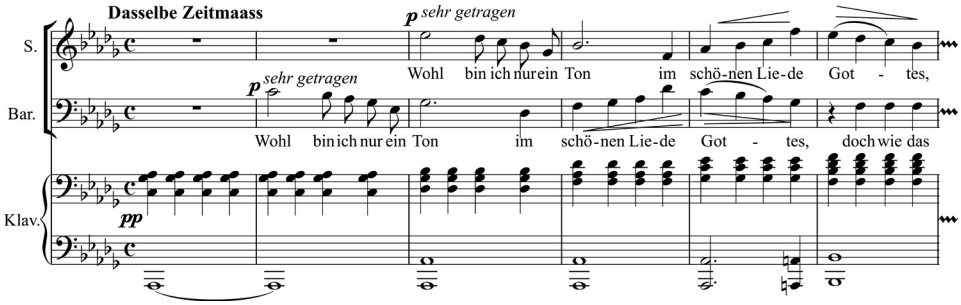
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

9) „Zünde nur die Opferflamme“ (Friedrich Rückert)



10) „Nicht mit Armen dich umschlingen“ (Friedrich Rückert)

„Zwischenspiel“:

Takt 16:

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

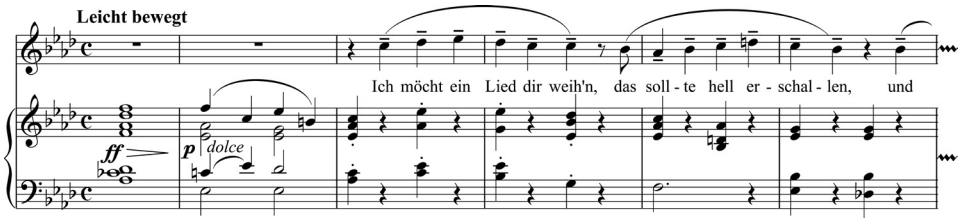
11) „Wohl bin ich nur ein Ton“ (Nikolaus Lenau)

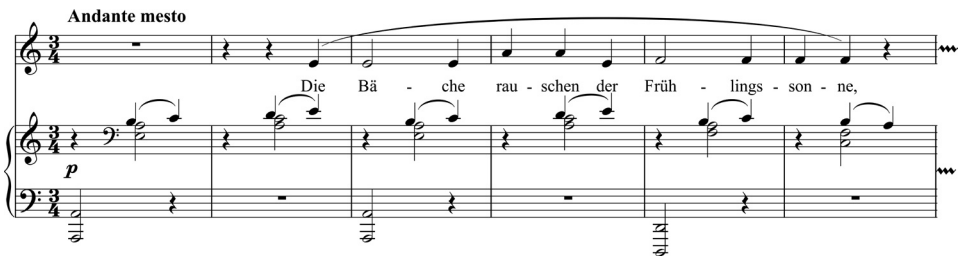


Anm.: | Fassung für 8-stimmigen gemischten Chor siehe **ARWV II.4.2.**

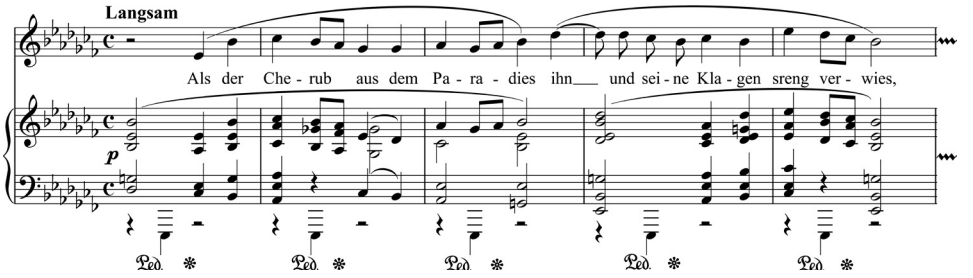
ARWV III.1.3. *Sechs Gesänge op. 5*

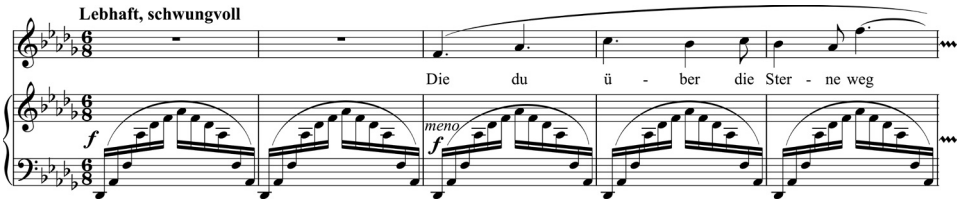
V:	F. Ries, Berlin 1881
W:	*„Seiner lieben Tochter Else* [Ritter] *zu Eigen“*
A:	Verbleib unbekannt
E:	5): „unter den frühesten Liedern“; 2): 1860er; 6): 1870er (?) ; 1), 3) und 4): 1880er Jahre [Hau]

1) *Ich möcht’ ein Lied dir weih’n* (Peter Cornelius)

2) *Neid der Sehnsucht* (Nikolaus Lenau)

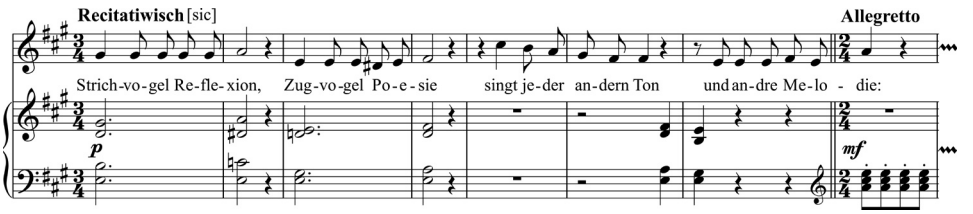
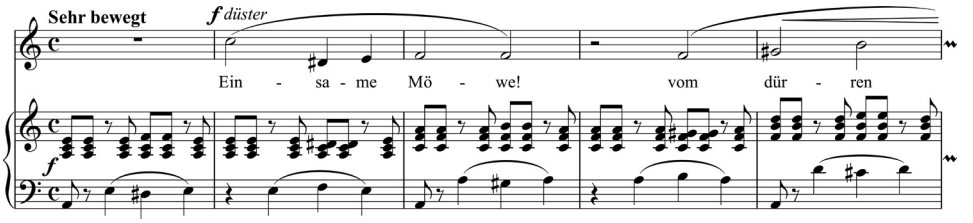


https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

3) *Nie zurück* (Nikolaus Lenau)

4) *Gebet* (Friedrich Hebbel)



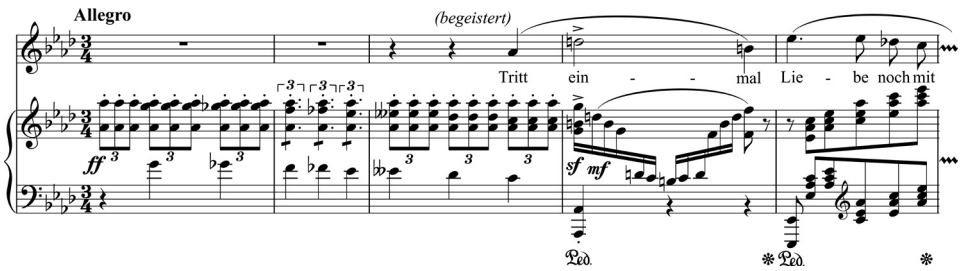
Anm.: | Orchesterfassung siehe **ARWV III.2.1.**

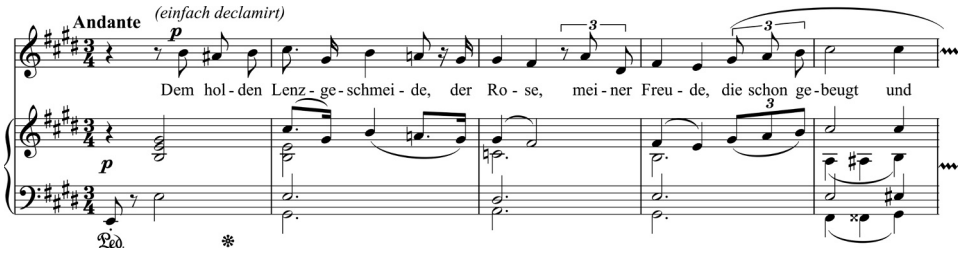
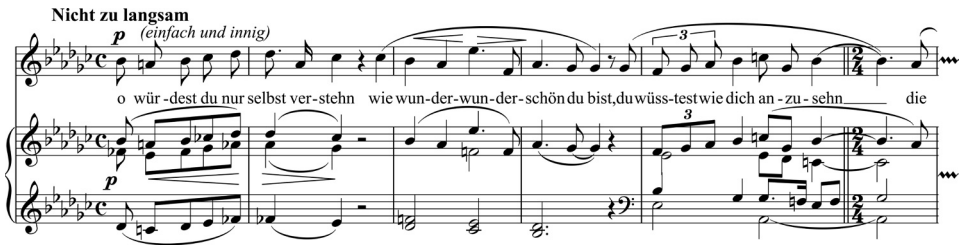
5) *Zweierlei Vögel* (Nikolaus Lenau)

6) *Möwe* (Richard Pohl)

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ARWV III.1.4. *Drei Lieder* op. 6

V:	Robert Forberg, Leipzig, 1881
W:	*„An Harry“* [Mohr?]
A:	Verbleib unbekannt
E:	1880er Jahre [Hau]

1) *Liebes-Jubel* (Richard Pohl)

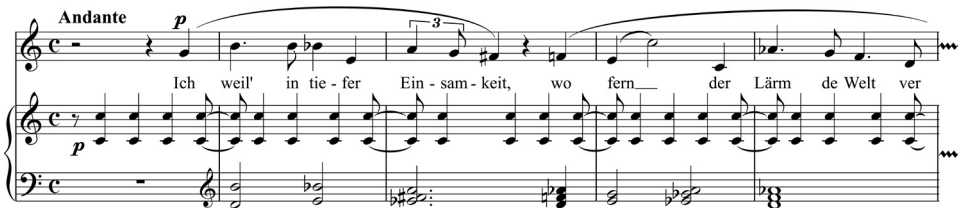


2) *Meine Rose* (Nikolaus Lenau)

3) *Die Wundervolle* (Felix Dahn)

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

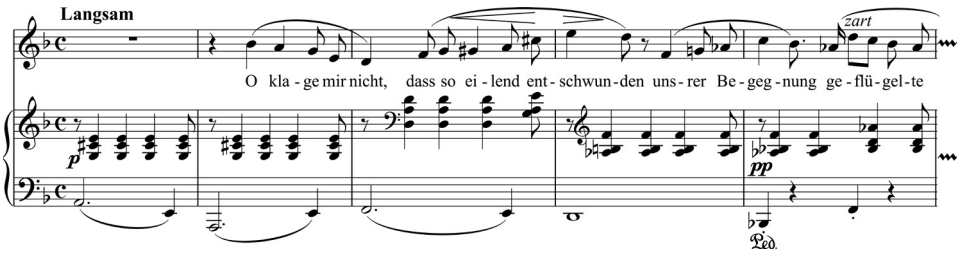
ARWV III.1.5. *Drei Lieder* op. 7

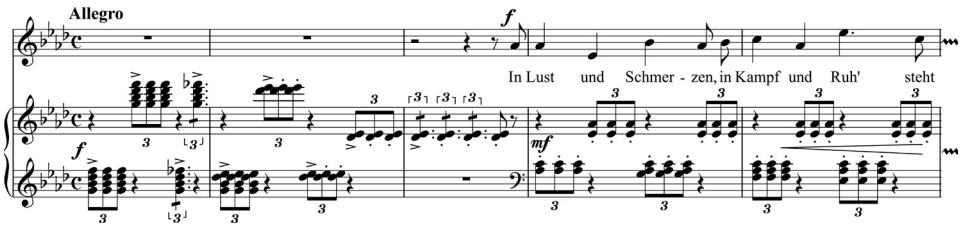
V:	Robert Forberg, Leipzig ca. 1886
W:	*„Zum 4ten Mai"*
A:	Verbleib unbekannt. Autograph von Nr. 3 als Faksimile in: *Autographen-Album in Liedern Moderner Meister*, Leipzig 1907 (Forberg)
E:	1880er Jahre [Hau]

1) *Ich weil' in tiefer Einsamkeit* (Peter Cornelius)



Anm.: | Orchesterfassung siehe **ARWV III.2.2.**

2) *Das Flüchtige* (Felix Dahn)

3) *In Lust und Schmerzen* (Peter Cornelius)

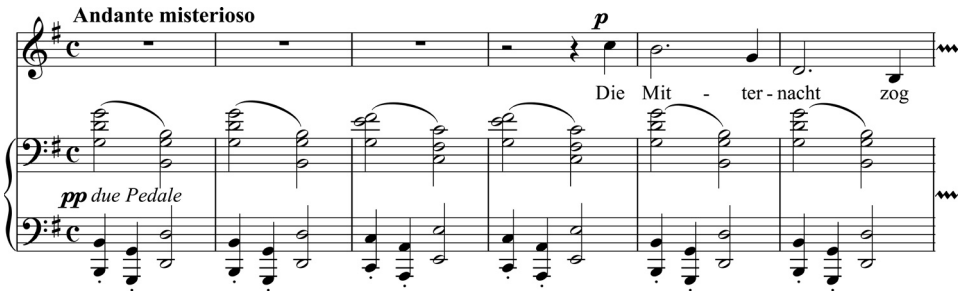


Anm.: | Orchesterfassung siehe **ARWV III.2.4.**

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

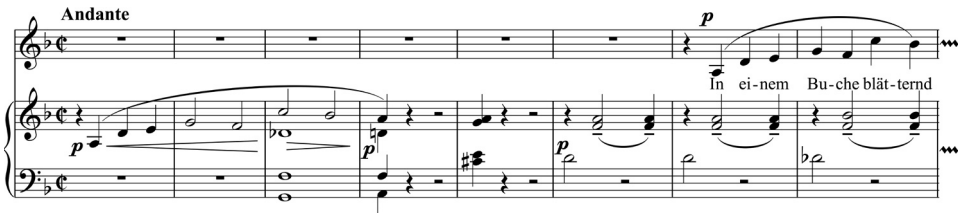
ARWV III.1.6. *Belsazar* op. 8 „*für tiefe Singstimme mit Pianoforte*“

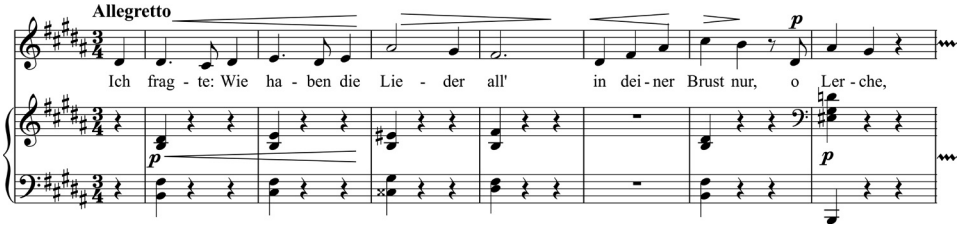
T:	Heinrich Heine
V:	Hofmusikalienhandlung Alexander Ritter, Würzburg 1884
W:	„*Herrn Dr. Carl Bischoff freundschaftlich gewidmet*“
A:	Verbleib unbekannt
E:	um 1858, Dresden (?). „*Erste Vokalkomposition*“ [Hau, S. 35 und S. 113 f.]

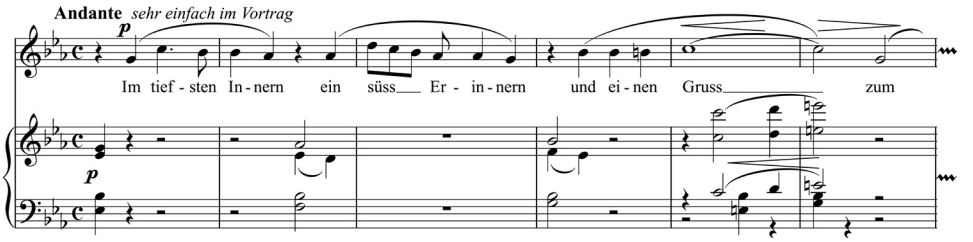


ARWV III.1.7. *Drei kleine Lieder* op. 9

V:	Robert Forberg, Leipzig
W:	„*Der fernen Freundin zu Eigen*“ [=Franziska Ritter]
A:	Verbleib unbekannt
E:	1) und 3) 1860er Jahre. Letzteres eines der ersten Lieder überhaupt [Hau] 2) 1880er Jahre [Hau]
Anm.:	1884 hat Ritter dem Verlag Breitkopf & Härtel „*kleine Lieder*“ angeboten.

1) *Welke Rose* (Nikolaus Lenau)

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

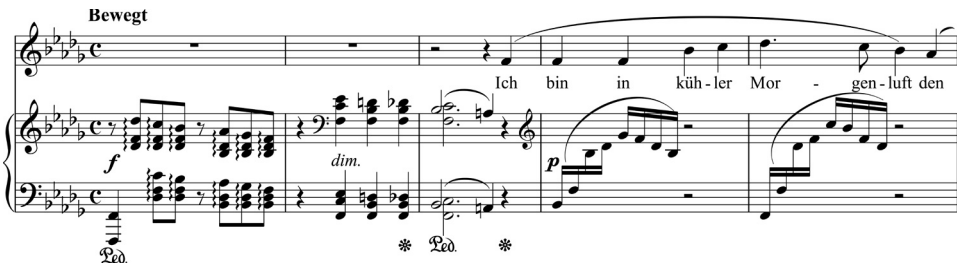
2) *Fragen* (Richard Leander)

3) *Gute Nacht* (Betty Paoli)



ARWV III.1.8. *Drei Lieder* op. 10

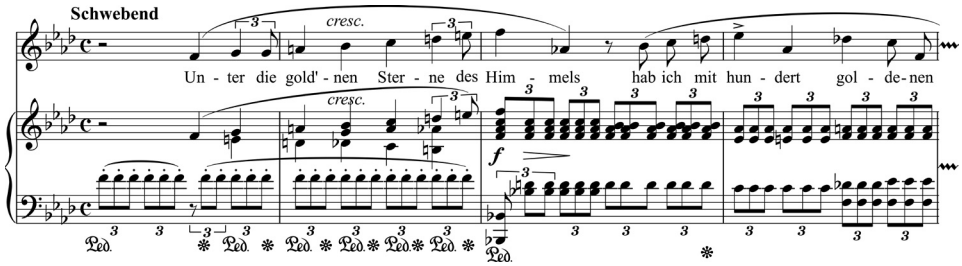
V:	Leichssenring, Hamburg 1885
W:	*„An Harry Mohr“*
A:	Verbleib unbekannt
E:	1): 1860er Jahre; 2): 1880er Jahre; 3): 2. Hälfte 1880er Jahre [Hau]

1) *März* (Adolf Stern)

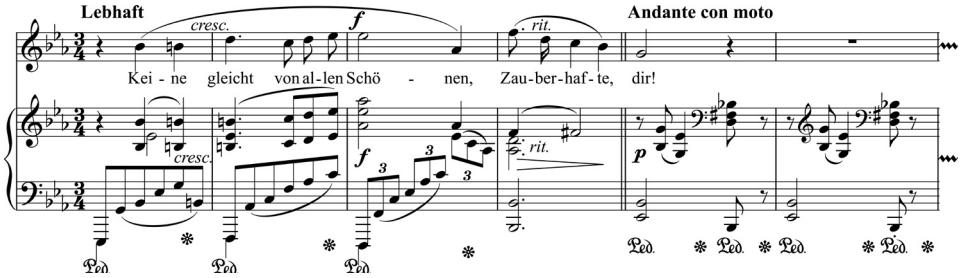


https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

2) *Sternen-Ewig* (Felix Dahn)

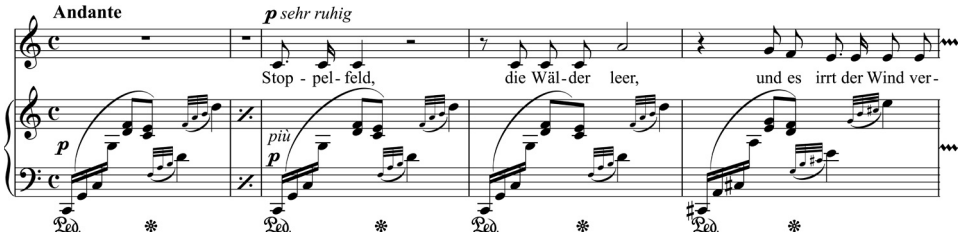


UA:	Weimar 28.10.1889, Heinrich Zeller (Tenor) und Richard Strauss
Anm.:	Orchesterfassung siehe **ARWV III.2.3.**

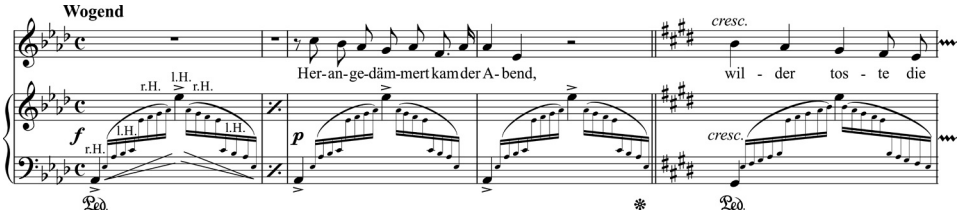
3) „*Keine gleicht von allen Schönen*“ (Lord Byron, Übersetzung: Otto Gildemeister)

ARWV III.1.9. *Drei Gedichte* op. 12

V:	Kistner, Leipzig
W:	–
A:	Verbleib unbekannt
E:	1) und 2): unter den frühen Liedern, 1860er Jahre?; 3): (späte?) 1880er Jahre [Hau]

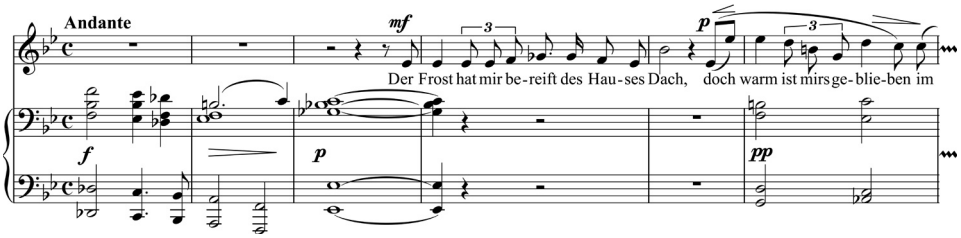
1) *Der Kranich* (Nikolaus Lenau)



https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

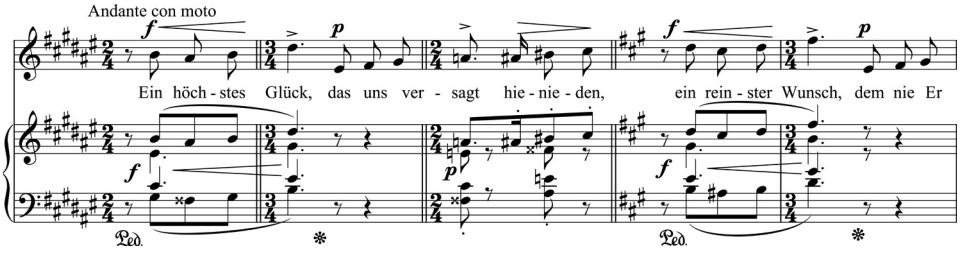
2) *Erklärung* (Heinrich Heine)

Anm.: laut Hausegger Ritters erstes Lied, entstanden in Schwerin, d. h. um 1861 [Hau, S. 37]; an anderer Stelle gibt er aber widersprüchliche Angaben [Hau, S. 114].

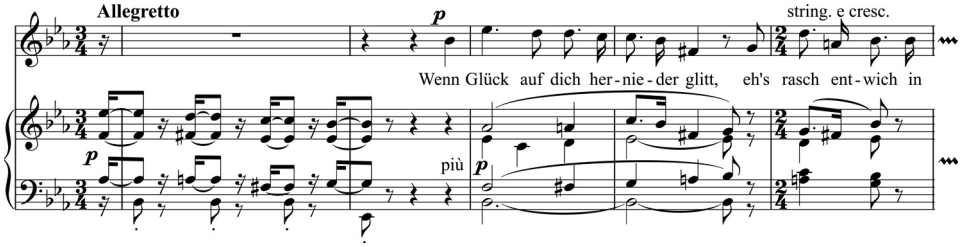
3) *Im Alter* (Friedrich Rückert)

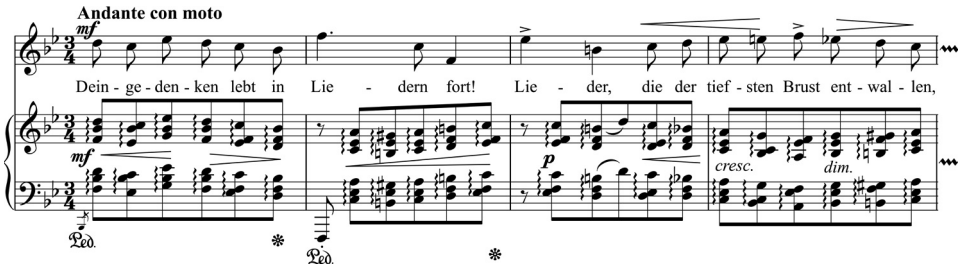


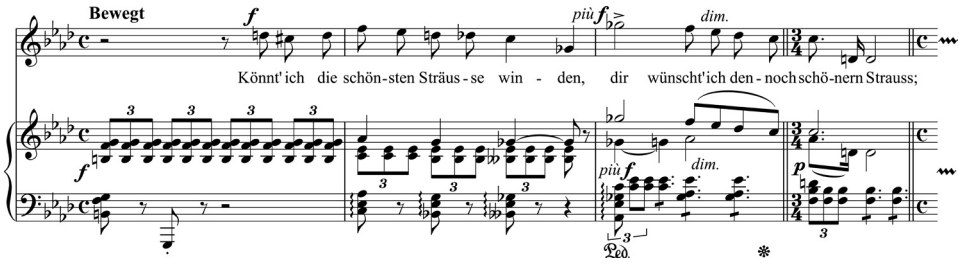
ARWV II.1.10. *Fünf Gedichte* op. 16 (Peter Cornelius)

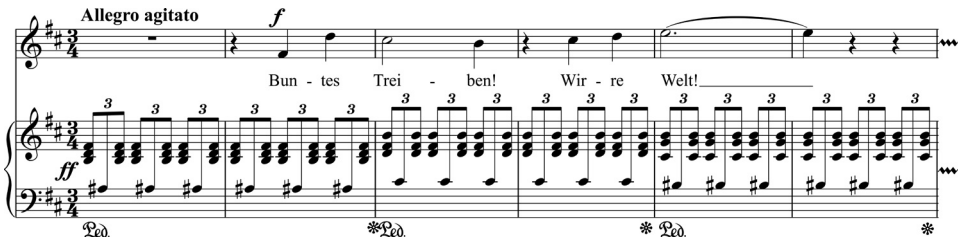
V:	Aibl, München
W:	*„Dem Meistersinger Fritz Plank in herzlicher Verehrung und Freundschaft gewidmet"*
A:	Verbleib unbekannt
E:	1) und 3): 1880er Jahre; 2), 4) und 5): 1890er Jahre [Hau]

1) *Verschlung'ne Wurzeln* (Peter Cornelius)

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

2) *Nimm's mit!* (Peter Cornelius)

3) *Treue* (Peter Cornelius)



4) *Mit einem Strauss* (Peter Cornelius)

5) *Buntes Treiben – wirre Welt!* (Peter Cornelius)

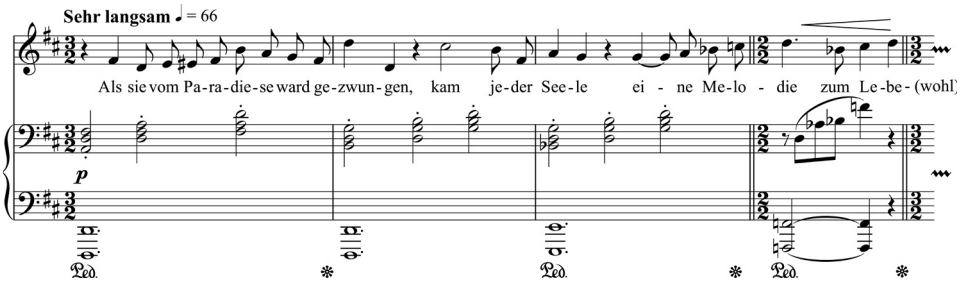
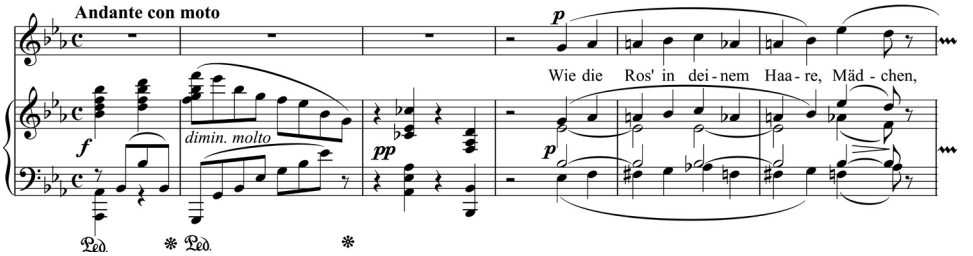


Anm.: | Unter dem Titel steht in Klammern die Widmung „*in memoriam aractri*" [Bedeutung ungeklärt].

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ARWV III.1.11. *Zwei Gedichte* op. 17 (Nikolaus Lenau)

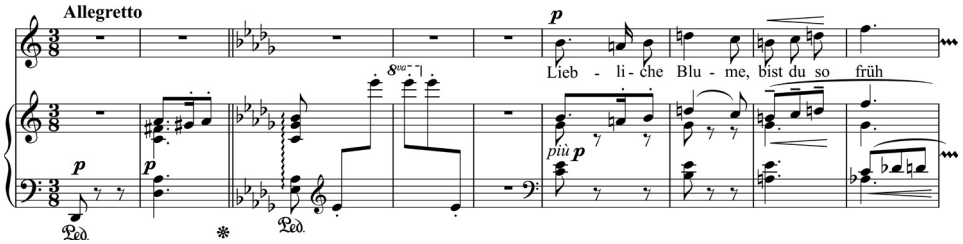
V:	Aibl, München
W:	„*An Sonja von Schéhafzoff*“
A:	Verbleib unbekannt
E:	1890er, in den „letzten Jahren“ [Hau]

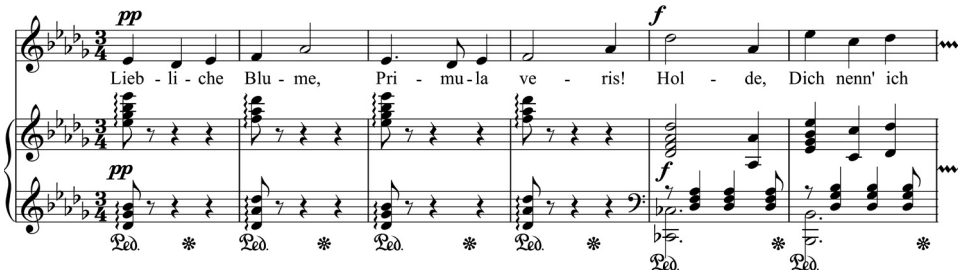
1) *Heimathklang* (Nikolaus Lenau)

2) *Mahnung* (Nikolaus Lenau)

ARWV III.1.12. *Primula veris I. und II.* op. 19

T:	Nikolaus Lenau
V:	Aibl, München 1892
W:	„*Fräulein Marie Wassilowna Ritter verehrungsvoll und freundschaftlich gewidmet*“
A:	Verbleib unbekannt
E:	1890er, in den „letzten Jahren“ [Hau]

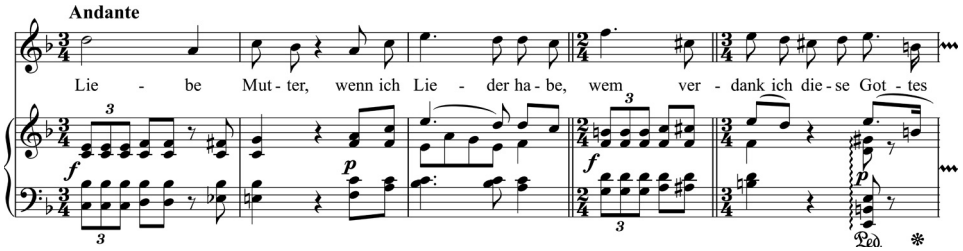
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

I)



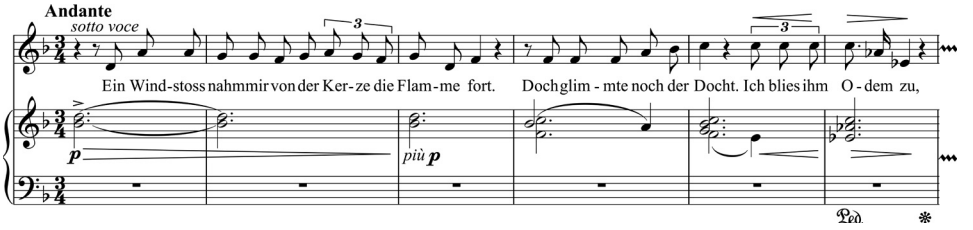
II)

ARWV III.1.13. *Fünf Lieder* op. 20

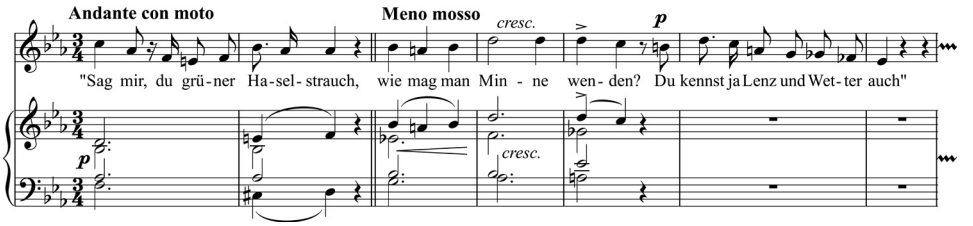
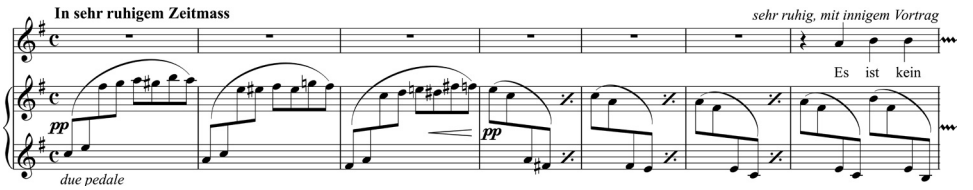
V:	Fritzsch, Leipzig, [E.W.F. 627]
W:	*„An Rosa von Milde, großherzogl. Sächs. Kammersängerin. Als erneutes Zeichen innigster Verehrung"*
A:	Verbleib unbekannt
E:	4): Leipzig, 1863; 1), 2), 3) und 5): 1890er, in den „letzten Jahren" [Hau]

1) *An die Mutter* (Jakob Emil Rothenbach)

Anm.: Die beiden Lieder 1) und 2) hatte Ritter zunächst dem Steingräber-Verlag als op. 19 angeboten, der sie der Rothenbach-Texte wegen ablehnte [Steingräber an Richard Strauss, 7.3.1894 (RSA)].

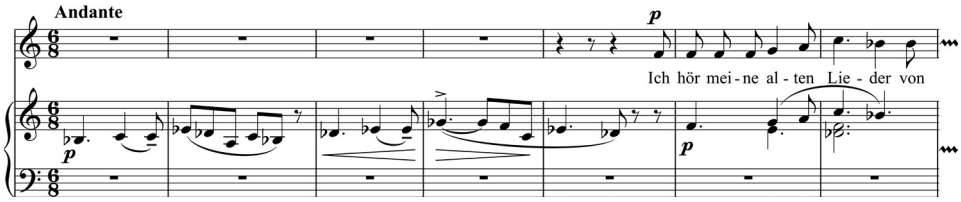
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

2) *Odem der Liebe* (Jakob Emil Rothenbach)



3) *Im Haselstrauch* (Carl Stieler)

4) *Trostlied* (Anton Müller[?], s. Anm.)

Anm.: Nr. 4 „*Trostlied*“ erschien schon 1876 als Einzeldruck im gleichen Verlag (E.W. Fritzsch, Leipzig) mit der Widmung „*Der Fernen zum 28ten März*“ [Franziska Ritters Geburtstag]. Nach Franziskas Tod am 20.6.1895 entschied sich Ritter für die Aufnahme dieses eng mit seiner Frau verknüpften älteren Liedes in sein neuestes Opus. Verlegerisch machte das Sinn, da der Separatdruck wohl vergriffen war und das Lied zunächst ohne Opusnummer erschienen war.
Der Textautor von „*Trostlied*“ ist unklar und die Angaben darüber verwirrend: Die Ausgabe von 1876 nennt am Ende des Lieds als Dichter „*C. Altmann*“. Für die Ausgabe von 1896 wurde offensichtlich die alte Platte wiederverwendet und in den Neusatz eingefügt. Das Layout blieb unverändert und weicht somit von den anderen vier Liedern des Heftes deutlich ab. Es gibt jedoch wenige Ergänzungen: es findet sich nun eine Angabe der Opuszahl („*op. 20, Nr. 4*“), ein zuvor fehlendes Auflösungszeichen in Takt 33 (*c* statt *ces*) wurde eingefügt, und es gibt eine Angabe des Textdichters zu Beginn des Liedes, die nunmehr „*C. Althaus*“ lautet. Gleichzeitig erscheint am Ende des Liedes aber nach wie vor das „*C. Altmann*“ der alten Platte. Auf dem Titelblatt der Ausgabe jedoch wird als Dichternamen „*L. Althaus*“ angegeben. Dem nicht genug: keine dieser drei Namensversionen ist verifizierbar. Bei einer Vertonung des wortgleichen Textes unter dem Titel „*Trost*“ von Max Reger für Chor und Klavier (op. 6/1) firmiert als Dichter ein völlig anderer Name: Anton Müller (1792–1843).
Ritter verwendet in diesem Lied die Choralmelodie „*Ein feste Burg ist unser Gott*“ im Klaviersatz (T. 49 ff.) und macht sie auch kenntlich.

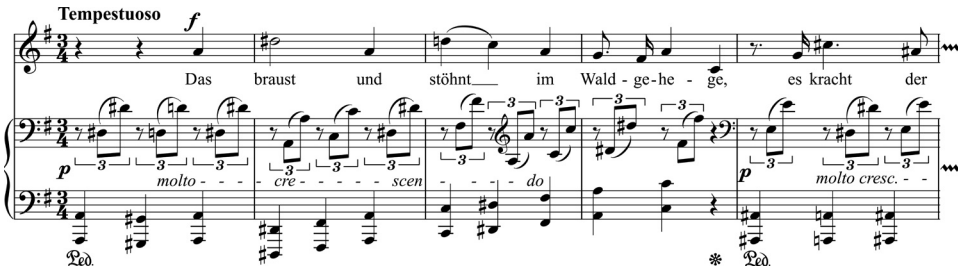
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

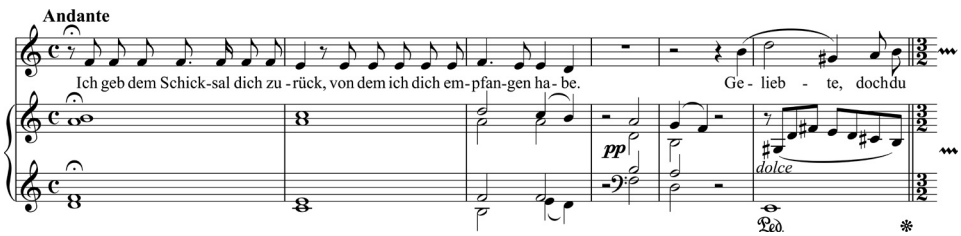
5) *„Ich hör' meine alten Lieder"* (Betty Paoli)

Anm.: | Einzelveröffentlichung auch als Beilage der Zeitschrift *Der Kunstwart*, 17. Jg., 1903/04.

ARWV III.1.14. *Fünf Lieder* op. 21

V:	Fritzsch, Leipzig, November 1896 [E.W.F. 628]
W:	*„Frau Gisa Göllerich geb. Freiin Vogt von Leitersberg verehrungsvoll gewidmet"*
A:	Verbleib unbekannt, autographe Skizzen siehe 2) und 4)
E:	1890er, in den „letzten Jahren"; 5) Ritters letztes Lied [Hau]

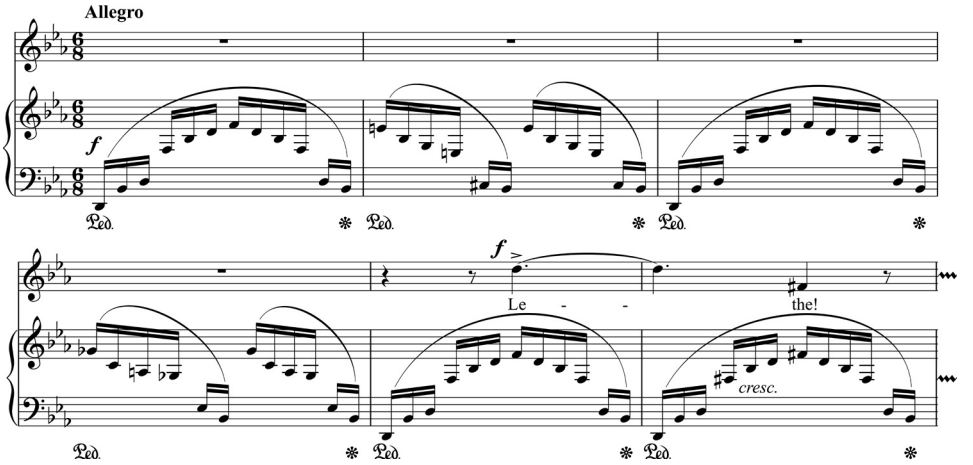
1) *Im Sturm* (Carl Stieler)

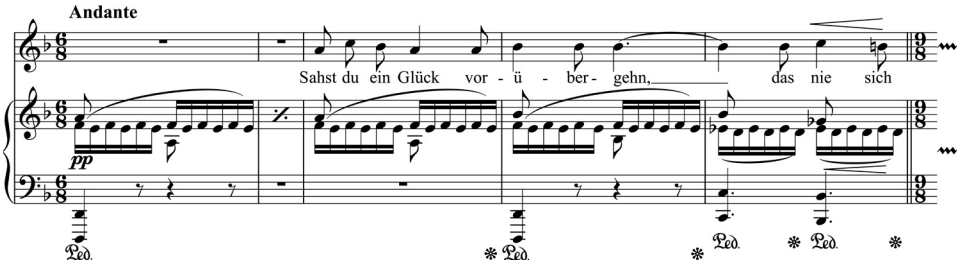


2) *Zum Abschied* (Carl Stieler)

Anm.: | von diesem Lied liegt eine autographe Skizze vor (BSB; Mus.ms. 22420, S. 3 und 6).

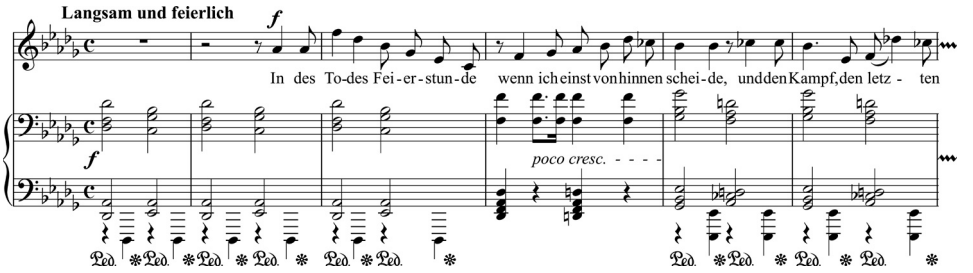
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

3) *Sehnsucht nach Vergessen* (Nikolaus Lenau)



4) *Blick in den Strom* (Nikolaus Lenau)

Anm.: Von diesem Lied liegt eine autographe Skizze vor (BSB; Mus.ms. 22420, S. 4 und 5), die aus den letzten Lebensjahren Ritters stammt. Die durchgehenden Sechzehntel-Wechselnoten sind ein Motiv, das Ritter im *Tonstück für Viola alta* (siehe **ARWV V.5.**), das ebenfalls in d-moll steht, auf exakt gleiche Weise verwendet. Das Murmeln des „Stroms" ist in dem Motiv derart plausibel ausgedrückt, dass aber eine genuine Konzeption für das Lied wahrscheinlich scheint.

5) *Todesmusik* (Franz von Schober/Alexander Ritter)

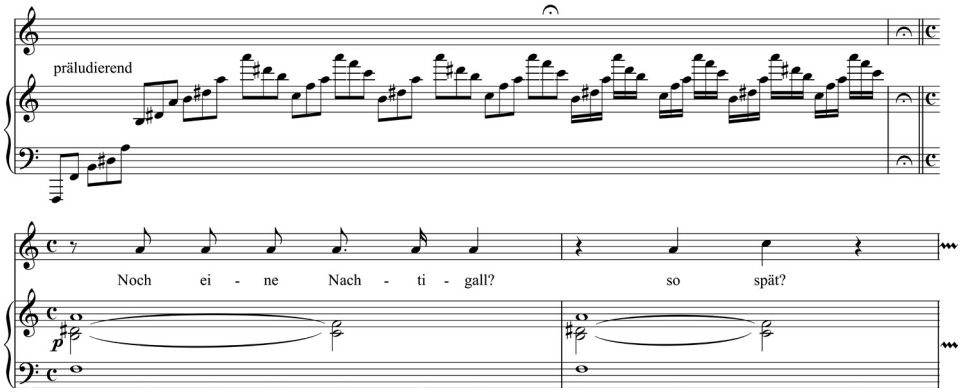


https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Anm.:	Ritter benutzt nur einen Teil der 1. Strophe des Originalgedichts Schobers. Diesen 8 Zeilen fügt er eine eigene freie Weiterdichtung doppelter Länge hinzu. Einzelveröffentlichung auch als Beilage der Zeitschrift *Der Kunstwart*, 23. Jg., 1909/10. Es ist wahrscheinlich, dass es sich um die letzte Komposition Ritters handelt. Dass sie allerdings *„wenige Stunden vor seinem Tode"* entstanden sei, wie Teibler schreibt, gehört in den Bereich der Legendenbildung [Teibler, *Alexander Ritter*, S. 1746].

ARWV III.1.15. *„Noch eine Nachtigall?"* (Nikolaus Lenau)

V:	Ungedruckt. Überliefert nur als Faksimile des Autographs in Hau [als Einlage zwischen S. 96 und 97, wiederabgedruckt auch in: Kravitt, *The Lied*, S. 161]
A:	Verbleib unbekannt
E:	1860er Jahre [Hau]
Anm.:	*„Noch eine Nachtigall?"* ist der Titel auf Ritters Autograph. Der Originaltitel des Gedichts bei Lenau lautet *„Der Kranke im Garten"*, von Hausegger wird das Lied *„Frühlingston"* genannt.

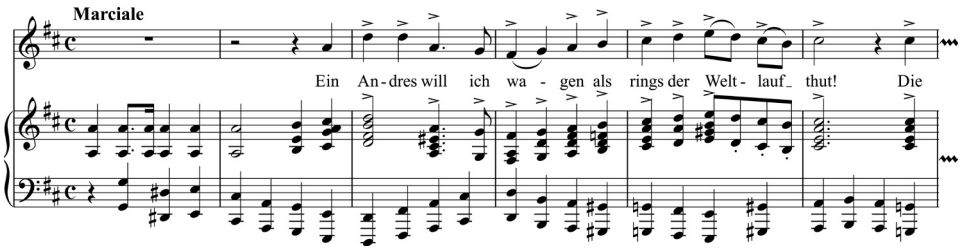


ARWV III.1.16. *Kaiser-Hymne*

T:	Karl Weiser
V:	„Autograph Druck", Meiningen 1884
A:	Verbleib unbekannt
Anm.:	wahrscheinlich eher chorisch gedacht. Siehe **ARWV II.2.5.**

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ARWV III.1.17. *Schmählied* (?)

T:	Unbekannt
A:	BSB; Mus.ms. 22420
Anm.:	möglicherweise handelt es sich um ein Fragment aus der geplanten Oper *„Olaf“*.

ARWV III.1.18. *„Preise ich dich, heiliges Licht“*

T:	Karl Ritter
A:	BSB; Mus.ms. 22420, Seiten 7–9
Anm.:	von C-Dur nach B-Dur transponierte Fassung der Nr. III der *Hymne an das Licht* (**ARWV II.1.1**.) für Gesang solo mit Klavier.

ARWV III.1.19. *Macte Imperator! / Heil dem Kaiser!*

„Ausgabe D für Singstimme und Klavier“

T:	Felix Dahn
V:	Ungedruckt
Anm.:	• Fassung mit Bläserbegleitung siehe **ARWV II.1.5.** • Fassung für gem. Chor mit Klavier (ad libitum) siehe **ARWV II.2.6.** • Fassung für gem. Chor a cappella siehe **ARWV II.4.3.** • Fassung für Männerchor a cappella siehe **ARWV II.4.4.**

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

III.2. Lieder für Singstimme mit Orchester

Anm.:	Alle Liedbearbeitungen für Orchester gehen auf ein geplantes Konzert 1896 zurück: „*Vater hatte die drei Lieder für Orchester, die ich sang, erst kurz vorher im Gedenken an den geplanten Abend für mich instrumentiert, d.h. ohne sie vollenden zu können*“ [Hertha Ritter an Josef Hofmiller, 13.3.1897 (Deutsches Literaturarchiv Marbach; A:Hofmiller 87.97.62/5)]. Das Konzert wurde am 29.1.1897 nachgeholt, mit teils posthum fertig instrumentierten Liedern.

ARWV III.2.1. Orchesterfassung von op. 5/4 *„Gebet“*

Bes.:	(2, 2, 2, 2), (4, 2), Pk., Str.
UA:	29.1.1897, München (?)
V:	Ungedruckt
A:	BSB; Mus.ms. 22419, (1) Partitur [S. 4–20], (2) 33 Stimmen (Ms. und Lichtpause nach Ms.)

ARWV III.2.2. Orchesterfassung von op. 7/1 *„Ich weil in tiefer Einsamkeit“*

Bes.:	(2, 2, 2, 2), (4, 2), Pk., Vl. Solo, Str.
UA:	29.1.1897, München
V:	Ungedruckt
A:	BSB; Mus.ms. 22419, (2) 35 Stimmen (Ms.). Keine Partitur in (1) vorhanden.
Anm.:	Orchestrierung Ritters von Hermann Bischoff vollendet [Hertha Ritter an Bischoff 6.1.1897 (RSI)]. Es sind nur Stimmen überliefert.

ARWV III.2.3. Orchesterfassung von op. 10/2, *Sternen-Ewig*

Bes.:	(2, 2, 2, 2), (4, 2), Pk., Str.
UA:	29.1.1897, München (?)
V:	Ungedruckt
A:	BSB; Mus.ms. 22419, (1) Partitur [S. 23–30], (2) 33 Stimmen (Ms. und Lichtpause nach Ms.)

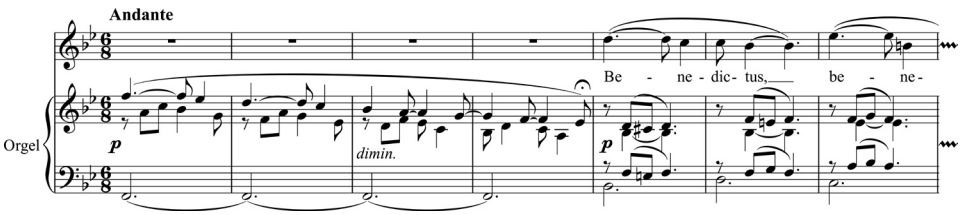
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

[ARWV III.2.4. Orchesterfassung von op. 7/3, *In Lust und Schmerzen*]

UA:	29.1.1897, München
A:	Verschollen
Anm.:	von Richard Strauss für Hertha Ritter vollendete Instrumentierung Ritters. [Hertha Ritter an Josef Hofmiller, 13.3.1897: „*Strauss hat mir In Lust und Schmerzen vollendet*“ (Deutsches Literaturarchiv Marbach; A:Hofmiller, 87.97.62/5)]. Diese verschollene Orchester-Fassung Strauss' war bis dato unbeachtet und fehlt im TrV.

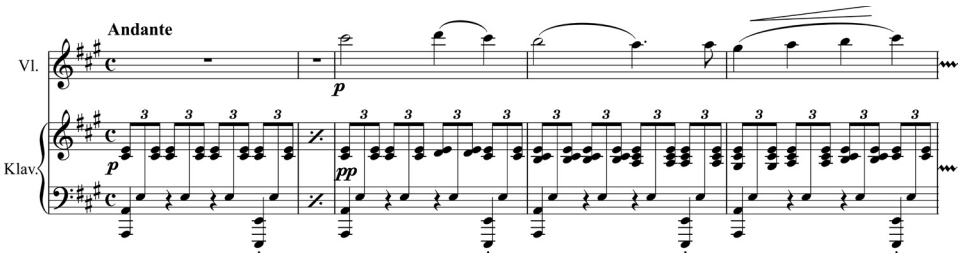
III.3. Geistliche Gesänge

ARWV III.3.1. *Benedictus* op. 18
für Singstimme und Orgel

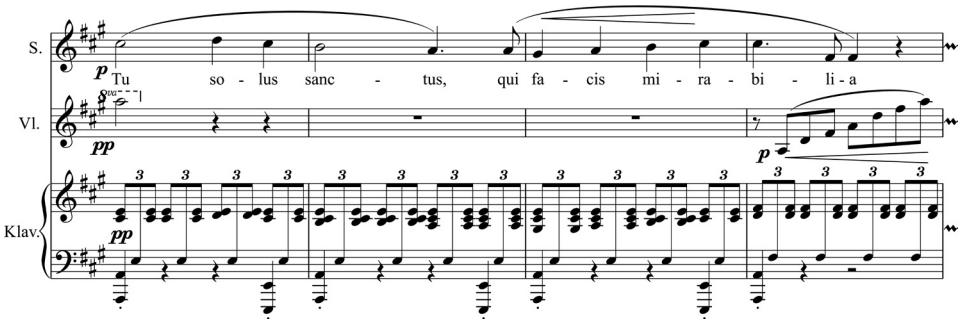
T:	Ordinarium Missae
V:	Aibl, München, 1891
W:	Großherzogl. Sächs. Hofopernsänger Heinrich Zeller
A:	Verbleib unbekannt

ARWV III.3.2. „*Tu solus sanctus*“
„Religiöser Gesang für eine Frauenstimme mit Begleitung von Violine, Harmonium u. Pianoforte“

T:	„*Tu solus sanctus qui facis mirabilia*“
Bes:	S., Vl., Harm., Klav.
V:	ungedruckt; Faksimile eines Ms. (Abschrift?) in: Hau, S. 144–157
A:	BSB; Mus.ms. 22424 (2) Partitur (4) 3 Stimmen (ohne Klavierstimme)
Anm.:	siehe **ARWV III.3.2.2.**

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Takt 27:



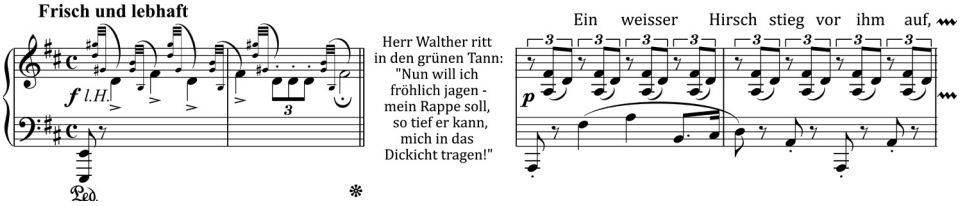
ARWV III.3.3. *„Tu solus sanctus“*
Fassung „für Sopran-Solo, [3-stimmigen] Frauenchor, Clavier, Harmonium und Violine“

T:	siehe **ARWV III.3.2.1.**
Bes:	S.-Solo, Chor (SSA), Vl., Harm., Klav.
V:	BSB; Mus.ms. 22424 (1) Partitur (3) 6 Stimmen (ohne Solo-Sopran)
A:	Verbleib unbekannt
Anm.:	• Die Fassung ohne Frauenchor **ARWV III.3.2.1.** ist die ältere und wohl in den 1870er Jahren in Würzburg entstanden. Die Fassung mit Frauenchor enthält einige wenige Abweichungen in der rhythmischen Gestalt, den Details der Dynamik, außerdem Registrierungsangaben für das Harmonium, sowie einige zusätzliche Takte, mit denen die Schlusswendungen verbreitert werden. Das A. weist auf eine Umarbeitung in der Münchner Zeit hin. • In BSB; Mus.ms. 22424 (5) sind zwei zusätzliche Einzelstimmen überliefert. Eine Solo-Sopran-Stimme in der Hand Hertha Ritters (?), die die frühere Fassung wiedergibt, aber auch die Unterschiede zur späteren Fassung als nachträgliche Eintragungen enthält. Außerdem gibt es eine Violin-Stimme der späten Fassung, die auf *„März 08“* datiert und mit *„C. J. Lippits“* unterzeichnet ist. Offenbar fand 1908 eine Aufführung bzw. Einstudierung des Werkes statt.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

III.4. Melodramen

ARWV III.4.1. *Graf Walther und die Waldfrau* op. 24

T:	Felix Dahn
V:	Max Brockhaus, Leipzig
W:	„*Zum 28. März*“ [Geburtstag Franziska Ritters]
A:	BSB; Mus.ms. 22432
E:	Würzburg, 1870er Jahre [Hau]
Anm.:	• posthum herausgegeben. • es existiert eine Orchesterfassung von Siegmund v. Hausegger (V: Brockhaus, Leipzig).

[ARWV III.4.2. *Die Geisterstunde*]

T:	Caroline v. Pawloff
E:	Weimar, ca. 1854/56? [Rö, S. 175]; Ritters früheste Komposition? [Hau, S. 32]
Anm.:	• verschollen. • mehrere Aufführungen nachweisbar. Rösch und Hausegger war das Werk noch aus dem Nachlass bekannt.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

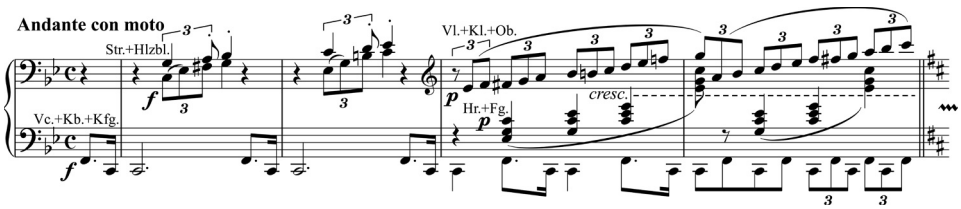
IV. ORCHESTERWERKE

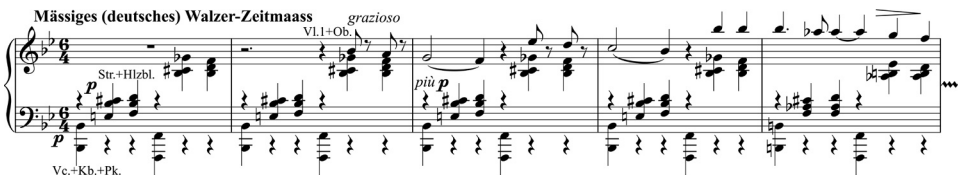
ARWV IV.1. *Olaf's Hochzeitsreigen* op. 22

„Symphonischer Walzer für grosses Orchester"

Bes.:	(3/Picc, 2, E.Hr., 2, Bkl., 2, Kfg.), (3, 3, Btrp., 3, 1), 2 Hf., 4 Pk., Mil.-Tr., Bk., Trgl., Tamtam, Str.
UA:	29.5.1893, München (Dir.: Alexander Ritter)
V:	Aibl, München 1896 (Partitur und KA 4-hd. (arr. Hermann Bischoff))
W:	–
A:	BSB Mus.ms. 22437 (1) Partitur (2) KA 4-hd. (Ms. Hermann Bischoff?)
E:	vollendet laut A. am „*7.7.*[18]*92*" [Rö, S. 236: 1891/92; Hau, S. 119 (fälschlich): 1891]
Anm.:	• Programm von Alexander Ritter. • evtl. war der Hochzeitsreigen Teil der Fragment gebliebenen Musik zu einer Oper „*Olaf*" [Hau, S. 119 f.] (vgl. **ARWV I.3.**).

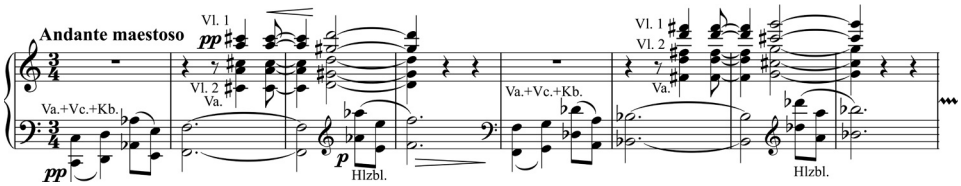
„*Introduction*":



Takt 24:

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

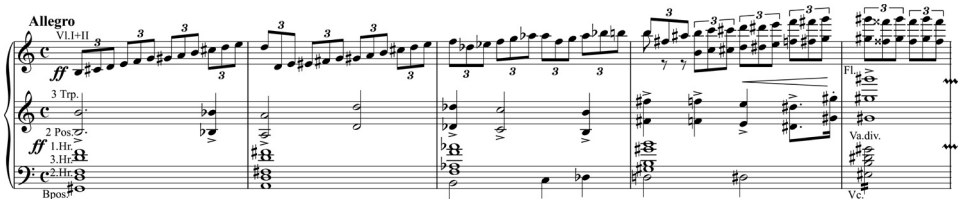
ARWV IV.2. *Sursum Corda!* op. 23

„Eine Sturm- und Drangphantasie für grosses Orchester“

Bes.:	(3/Picc., 2, E.Hr., 2, Bkl., 2, Kfg.), (4, 3, 3, 1), Pk., Bk., Str.
UA:	6.3.1896, München (Dir.: Richard Strauss)
V:	Aibl, München 1896 (Partitur und KA 4-hd. (Arr.: Ludwig Thuille))
A:	• Partitur verschollen. Vormals im Besitz von Richard Strauss [vgl. u.a. Karl Gottfried Ritter an Richard Strauss, 30.9.1896 und Richard Strauss an Willi Schuh, 16.4.1949] • KA für 2 Klaviere: BSB; Mus.ms. 22438 (1) und (2)
E:	München, 1894(?), wahrscheinlich unter Verwendung früherer Kompositionen
Anm.:	Teile des Werkes gehen wohl bis auf Anfang der 1860er Jahre zurück und entstammen möglicherweise einem verschollenen *2. Violinkonzert* [**ARWV IV.8.**]. Mehrere Umarbeitungen folgten, als Zwischenstadium gilt eine *Phantasie und Fuge* [**ARWV IV.14**.] [Hau, S. 59 f.]. In einem Brief Bülows an Ritter (29.10.1860) ist von einer *„großen Fugen-Episode“* des Violinkonzerts die Rede – eine solche findet sich tatsächlich in *Sursum Corda!* ebenfalls.

ARWV IV.3. *Erotische Legende*

„für grosses Orchester“

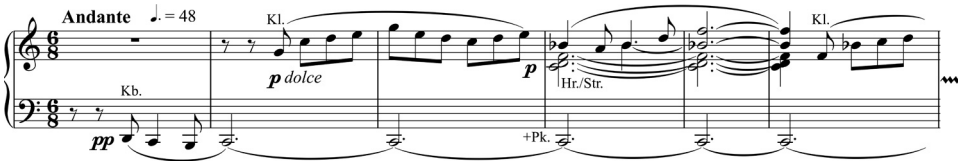
Bes.:	(3/Picc., 2, 2, 2), (4, 3, 3, 1), 2 Hf., Pk., Bk., Mil.-Tr., Str.
UA:	UA als *Seraphische Fantasie*: Weimar, 23.11.1891 (Dir.: Richard Strauss); UA der endgültigen Partitur: München, 19.11.1897 (Dir.: Max Erdmannsdörfer)
V:	Ungedruckt
A:	BSB; Mus.ms. 22431 (1) Partitur, (2) und (3) KA für 2 Klaviere
E:	München 1890/91. Autographe ohne Datierung
Anm.:	• entstanden angeblich unter Verwendung einer *Ouvertüre zum Schauspiel „Pietra“* von ca. 1860/62 (**ARWV IV.12.**) [Rö, S. 234]. • wahrscheinlich identisch mit *Seraphische Fantasie*. Anlässlich der UA 1891 lieferte Ritter auf Drängen von Richard Strauss diesen vorläufigen Titel sowie ein *„Motto“*, das aus 11 Zeilen aus Goethes *Faust II*, besteht [Ritter an Strauss, 14.11.1891 (RSA)]. • Die autographen Klavierauszüge weisen einen weiteren Titel auf: *„Chanésie“*. Dieser wurde von Ritter durchgestrichen und durch den endgültigen Titel ersetzt. • Der endgültigen Partitur vorangestellt ist ein umfangreiches, von Ritter verfasstes Programm (Mus.ms. 22431 (1)).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ARWV IV.4. *Fünf Orchesterstücke*

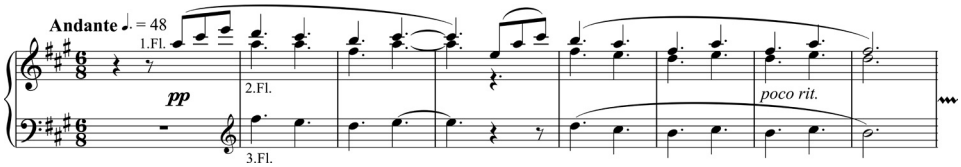
„Fünf religiöse Charakterstücke“ für Orchester

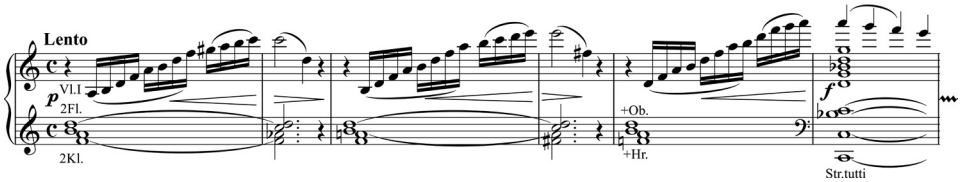
Bes.:	(3,2,2,2), (4,0,3,0), 2 Hf., Pk., Str.
UA:	wahrscheinlich nie aufgeführt
V:	Ungedruckt
A:	BSB; Mus.ms. 22418 (1) Partitur, (2) 48 Stimmen (Ms. und Lithographie nach Ms.)
E:	A. datiert *„München 16ten Oct.* [18]*94“*
Anm.:	• Orchesterfassung der *Fünf Charakterstücke für Violine und Orgel* op. 3 (**ARWV V.2.**). • Das A. trägt keinen Titel. Der Titel *„Fünf religiöse Charakterstücke“* entstammt einem Brief Ritters an Wüllner (5.9.1894).

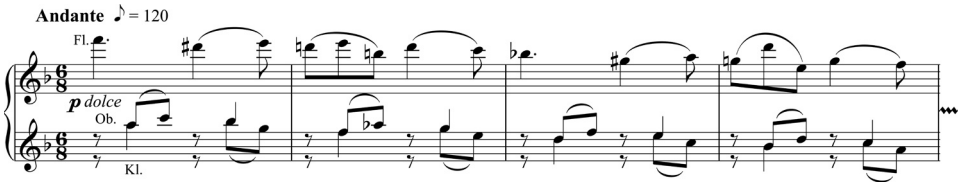
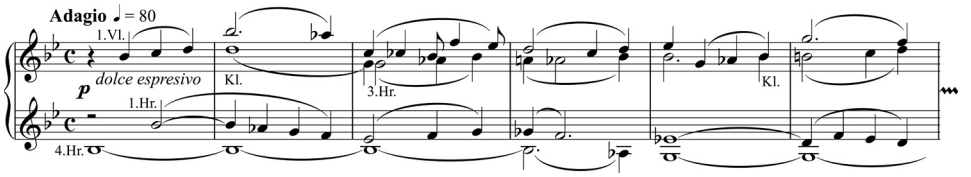
1) *In der Christmette*



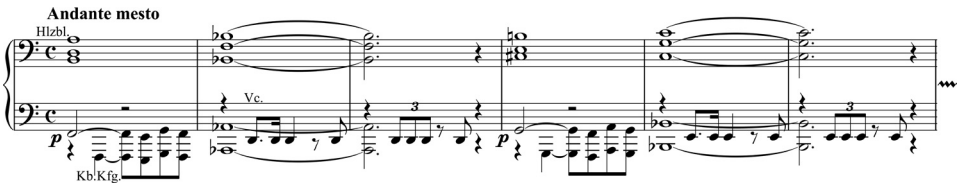
2) *Weihnachtslied*



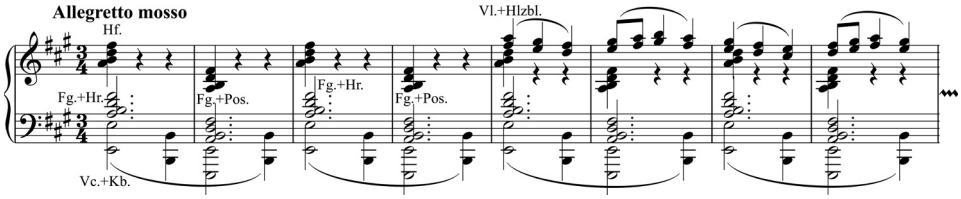
3) *Zu einer ersten Communion*

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

4) *Maienandacht*

5) *Am Allerseelentage (Heloïse am Grabe Abälard's)*

ARWV IV.5. *Charfreitag und Frohnleichnam*
„Zwei Orchesterstücke" für großes Orchester

Bes.:	*Charfreitag*: (3/Picc., 2, E.Hr., 2, Bkl., 2, Kfg.), (4, 2, Btrp., 3, 1), Pk. Bk., Str. *Frohnleichnam*: (3/Picc., 2, E.Hr., 2, Bkl., 2, Kfg.), (4, 3, Btrp., 3, 1), 2 Hf., Pk., Bk., Trgl., Str.
UA:	1894, München (Dir.: A. Ritter)
V:	Ungedruckt
A:	BSB; Mus.ms. 22429 (Partitur) BSB; Mus.ms. 22430 (41 Stimmen) (Ms. und Lithographie nach Ms.)
E:	Laut A. vollendet in „*München d. 20ten Juni* [18]*93*" (*Charfreitag*) und „*München d. 6ten Juli* [18]*93*" (*Frohnleichnam*).

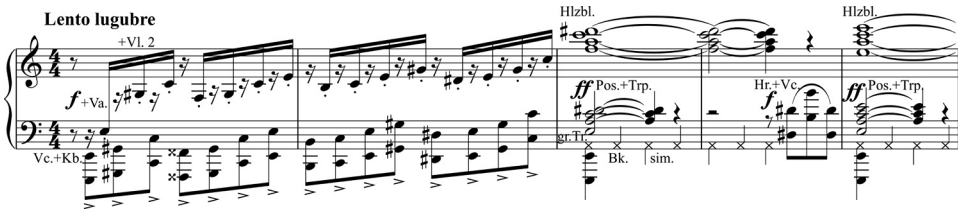
Charfreitag:

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Frohnleichnam:



ARWV IV.6. *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe*

„Symphonische Trauermusik“ für großes Orchester

Bes.:	(3/Picc., 2, E.Hr., 2, Bkl., 2, Kfg.), (4, 3, Btrp., 3, 1), 2 Hf., Pk., Mil.-Tr., gr.Tr., Bk., Tamtam, Str.
UA:	29.1.1897, München (Dir.: Hermann Zumpe)
V:	Ries & Erler, Berlin 1935
A:	BSB; Mus.ms. 22434 (2 Partituren: (1) A und (2) Ms.), BSB; Mus.ms. 22435 (Skizzen), BSB; Mus.ms. 22436 (KA für 2 Klaviere, Ms.)
E:	28.3.–5.9.1895, München (laut Ritters Notizen zu Beginn der Skizze und am Ende der fertigen Partitur. Das Datum des Beginns ist der Geburtstag Franziska Ritters).
Anm.:	• vorangestelltes Programm von Alexander Ritter • Es existieren vier Seiten einer Skizze in Particellform (BSB; Mus.ms. 22435), die zusammen mit nur wenigen Seiten Skizzen zu Liedern (BSB; Mus.ms. 22420) die einzigen überlieferten Zeugnisse zu Ritters Arbeitsprozess darstellen. • Die Partitur BSB; Mus.ms. 22434 (2) enthält zahlreiche Eintragungen in roter Tinte von der Hand Richard Strauss'. Diese Änderungen, meist Uminstrumentierungen, fanden auch Eingang in die Druckfassung. Die Partitur Mus.ms. 22434 (1) stellt demgegenüber also eine Urfassung dar. • Ritter benutzt zwei Motive, die er mit dem lateinischen Text *„Libera me, Domine, de morte aeterna“* aus der Requiem-Liturgie unterlegt. Das erste ist hymnenartig-frei (C-Dur) und wird dem *„Kaiser“* zugeordnet, worauf als Antwort der *„Priester“* das original-gregorianische Responsorium aus der der *Absolutio pro Defunctis* in Ritters Rhythmisierung anschließt (quasi c-dorisch). Der Text steht in der Partitur nur beim ersten Auftreten unter den Motiven: T. 24 (*„Der Kaiser“*, Hörner) und T. 26 (*„Die Priester“*, Bkl., 3. Trp. und Va.). • das A. (2) gibt an: *„Dauer 14 Minuten“*.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

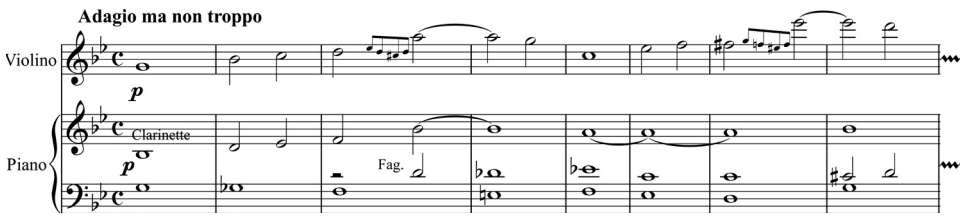
[ARWV IV.7. Konzert für Violine und Orchester Nr. 1]

E:	ca. 1859, Dresden(?)
UA:	15.11.1859, Zwickau (Dir.: Emanuel Klitzsch) [*NZfM*, Bd. 51, Nr. 25, 16.12.1859, S. 218].
Anm.:	• verschollen. • Hans von Bülow erwähnt das Werk in einem Brief an Ritter vom 29.10.1860. Demnach bestand eine *„traditionelle dreitheilige Anlage"*, wobei Bülow den *„ersten Satz"* als *„modulatorisch etwas haltlos"*, *„das feine Adagio"* als *„einen wohlthätigen Ruhepunkt"* und die folgende *„Polonaise"* als *„brüsk"* bezeichnet. Auch von einer wiederkehrenden *„Grundidee"* ist die Rede [Bülow, *Briefe VI-3*, S. 358], [vgl. Rö, S. 234].

[ARWV IV.8. *Konzert für Violine und Orchester Nr. 2*]

E:	um 1860, Dresden (?)
Anm.:	• verschollen. • Hans von Bülow gibt in einem Brief an Ritter vom 29.10.1860 einige Hinweise auf das Werk. Er spricht u.a. von einer *„großen Fugen-Episode"*, einer langen Einleitung ohne die Solovioline und bemängelt den *„völligen Mangel einer Haupttonart"*. • angeblich Grundlage ständiger Umarbeitung – über die *Phantasie und Fuge* (**ARWV IV.14**) bis hin zu *Sursum Corda!* (**ARWV IV.2.**) [Hau, S. 59 f. und Rö, S. 234].

[ARWV IV.9. *Märchenfantasie* für Violine und Orchester]

Bes.:	Vl. solo, Orchester (?)
E:	um 1856, Weimar/Dresden
Anm.:	verschollen. Ein Fragment von 54 Takten Klavierauszug ist im im Album der Prinzessin von Sayn-Wittgenstein überliefert [GSA; 60 / Z 170, S. 42 und 43].

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

[ARWV IV.10. *Elsele-Polka*]

Bes.:	Vl. solo, Orch. (?)
E:	1873 (?), Chemnitz (?)
Anm.:	verschollen. Erwähnt nur in einer Konzertankündigung [*Chemnitzer Tageblatt*, 9.2.1873, S. 8].

[ARWV IV.11. *Festmusik*]
für großes Orchester

UA:	6.10.1868, Würzburg
E:	1866 (?)
Anm.:	• verschollen. • angeblich umgearbeitet zum „*Festmarsch*“ in *Wem die Krone?* (**ARWV I.2.**) [Rö, S. 235].

[ARWV IV.12. *Ouvertüre zum Schauspiel „Pietra“*]

E:	1860/62 (?), Schwerin (?)
Anm.:	• verschollen. • Rösch gibt als Entstehungszeit der Ouvertüre 1860/62 an, Hausegger die Zeit Ritters in Schwerin [Hau, S. 37]. Das Schauspiel „*Pietra*“ von S. H. Mosenthal wurde allerdings erst 1864 in Berlin und 1865 in Leipzig gedruckt. • angeblich Vorlage für die *Erotische Legende* (**ARWV IV.3.**) [Rö, S. 234].

[ARWV IV.13 *Orchesterphantasie*]

(UA):	18.4.1870, Würzburg
E:	1863
Anm.:	• verschollen. • möglicherweise existierten zwei unterschiedliche Stücke unter dieser Bezeichnung.

[ARWV IV.14. *Phantasie und Fuge*]

UA:	18.4.1870, Würzburg
Anm.:	• verschollen. • erwähnt u.a. 1886 in Briefen an Hermann Levi (LOC). • evtl. entwickelt aus dem *2. Violinkonzert* (**ARWV IV.8.**) und gleichzeitig Frühfassung von *Sursum corda!* (**IV.2.**).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

[ARWV IV.15. Deutscher Marsch für Orchester]

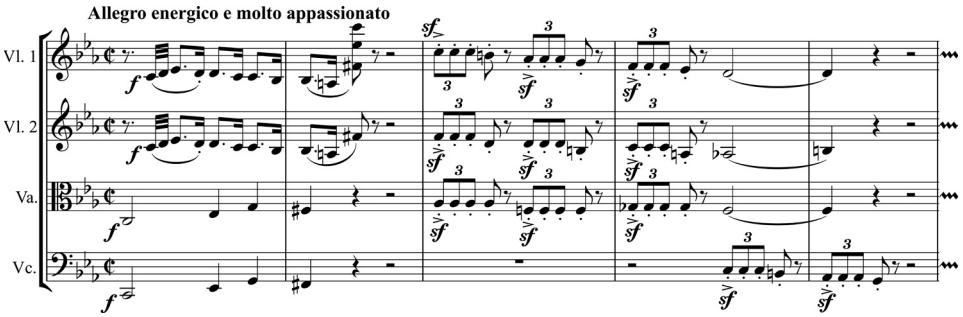
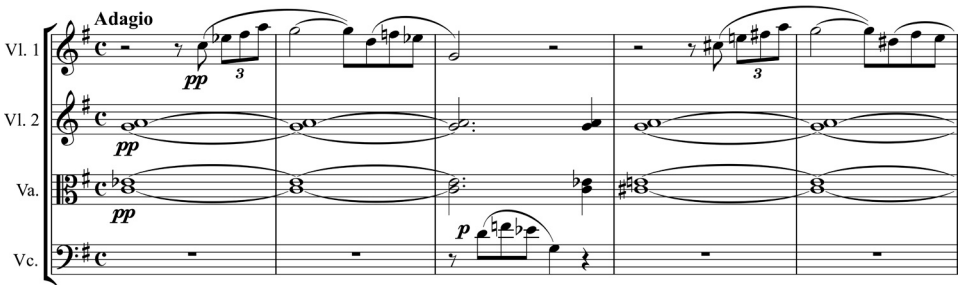
E:	ca. 1870/71 [Hau, S. 55]
Anm.:	verschollen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

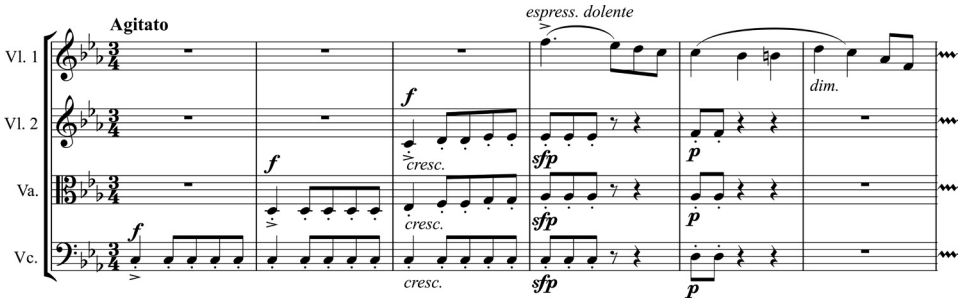
V. KAMMERMUSIK

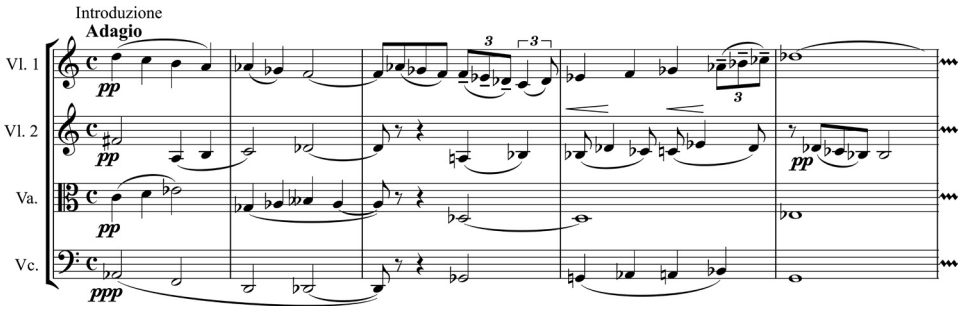
ARWV V.1. *Streichquartett* op. 1

V:	E.W. Fritzsch, Leipzig 1872
W:	*„Herrn August Kömpel, grossherzoglich sächs. Hofconcertmeister"*
A:	Partitur verschollen (?); Unvollständiger KA zu 4 Händen: BSB; Mus.ms. 22423 (Teil des 1. Satzes bis Takt 124 (Secondo) bzw. Takt 150 (Primo)) und BSB; Mus.N. 111, Nr. 1.6 (Schluss des 1. Satzes und 2. Satz).
E:	1865/66, Würzburg [Rö, S. 235; Hau, S. 54]
Anm.:	Wahrscheinlich hatte Ritter bereits in Schwerin um 1860 ein Streichquartett geschrieben [Rö, S. 234; Hau, S. 37].

I)

II)

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

III)

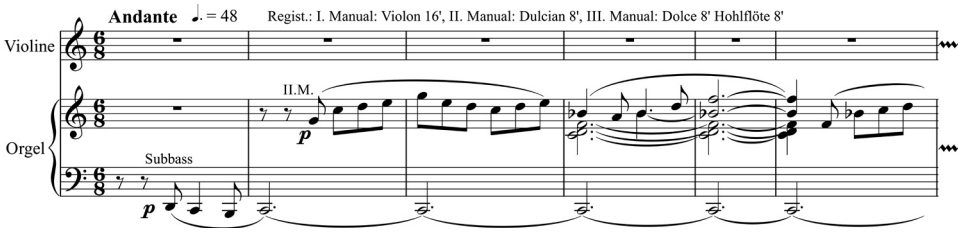


IV)

ARWV V.2. *Fünf Charakterstücke für Violine und Orgel* op. 3

Bes.:	Vl., Org.
V:	J. Schuberth & Co., Leipzig ca. 1873. In: Gottschalg, Alexander Wilhelm („*unter Revision und mit Beiträgen von Franz Liszt*“): *Repertorium für Orgel, Harmonium oder Pedalflügel*, Heft XX
W:	„*Sn. königlichen Hoheit, dem regierenden Großherzoge Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach, dem huldvollen Beschützer deutscher Kunst und Wissenschaft, in größter Unterthänigkeit gewidmet*“
A:	Verbleib unbekannt
E:	1867, Würzburg [Hau, S. 55]; evtl. früher, siehe Anm.
Anm.:	• Orchesterfassung siehe **ARWV IV.4.** • Bei Konzerten im Merseburger Dom wurde bereits am 13.5.1856 ein „*Solo für Violine mit Orgelbegleitung*“ von Ritter durch Edmund Singer und Hans von Bronsart aufgeführt.

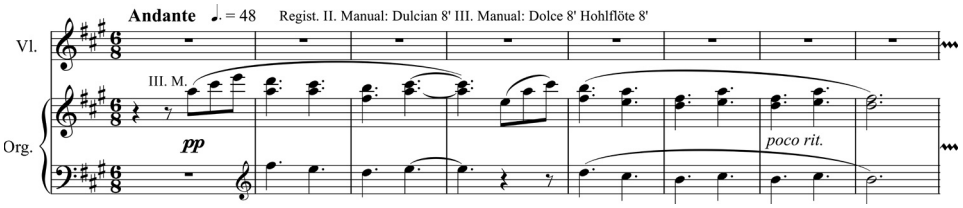
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

I) *In der Christmette*

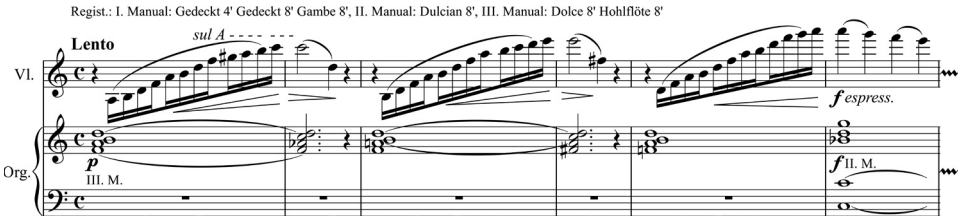


Anm.: Das Liszt-Museum in Budapest verwahrt ein Druckexemplar aus Liszts Nachlass-Bibliothek [Ms.mus. L. 15/II, Heft 20]. Dort finden sich in Nr. I einige von Liszt mit blauem Holzstift eigenhändig eingetragene Änderungen. Möglicherweise stellen sie eine Klavierfassung dar, vielleicht handelt es sich auch um nachtägliche Verbesserungs-vorschläge Liszts. Zu welchem Anlass diese Eintragungen entstanden sind, und ob Alexander Ritter von ihnen Kenntnis hatte, ist nicht bekannt. Eigentlich lässt die Gottschalg-Ausgabe ja eine „*Revision*" durch Liszt noch vor der Drucklegung erwarten.

II) *Weihnachtslied*



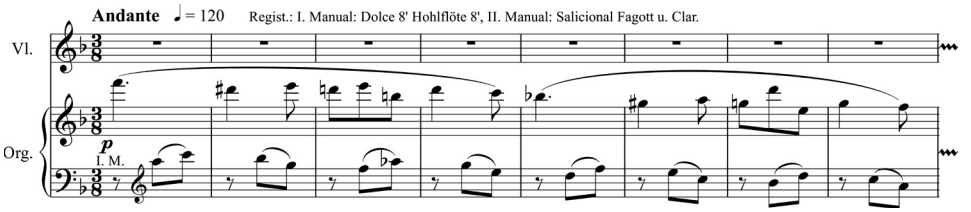
III) *Zu einer ersten Communion*



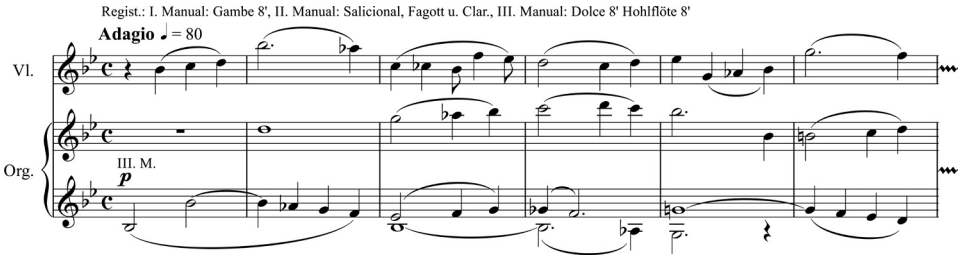
Anm.: Der Satz ist überschrieben mit: „*Motto: Mir ist als ob ich die Hände / aufs Haupt dir legen sollt / betend dass Gott dich erhalte / so rein und schön und hold (Heinrich Heine)*".

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

IV) *Maienandacht*



V) *Am Allerseelentage*

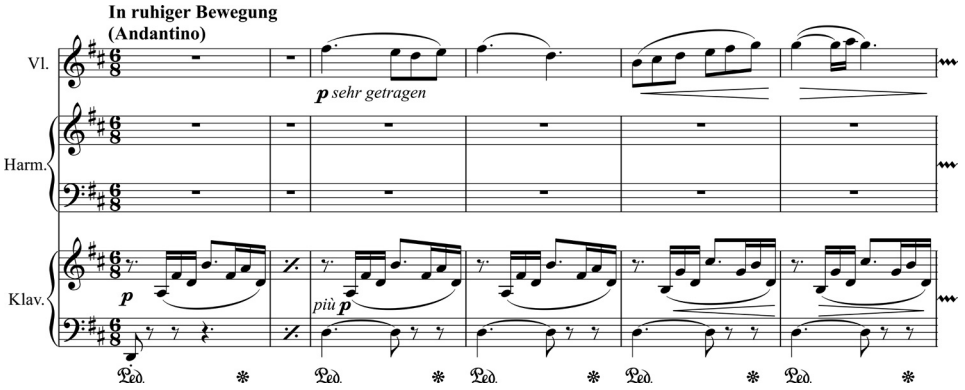


ARWV V.3. *Drei Fantasiestücke* für Klavier, Harmonium und Violine oder Violoncello op. 14

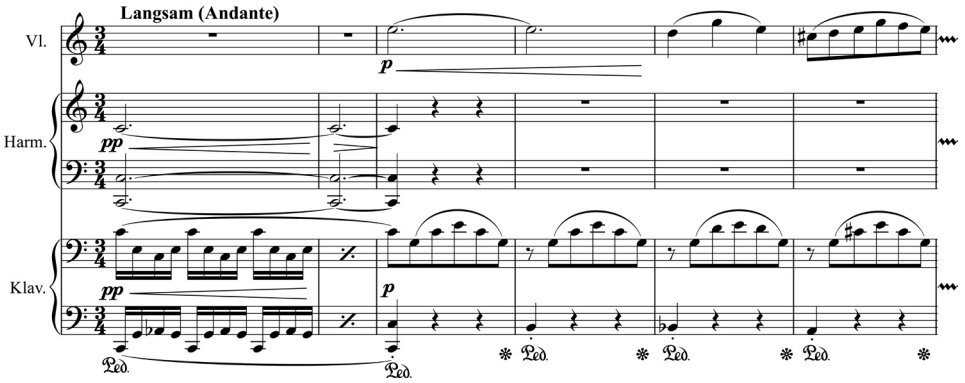
V:	Carl Simon, Berlin 1888
W:	Dr. Wilhelm Langhans
A:	Verbleib unbekannt
Anm.:	• Es existiert eine Bearbeitung von August Reinhard als Duo-Ausgabe für Harmonium und Klavier (V: Carl Simon, Berlin 1912). • Ritter übersprang die Opuszahl 13, möglicherweise aus Aberglauben.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

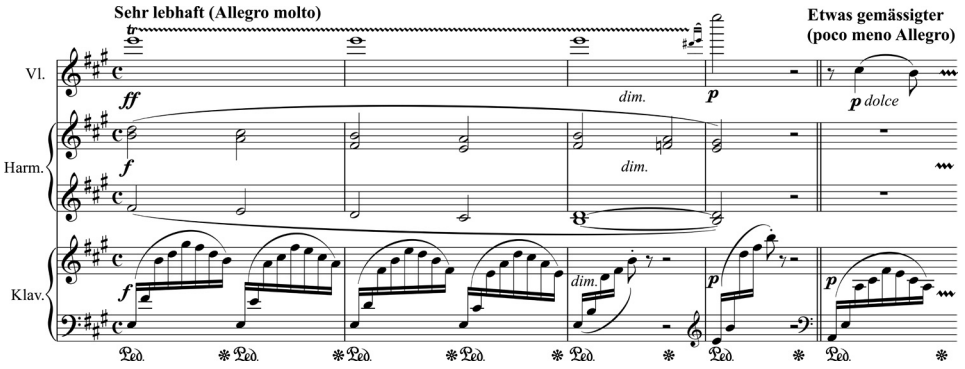
1) *Abendlied*



2) *Nachtstück*



3) *Morgenlied*

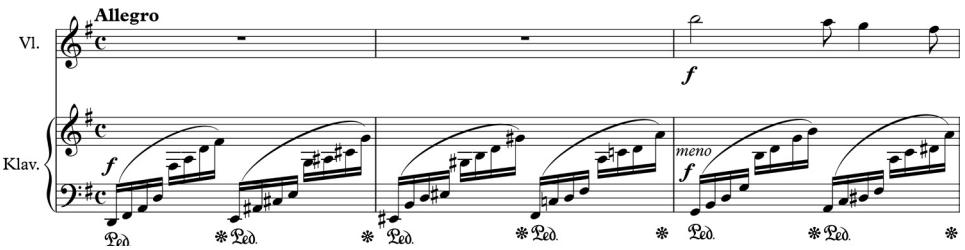


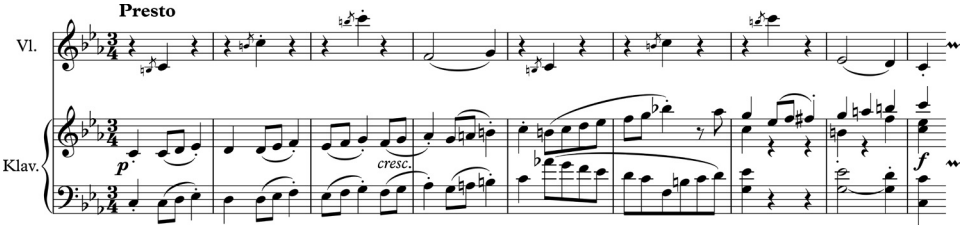
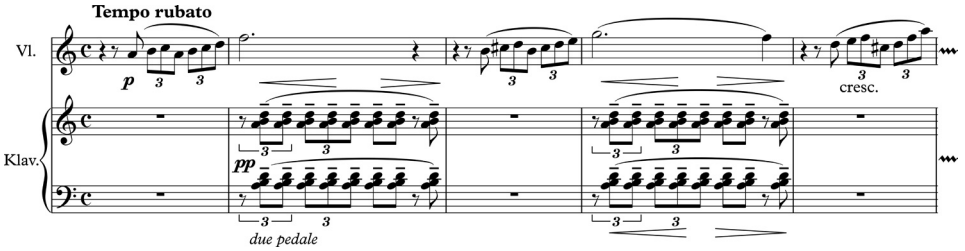
https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ARWV V.4. *Sonate für Violine und Klavier*

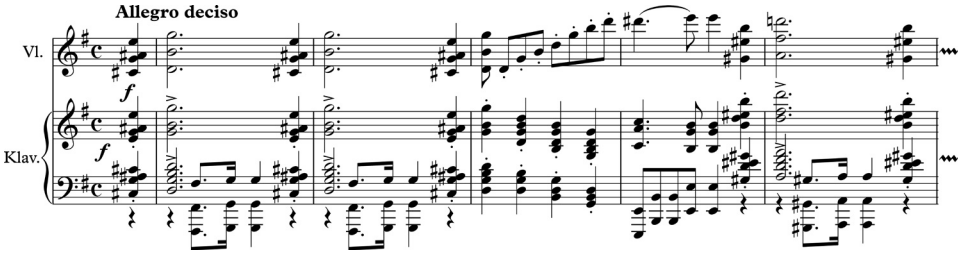
V:	ungedruckt
A:	BSB; Mus.N. 111, Nr. 1.7 (Partitur und Vl.-Stimme)
E:	1858/60 [Rö, S. 234]
Anm.:	Auf dem Deckblatt der Partitur lautet der Titel „*Sonate für Clavier und Violine*", auf der Einzelstimme „*Sonate für Violine mit Begleitung des Pianoforte*".

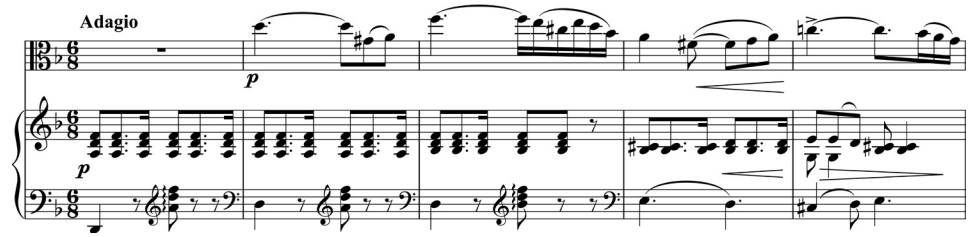
I)



II)

III)

Anm.: In der autographen Solostimme ist die langsame Einleitung des III. Satzes mit *Adagio*, in der Partitur mit *Tempo rubato* überschrieben.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

IV)

ARWV V.5. ***Tonstück für Viola alta und Pianoforte***
„nachgelassenes Werk, herausgegeben und bezeichnet von Hermann Ritter“

V:	Aibl, München 1901
A:	Verbleib unbekannt
Anm.:	Zu diesem Werk gibt es keinerlei Quellen. Wenn es von Anfang an für Viola alta gedacht war, müsste es tatsächlich für Hermann Ritter, den Erfinder dieses Instrumentes, entstanden sein. Das ließe auf eine relativ frühe Entstehung in Würzburger Tagen schließen, als Alexander Ritter dort direkten Kontakt mit seinem nicht verwandten Namensgenossen pflegte. Hermann Ritter könnte so in den Besitz des Autographs gekommen sein und die Herausgabe nach des Komponisten Tod ohne Umstände betrieben haben. Interessant ist allerdings eine thematische Gemeinsamkeit des *Tonstücks* mit einem der letzten Lieder Alexander Ritters, *„Blick in den Strom“* nach Lenau, op. 21/4 (siehe **ARWV III.1.14. Nr. 4**). Beide Werke stehen in d-moll, die durchgehenden Sechzehntel-Wechselnoten des Andante-Teils sind identisch, auch harmonisch gibt es Entsprechungen. Vorhandene Skizzen belegen eine Entstehung des Liedes in den letzten Lebensjahren Ritters. Er könnte dabei auf älteres Material aus dem unveröffentlichten *Tonstück* zurückgegriffen haben. Allerdings passt das murmelnde Motiv derart gut zu *„Blick in den Strom“*, dass es scheinbar nur genuin für das Lied erfunden worden sein kann. Das hieße, das *Tonstück* wäre zeitgleich mit dem Lied oder sogar noch später entstanden. Alexander Ritters Enkelin heiratete – allerdings erst 1911 – den Sohn Hermann Ritters. Über diese Beziehung könnte das nachgelassene Stück in seine Hände gekommen sein. Die Besetzung mit Viola alta in seiner Ausgabe wird dann kaum original sein.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

[**ARWV V.6.** ***Quintett d-moll***]
für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncello

E:	Unklar (in Würzburg ?) [Hau, S. 55]
Anm.:	Hausegger zählt das Quintett zu den unveröffentlichten Werken und kann die „*trotzig düstere Stimmung des ersten Satzes*“ sowie die „*träumerische Improvisation des Adagios*“ beschreiben. Es scheint also, dass ihm das Werk 1907 noch vorgelegen hat – was die Frage aufwirft, warum es nicht mit dem Rest des Nachlasses überliefert worden ist [Hau, S. 55 und S. 59].

[**ARWV V.7.** ***Paraphrase über zwei russische Melodien***]
für Violine und Klavier

E:	ca. 1858
Anm.:	• verschollen • kurz hintereinander führte Ritter in Dresden im Winter 1858/59 zwei Werke auf, die höchstwahrscheinlich identisch sind. In der Presse wurden die Titel „*Paraphrase über 2 russische Nationalmelodien*“ [*NZfM* 50; Nr. 4, 21.1.1859, S. 45] und „*Transkription russischer Melodien*“ [*NZfM* Bd. 50, Nr. 13, 25.3.1859, S. 148.] genannt.

[**ARWV V.8. Solostück(e) für Violine (und Klavier?)**]

Anm.:	Mehrere Titel werden genannt, die möglicherweise identische Werke meinen: „*Fantasiestücke für Violine* (solo?): *Adagio und Introduktion und Fuge*“; UA(?): 4.1.1866, Würzburg [*Würzburger Journal*] „*Phantasiestück für Violine*“ (solo?): E: Sommer 1863, Leipzig [Rö, S. 235]; Anm.: laut Rösch die Vorlage für den „*Monolog des Hans*“ (*Der faule Hans*, 4. Szene, **ARWV I.1.**). „*Solostück für Violine*“: *NZfM* Bd. 58, Nr. 22, 29.5.1863, S. 187 („*trug ein Solostück eigener Komposition für Violine vor*“).

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

VI. BEARBEITUNGEN FREMDER WERKE

ARWV VI.1. Beethoven, Ludwig van: Adagio aus der *IX. Symphonie*

Bes.:	Vl., Harm., Klav.
V:	Ries & Erler, Berlin ca. 1883/85 [2138]
A:	Verbleib unbekannt

ARWV VI.2. Liszt, Franz: *Die Ideale*

Bes.:	*„Arrangement für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello"*
A.:	BSB; Mus.ms. 22439, S. 37–88, zusammengebunden mit **VI.3.** und **VI.4.**
E:	Das Autograph ist am Ende datiert, allerdings wurde das Papier für die Bindung beschnitten, sodass nur die Ortsangabe *„Dresden"* zu lesen ist. Liszts *Ideale* entstanden 1857 und wurden 1858 veröffentlicht. Dies lässt auf eine Entstehung der Bearbeitung 1859–1861 schließen, zu der Zeit als Ritter wieder in Dresden lebte.

ARWV VI.3. Liszt, Franz: *Orpheus*

Bes.:	*„Arrangement für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello"*
A.:	BSB; Mus.ms. 22439, S. 89–104, zusammengebunden mit **VI.2.** und **VI.4.**
E:	wohl zeitgleich mit **VI.2.** und **VI.4.** entstanden, vgl. Anm. **ARWV VI.2.**

ARWV VI.4. Liszt, Franz: *Les Préludes*

Bes.:	*„Arrangement für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello"*
A:	BSB; Mus. ms. 22439, S. 1–36, zusammengebunden mit **VI.2.** und **VI.3.**
E:	wohl zeitgleich mit **VI.2.** und **VI.3.** entstanden, vgl. Anm. **ARWV VI.2.**

ARWV VI.5. Wagner, Richard: *Das Liebesmahl der Apostel*

Chor der Jünger „Gegrüßt seid, Brüder"

Bes.:	*„in freier Übertragung für Pianoforte, Harmonium und Violine"*
V:	Breitkopf & Härtel [K.M. 1284] [16697]

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ARWV VI.6. Wagner, Richard: *Tannhäuser*
„Melodien aus Tannhäuser als kleine Vortragsstücke für Violine mit Klavier“

(1) Gesang der Venus [2544]
(2) Lied des Hirten [2545]
(3) Adagio des zweiten Finale „Ich fleh’ für ihn, ich flehe für sein Leben“ [3954]
(4) Auftritt der Sänger und Lied Wolframs [3955]
(5) Pilgerchor. „Beglückt darf nun dich“ [4375]
(6) Septett. „War’s Zauber, war es reine Macht“ [4376]

Bes.:	Klav., Vl.
V:	Adolph Fürstner, Berlin 1891(?)

ARWV VI.7. Wagner, Richard: *Lohengrin*
„10 Melodien aus Lohengrin, als kleine Vortragsstücke für Violine und Pianoforte“

(1) Der heilige Gral
(2) Aus Elsas Traum
(3) Chor: „Wie fasst uns selig süsses Grauen“
(4) „Es giebt ein Glück, das ohne Reu’“
(5) Elsas Brautzug zum Münster
(6) Brautlied
(7) „Fühl’ ich zu dir so süss mein Herz entbrennen“
(8) „Atmest du nicht mit mir die süssen Düfte?“
(9) „An meine Brust, du süsse Reine!“
(10) Lohengrins Abschied

Bes.:	Klav., Vl.
V:	Breitkopf & Härtel 1883 [V.A. 1027]

ARWV VI.8. Wagner, Richard: *Lohengrin*
Nr. 3 Gebet

Bes.:	Klav., Harm., Vl.
V:	Breitkopf & Härtel [K.M. 1287]

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ARWV VI.9. Wagner, Richard: *Lohengrin*
Festlicher Zug zum Münster: „Gesegnet soll sie schreiten“

Bes.:	Klav., Harm., Vl.
V:	Breitkopf & Härtel 1884 [K.M. 1286]

ARWV VI.10. Wagner, Richard: *Lohengrin*
Vorspiel

Bes.:	Klav., Harm., Vl.
V:	Breitkopf & Härtel 1884 [K.M. 1285]

ARWV VI.11. Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*
„3 Paraphrasen aus Tristan und Isolde“

(1) Brangänens Gesang [K.M. 1289]
(2) „Lausch, Geliebter!“ [K.M. 1290]
(3) „Sink hernieder, Nacht der Liebe“ [K.M. 1291]

Bes.:	Klav., Harm., Vl.
V:	Breitkopf & Härtel 1887

ARWV VI.12. Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*
Isoldens Liebes-Tod

Bes.:	Klav., Harm., Vl.
V:	Breitkopf & Härtel [K.M. 1288]

ARWV VI.13. Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*
Isoldens Liebes-Tod

Bes.:	Klav., Vl.
V:	Breitkopf & Härtel [Viol 16465]

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ARWV VI.14. Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*
Vorspiel

Bes.:	Klav., Vl.
V:	Breitkopf & Härtel [Viol 16464]

ARWV VI.15. Wagner, Richard: *Die Meistersinger*
„3 Paraphrasen aus »Die Meistersinger«“

Bes.:	Klav., Harm., Vl.
V:	Schott, Mainz ca. 1874/75

ARWV VI.16. Wagner, Richard: *Die Meistersinger*
Vorspiel zum ersten Akt

Bes.:	Klav., 2 Vl., Va., Vc.
V:	Schott, Mainz ca. 1874/75

ARWV VI.17. Wagner, Richard: *Die Meistersinger*
Vorspiel zum ersten Akt

Bes.:	Klav., Vl.
V:	Schott, Mainz ca. 1874/75

ARWV VI.18. Wagner, Richard: *Die Meistersinger*
Einleitung zum dritten Akt

Bes.:	Klav., 2 Vl., Va., Vc.
V:	Schott, Mainz ca. 1874/75

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ARWV VI.19. Wagner, Richard: *Die Meistersinger*
Einleitung zum dritten Akt

Bes.:	Klav., Vl.
V:	Schott, Mainz ca. 1874/75

ARWV VI.20. Wagner, Richard: *Die Meistersinger*
„6 kleine Stücke aus »Die Meistersinger«"

Bes.:	2 Vl., Va., Vc.
V:	Schott, Mainz ca. 1874/75

ARWV VI.21. *Fünf Stücke*

(1) Haydn, Joseph: Andante aus der Symphonie Nr. 2 in D Dur
(2) Haydn, Joseph: Adagio aus dem Streichquartett op. 77 Nr. 1
(3) Schubert, Franz: Litaney auf das Fest „Aller Seelen"
(4) Schubert, Franz: Du bist die Ruh [op. 59/3]
(5) Schubert, Franz: Nacht und Träume [op. 43/2]

Bes.:	Klav., Harm., Vl.
V:	Forberg, Leipzig 1875

[ARWV VI.22. Bülow, Hans von: *Marche héroique d'après des motifs populaires hongrois*]

Bes.:	Orch. (?)
Anm.:	verschollen. Ohne Titel erwähnt in einem Brief Bülows an Ritter von Anfang August 1854. Auf die Identität des Werkes weisen Begriffe wie *„Militärmusik"*, *„Rakoczy"*-Thema und *„Hunyadi"*-Thema hin, die Bülow in dem Brief benutzt [Bülow, *Schriften II-2*, S. 218].

[ARWV VI.23. Liszt, Franz: *Ungarische Rhapsodie Nr. 2*]

Bes.:	Vl. solo, Orch.
Anm.:	verschollen. Erwähnt in zwei Briefen Franz Liszts [14.7.1855 an Carolyne zu Sayn-Wittgenstein und 2.9.1859 an Emanuel Klitzsch].

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

VII. SCHRIFTEN

Chronologisches Verzeichnis der Artikel und Schriften Alexander Ritters:

„Aus Stettin“ (Korrespondent unter dem Pseudonym „S....a“)	*NZfM*, Bd. 47 *NZfM*, Bd. 48	1857 1858	Nr. 20 (13.11.), S. 216 f. Nr. 14 (02.04.), S. 152 f. Nr. 15 (09.04.), S. 164 f. Nr. 16 (16.04.), S. 176 f.
Eine Vorlesung über Program-Musik von C. Koßmaly, beleuchtet von Alexander Ritter	Druck, Stettin	1858	entspricht *NZfM*, s.o. Nr. 14, 15 u. 16 + 4 Seiten Vorwort
„Tannhäuser“ in Dresden	*NZfM*, Bd. 49	1858	Nr. 1 (01.07.), S. 8 f.
Die Gebrüder Müller in Dresden	*NZfM*. Bd. 51	1859	Nr. 20 (11.11.), S. 172 f.
„Aus Schwerin“	*NZfM*, Bd. 54	1861	Nr. 1 (01.01.), S. 5 f.
Verfall und Reform. Eine Schilderung deutscher Theater-Zustände	Druck, Würzburg	1864	
Franz Liszt in Amsterdam	*NZfM*, Bd. 62	1866	Nr. 22 (25.05.), S. 181 f.
„Correspondenz. Würzburg“ [?] (ohne Namen oder Pseudonym)	*NZfM*, Bd. 62	1866	Nr. 16 (13.04.), S. 133 Nr. 23 (01.06.), S. 194 f.
Recension: Franz Ries, Quartett op.5	*Neue Berliner Musikzeitung*	1869	23. Jg., Nr. 19 (12.05.), S. 153 f.
Einiges über Concertmeisterthum	*Musikalisches Wochenblatt*	1871	2. Jg., Nr. 19 (05.05.), S. 291–295
Ein Epilog. [zum Abschied Bülows aus Meiningen]	*AMZ*	1886	XIII. Jg., Nr. 15 (09.04.), S. 159
Wilhelm Langhans' Geschichte der Musik	*Münchner Neueste Nachrichten*	1888	41. Jg. Nr. 160 (07.04.), S. 1+ Nr. 161 (08.04.), S. 1
Musikbrief aus München	*Allgemeine Musik-Zeitung*	1889	XVI. Jg., Nr. 21 (24.05.)
Rückblick auf die Festspiele des Jahres 1889	*Bayreuther Taschenbuch mit Kalendarium für das Jahr 1890*	(1889)	6. Jg., Berlin 1889, S. 146–150.
Drei Kapitel: von Franz Liszt, von der „heiligen Elisabeth“ in Karlsruhe, und von unserm ethischen Defekt	*Bayreuther Blätter*	1890	13. Jg., S. 380–388
Vom – Spanisch-Schönen.	*AMZ*	1891	Nr. 18 (06.03.), S. 128 f.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Was lehrt uns das Festspieljahr 1891?	*Bayreuther Blätter*	1892	15. Jg., S. 1–20
	Als Separatdruck: *Tannhäuser-Nachklänge,* Berlin	1892	
Eine Erinnerung an Joseph Tichatschek	*Bayreuther Blätter*	1892	15. Jg.. S. 121 f.
Tendenz oder Sentenz? I (zieht Kommentar gleichen Titels *II+III* von Wolzogen und Chamberlain nach sich)	*Bayreuther Blätter*	1895	18. Jg., S. 354–356
Anonyme *„Zusendung"* zu Felix Dahns *„Erinnerungen"* (mit einem Nachwort Hans von Wolzogens)	*Bayreuther Blätter*	1895	18. Jg., S. 94

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

E. Editionen

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1. Artikel und Notizen

1.1. Alexander Ritter: *„Vom – Spanisch-Schönen"* (*AMZ*, 23. Jg., 1891, S. 128 f.)

Vom – Spanisch-Schönen

Von

A. Ritter.

In einer Bücherei stöbernd, fand ich einen sehr sauber in spanischer Sprache beschriebenen Bogen Papier. An einzelnen Wörtern hatte ich eben nur erkannt, dass es spanisch war, den Inhalt konnte ich aber, bei meiner geringen Kenntniss dieser Sprache, nicht entziffern. Natürlich setzte ich einen solchen Inhalt jedoch ohne Weiteres voraus. Um ihn zu erfahren, ging ich zu einem mir befreundeten Spanier, und bat ihn, mir das Ding da doch übersetzen zu wollen. Dieser las die Schrift unter gesteigerter Verwunderung und Gelächter bis zum Schlusse, und erklärte mir dann Folgendes: Die hier niedergeschriebenen Wörter seien allerdings sämmtlich spanisch, und zwar in korrektester Orthographie. Keineswegs sein aber diese dem Sinne nach ganz zusammenhangslosen Wörter etwa in der Absicht zusammengestellt, dadurch sprachlich Etwas mittheilen zu wollen, da eben [S. 129] Eines zum Anderen, dem Sinne nach, gar keine Beziehung habe.

Je mehr wir nun dieses merkwürdige, scheinbar so zwecklose Schriftstück betrachteten, fiel uns doch mancherlei eigenthümliche Symmetrie in der äusserlichen Zusammenstellung der Wörter auf. In der ersten Zeile z. B. war das erste und letzte Wort viersilbig, das zweite und vorletzte dreisilbig, das dritte und drittletzte zweisilbig, und die beiden mittleren Wörter einsilbig. Das sah nun geschrieben ganz wundernett aus, aber – es sagte nichts.

Einmal auf die Fährte gelenkt, dass es sich hier um Kunststücke handele, suchten wir weiter, – und was fanden wir Alles! – Nicht nur die Silben waren immer abgezählt, auch die Buchstaben; aber diese nicht nur abgezählt, sondern sie standen wieder unter sich in einem gewissen symmetrischen Verhältniss. Der Anfangsbuchstabe z. B. der ersten Zeile war derselbe wie der der fünften, neunten, dreizehnten u. s. w. – Mit den Endbuchstaben waren ähnliche Manipulationen ausgeführt, – kurz: gar nichts an jedem Worte war willkürlich belassen, sondern Alles zu irgend einem raffinierten Kunststück verwendet worden. Nur der Sinn der Wörter war immer vollständig ausser Acht gelassen; ob geflissentlich oder aus Unkenntniss dieses Sinnes, mussten wir dahingestellt sein lassen, denn die Möglichkeit war ja nicht ausgeschlossen, dass der Schreiber die spanische Sprache selbst gar nicht verstand, und die Wörter nur Büchern dieser Sprache entnommen hatte.

Das letzte Kunststück, das ich fand, war mir doch gar zu albern, um noch weiter zu suchen. Es bestand darin: wenn man die Anfangsbuchstaben betrachtete: des letzten Wortes der letzten Zeile, des vorletzten der vorletzten Zeile, des drittletzten der drittletzten, und so fort bis zum Anfang einer Zeile; dann des zweiten Wortes der Nächstoberen u. s. w. immer fort bis nach Oben, so kam die wohlgeordnete Reihenfolge des Alphabetes heraus. Nur fehlte

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der letzte Buchstabe, das Z. Auch dieses fanden wir, es entstand aus dem immer auffallend gross getüpfelten Punkten über dem i, so dass es sich gross und quer über die ganze Schrift hinzog.

„Wie ist es nur möglich", rief ich aus, „sich so zwecklosem und stumpfsinnigem Amüsement hinzugeben?!"

„Oh", erwiderte mein Freund, „heutzutage sind sehr viele Leute in diesem Punkte durchaus nicht Ihrer Ansicht. Es hat sich sogar an vielen Orten ein förmlicher Sport für dieses Amüsement ausgebildet. Natürlich finden nur Solche daran Gefallen, die unsere herrliche spanische Sprache nicht verstehen. Wer sie versteht, fühlt sich von dem sinnlosen und frivolen Missbrauch, der hier mit ihr getrieben wird, verletzt und empört. Dazu kommt noch, dass der eigentliche Erfinder dieser Scherze sich wirklich eine geradezu meisterhafte Geschicklichkeit in der Ausführung erworben, während seine Nachahmer vollständig ungeniessbar sind. – Dennoch schien auch der Erfinder selbst bei seinem ersten Auftreten einer empfehlenden Unterstützung zu bedürfen. Diese wurde ihm von wissenschaftlicher Seite zu Theil, als ein gelehrter Professor – der aber keine Silbe spanisch versteht – mit einem Werke hervortrat, welches er vom „Spanisch-Schönen" betitelte. Es war in hebräischer Sprache abgefasst, und stellte die höchst komische These auf, dass die spanische Sprache weder den Zweck noch auch das Vermögen habe, irgend einen Sinn auszudrücken, sondern dass ihr eigentlichstes Grundwesen nur darin bestände: das Material für derlei Spässe zu liefern."

Die gesammte Presse propagirte dieses doch wirklich nur lächerliche Buch in einer wahrhaft unanständig zudringlichen Weise, so dass es die weiteste Verbreitung fand. Ich stiess des Oefteren auf die Kenntniss dieses Buches, selbst in Kreisen von Gevatter Handschuhmacher und Schneider, die sich doch sonst eben nicht sonderlich um die Pflege des Spanischen zu kümmern pflegen. –

Ein deutscher Gelehrter – der aber der spanischen Sprache vollkommen mächtig war – schrieb lange Zeit darauf eine Entgegnung, welche er auch in deutscher Sprache abfasste, und „Das Spanische als Ausdruck" betitelte. Er stellte darin die These auf: die spanische Sprache sei überhaupt nur ein Produkt des Bedürfnisses, einen Sinn auszudrücken. Ihr eigentliches Grundwesen sei, könne und solle daher nichts Anderes als ausdrücken, Ausdruck sein. – Aber die Presse ignorirte dieses herrliche Buch vollständig, und so blieb es bis jetzt beinahe unbekannt."

„Auf meinen vielfachen Reisen", so erzählte mein Freund weiter, „habe ich mit diesen Dingen zusammenhängend, noch etwas äusserst Merkwürdiges erlebt. Ich lernte einen Künstler kennen, dessen Betheiligung an den literarischen Kämpfen, welche jahrzehntelang namentlich um die Erweiterung des Ausdrucksvermögens des Spanischen heftig toseten, ihm die uneingeschränkteste Bewunderung und Popularität eingetragen hatte. Nicht nur die staunenswertheste Begabung als Künstler und Gelehrter zugleich war es, was ihn alle Herzen gewonnen hatte, sondern überhaupt die ganze Physiognomie seiner geistigen Wirksamkeit, welche überzeugungstreue Wahrhaftigkeit, heldenhaften Muth, und vor Allem edle Grossherzigkeit ausstrahlte. – Dieser Künstler, ein unerreichter Virtuos im Vortrage spanischer Dichtungen, war aber auch – ein grosser Schalk. So gefiel es ihm, Zuhörermengen um

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sich zu versammeln, denen gegenüber und unter denen selbst er mit der ernsthaftesten Geschicklichkeit die Fiction aufrecht zu erhalten wusste: hier verstehe Jeder die spanische Sprache, – während ausser ihm selbst sie nur die Wenigsten verstanden. Diesen Hörern trug er jene künstlichen Wörter-Zusammenstellungen als spanische Dichtungen vor, indem er alle nur erdenklichen Nüancen eines kunstvollen Vortrages fingirte. Das hörte sich nun wirklich recht wunderbar an. Und welch ein Gaudium für ihn, danach zu beobachten, wie ein Theil der Zuhörer (um eben die bewusste Fiction aufrecht zu erhalten) sich ergriffen und hingerissen stellte, – wie ein anderer Theil durch die rein klangliche Einwirkung des Vortrags in nervöse Erregung versetzt, sich wirklich einbildete, ergriffen und hingerissen zu sein. Und nun gar er selbst! Wie laut, bisweilen wie überlaut bekannte er seinen Enthusiasmus für das eben Vorgetragene! – Dies alles hinterliess mir merkwürdige Eindrücke, so dass ich wohl Zeit meines Lebens an jene eigenthümlichen Sitzungen zurückdenken werde."

Hier schloss mein Freund seine Erzählung, und ich trat unter folgendem Selbstgespräch den nächtlichen Heimweg an: „Wenn die spanische Sprache missbraucht wird, so hat nur ein Spanier das Recht, dagegen zu protestiren, – dich geht also die ganze Geschichte nichts an. Was würdest du aber thun, wenn solch ein Sport erstünde in einer Sprache, die dir lieb und werth ist, in deiner Muttersprache? oder etwa gar in der Sprache der Musik?" „Was ich tun würde? Wahrscheinlich nichts. Abwarten bis die Leute wieder zur Vernunft kommen."

1.2. Das *„Braune Kunstbuch"*, S. 7 (RSA) – Die Notizen Richard Strauss' zu Ritters Gedanken über die Geschlechtsliebe

Der reine, ungeteilte Urwille – Gott – entschied sich zum Lebenwollen; damit entäußert sich das Ewige (Zeitlose) in die Zeit, – das ewige Element – der Urwille – teilte sich in zwei Elemente: das männliche und weibliche, damit war das (zeitliche oder endlose?) Unheil der Individuation geschaffen.
Von der Individuation erlösen kann mithin nur das vereinigte Wollen beider Elemente, das ist: die Geschlechtsliebe. In welcher Weise aber hat sich die Vereinigung dieses Wollens zu vollziehen? Daß sich diese Vereinigung in der körperlichen Begattung der beiden Elemente vollziehe, ist der Irrtumsfluch des Individuums, denn sie führt zu immer weiterer Individuation. Demnach kann nur die in der Geschlechtsliebe flammende Sehnsucht es sein, welche den Weg zur Erlösung finden wird, denn nur in ihr wollen beide Elemente das Selbe nämlich wieder ein Element – Urwille – sein. –
Nun frägt es sich: giebt dieser Drang der flammenden Sehnsucht, immer und ein für alle Male, nur Exposition zu tragischem Ausgang – welches der Fall sein müßte wenn diese Sehnsucht nur auf dem Irrtum beruhte: innerhalb des Zeitlichen erreichen zu wollen, was an sich ewig ist, – oder:
ist eine Artung von Individuum denkbar, welche über das Zeitlose hinausragt, indem das männliche Individuum nicht nur männliches Element in sich trägt, sondern auch ––– wenigstens einen Keim zum weiblichen Element? Und ebenso das weibliche Individuum nicht nur weibliches Element, sondern auch – wenigstens einen Keim zum männlichen Element? – Weiter: auf welchem Wege würde sich die Vereinigung des beiderseitigen Erlösungswollens zweier derartiger Individuen vollziehen?
Jedenfalls auf einem der körperlichen Begattung sehr unähnlichem Wege.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Und dennoch hätte dieselbe Sehnsucht zu diesem Wege geführt? –
Weiter: wie könnte die vollzogene Vereinigung dem irdischen Auge zur Erscheinung kommen?
Jedenfalls nur durch den sofortigen Tod der beiden Individuen, unter welcher Form allein das irdische Auge eben das Aufhörn der Individuation zu erkennen vermag.

A. Ritter.

Weimar, März 1893. [recte 1892?]

1.3. Das *„Braune Kunstbuch"*, S. [53] (RSA) – Strauss' Notizen vom 22. November 1915

22. November 1915. Der Jude Carl Becker schreibt in seiner Besprechung der gelesenen, nicht gehörten Alpensinfonie: die Versuchung ins Unbetretene, nicht zu Betretende – ist überwunden.

Ich will nicht in unbekannte Bahnen: ich bin Germane, dem der Anblick einer herrlichen Gebirgsnatur, darüber der blaue Himmel, der strahlende, wärmende Sonne schon der Gipfel des Erreichbaren u. Erstrebenswerten darstellt. Daran freue ich mich, dies hält mich gesund u. gibt mir Freude zur Arbeit. Eine unproduktive Race wie die Juden mochten diese christliche, jüdische Metaphysik ersinnen, sie mögen die Spekulation an die Stelle der Produktion setzen. Dieses unsinnliche Volk, dem eigentlich jede Freude an der Natur fehlt, ich habe sie in der Natur oft beobachtet – sie „genießen" die Natur nicht, sie denken höchstens darüber nach – Wann wird die germanische Race endlich den furchtbaren Bacillus: Christentum d. h. Neojudentum aus seinem Blute ausgestoßen haben? Wann wird man aufhören, diesem kraftvollen, starken, arbeitsamen Volk die pädagogischen Phantasien des Juden von Nazareth zu predigen, aufhören, einem Volk, das Grausamkeit nicht kennt, das Mitleid zu predigen, einem Volke, das nur die Tat kennt u. sich zur Tat bekennt, von Sünde zu reden, einem kriegerischen Volke: liebe deinen Nächsten zu dozieren, u. es doch in die Schlacht schicken. Wie fremd diesem deutschen Volke das Christentum ist, beweist es doch gerade in diesem Kriege. Damit stimmt auch der Bericht eines katholischen Geistlichen, daß die Soldaten in der vordersten Front vor der Schlacht in leicht zu verstehender Todesangst fleißig beten u. beichten, ihr Christentum dann aber sofort an den Nagel hängen, sobald sie aus der Feuerlinie in Frankreichs lustiges, ungebundenes Leben zurückkehren.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

2. Unveröffentlichte Briefe

2.1. Alexander Ritter an Hermann Levi, 23. September 1885 (LOC Washington; ML 95 R6)

[S. 1]

Meiningen d. 23 Sept. 85.

Na, na, na!
Aber lieber Capellmeister!

Sie „hauen auch nach links und rechts wie toll!"
Ich hätte mich wirklich gefreut, wenn Sie mir Striche vorgeschlagen hätten, die ich mit einem: „Ja wohl! herzlich gern!" hätte beantworten können. Statt deßen bin ich gezwungen[,] mich Ihnen heute so weitläufig zu expectoriren, daß es Ihnen wahrscheinlich langweilig werden wird. Seien Sie aber versichert, liebster Capellmeister, daß es zu meiner Kurzweil auch nicht geschieht.
Also ad 1:
Die letzte Rede ganz wegzulaßen, davon kann unter keinen Umständen die Rede sein. Ich habe für Ernst in Hamburg (nur weil er keinen parlando=Gesang versteht)
[S. 2]
eine Kürzung der Rede gemacht, in der Weise, daß nach den 4 ersten Zeilen der Rede ein paar eingefügte Worte überleiten zu den Worten:
„doch wen es Beßeres treibt zu gewinnen"
Eine Abschrift dieser Kürzung erwarte ich morgen aus Hamburg u. werde sie Ihnen dann gleich schicken. Ich will mit dieser Kürzung durchaus nicht etwa die Überflüßigkeit des Weggelaßenen zugestehen, sondern habe sie gemacht, lediglich als nothgedrungene Concession an die künstlerische Unzulänglichkeit des dortigen Hans=Darstellers. Dieser Grund fällt nun zwar in München ganz weg, denn ich bin immer noch überzeugt[,] daß der herrliche Vogl, wenn er verstanden haben wird, in welch tief erregtem u. doch prophetisch=visionärem Ton ich die Rede vorgetragen haben will, es gerade mit ihr zur größten, erschütterndsten Wirkung des ganzen Abends bringen würde.
[S. 3]
Dennoch will ich mich zu dieser Kürzung auch in München verstehen, um die liebenswürdigen Bemühungen des Capellmeisters u. des Hauptdarstellers nicht damit zu vergelten, daß ich ihren ausdrücklichen Wunsch mit starrsinnigen Prätensionen kreuze. Aber ich thue es mit schwerem Herzen, denn es ist nun doch ein (in sehr wesentlichem Punkte) gestrichener Hans.
Muß ich mir nun einen gestrichenen wohl gefallen laßen, so doch nie einen geköpften. Geradezu geköpft aber wäre das ganze Drama durch Weglaßung der sentenzia confirmata:
„Was eitel, vergänglich, von Herzen verachten
Und stetig, still u. fromm nach beßerm Gute trachten!"
denn sämmtliche Scenen des Dramas (mit Ausnahme der Mägde=Episode) sind einzig u. nur zu dem Zwecke da, den Ausspruch der sententia confirmata herbeizuführen. –

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hansens Erzählung von seinem eigenthümlichen geistigen Verkehre mit der Mutter, kann als eine ganz läppische Gymnasiasten=Schwärmerei
[S. 4]
erscheinen, wenn wir nicht erfahren daß dieser geistige Verkehr die Grundlage zu Hansens idealer Entwickelung war. Dies ersehen wir aber nur aus der letzten Rede; am culminirtesten in einem Ausspruch der sententia.
Ferner:

Ein Kerl der nichts kann, als sich faul herumwälzen, über andere Leute witzeln, sich dann furchtbar verlieben, u. mörderisch dreinhauen, ist dadurch noch nicht berechtigt deutsches Volk als König zu regieren. Hans ist aber im höchsten Grade dazu berechtigt. Dies ersehen wir aber nur aus der letzten Rede; am culminirtesten in seinem Ausspruch der sententia.
Ferner:

Die Brüder, (mit Ausnahme des Ralf) sind so ekelhafte Kerls, daß es gegen alle poëtische Gerechtigkeit wäre, sie im Kampfe nicht umkommen, sondern weiterleben zu laßen, wenn sie nicht im erschütterten Nachsprechen der sententia hier ihre Sühnefähigkeit zeigten. Sie sehen also, mein lieber, guter Capellmeister,
[S. 5]
daß ohne die (wenn auch gekürzte) Schlußrede, der ganze faule Hans für mich ein Ding wird, zu dem ich mich gar nicht mehr bekennen kann, das ich niemals gedichtet u. componirt haben würde. – Sie können ja erproben, werther Freund, ob Componisten=Eitelkeit mich gegen Ihre Striche protestiren läßt, indem Sie, wenn die Oper Ihnen zu lang scheint, mir vorschlagen[,] die Mägdescene wegzulaßen. Es würde mir zwar leid thun, ich würde aber[,] wenn Sie es wünschen, nichts dagegen haben, weil sie kein nothwendiges Glied des Dramas ist.
Und nun ad 2:

Der von Ihnen erwähnten Stelle zwischen Ralf u. Hans kann ich mich musicalisch absolut nicht mehr entsinnen. Daß sie lahmt will ich Ihnen aufs Wort glauben, – aber ist denn das (bei einer so kleinen Strecke) ein gar so entsetzliches Unglück, daß wir, um es zu verhüten die für Hansens Charakteristik so höchst wichtigen Textworte über Bord werfen müßen? Nun gar aber die Worte
[S. 6]

[Randglosse und Unterstreichung in Levis Handschrift:]

„Ich sah noch nichts in meinen Tagen — ***Diese Worte kommen***
„der Mühe werth um u. s. w. — ***ausserdem noch 2 mal vor!***

sind ja das, worauf Hans sich bezieht bei dem späteren Ausruf:

„Jetzt aber wirds der Mühe werth!“

Dieser Moment verliert doch zu sehr an Bedeutung, u. gewissermaßen an Witz, wenn die Beziehung zerstört wird. Nee, nee nee! liebster Capellmeister, das wollen wir nicht machen! Da laßen Sie's nur lieber ein wenig lahmen, – daran wird das Münchener Publikum noch nicht zu Grunde gehn.
Ad 3.

Die hier von Ihnen angeführten Stellen erinnere ich mich musicalisch auch nicht. Nur entsinne ich mich[,] daß mir schon vorgeworfen wurde, die ganze Umwandelung der Kampfeslage welche Hans draußen vollzieht, gehe für den Eindruck der Wahrscheinlichkeit zu

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schnell vor sich. Kürzen wir nun die Stelle noch mehr, so könnte die Sache am Ende so unwahrscheinlich werden,
[S. 7]
daß sie unbeabsichtigt komisch wirkt, – und damit wäre uns dann die Stimmung für die folgende Scene total verdorben. Doch habe ich, wie gesagt, gar kein Urtheil darüber, weil ich mich der ganzen Stelle musikalisch nicht entsinne. Ich glaube aber[,] daß man auch nur erst auf der Scenen=probe mit Orchester sich ein sicheres Urtheil hierüber bilden kann.
Ad 4.)

Hans begeht in der Werbung um die Königin eine haarsträubende Kühnheit. Weil hier vor Allem peinlichst darüber zu wachen ist, daß diese Kühnheit nicht als frivole, geckenhafte Frechheit erscheine, muß Hans mit jener etwas beklommenen Zaghaftigkeit beginnen, welche unverdorbene Männer reiner Weiblichkeit gegenüber empfinden. Der Strom der Begeisterung reißt ihn dann fort zu jener großen Kühnheit, die nun eben als solche, u. nicht als Frechheit erscheint. – Laßen wir ihn aber der Königin gegenüber gleich so ohne
[S. 8]
alle weitere Umschweife mit der Thür ins Haus fallen, so ist es eben nicht mehr mein zartfühlender Hans, sondern ein Kerl[,] der das Werben wahrscheinlich im jardin mobile oder sonst wo gelernt hat. So gerne daher auch, mein liebster beßter Capellmeister, ich möglichst einige hundert Takte Musik auf dem Altar Ihrer Wünsche opfern möchte, bei dieser Stelle gehts weiß Gott nicht!
Seien Sie mir, bitte, nicht böse! Es ist mir gradezu furchtbar peinlich und unangenehm, bei meinem absoluten Nein verharren zu müßen, Ihnen gegenüber, der Sie so rührend liebenswürdig u. echt freundschaftlich für mein Werk sorgen u. sich mühen. Aber ich kann wahr und wahrhaftig nicht anders.
Zweifeln Sie deshalb nicht an meiner innigsten Dankbarkeit, mit der ich Ihnen von ganzem Herzen die Hand schüttele, als

Ihr
treulichst ergebener
A. Ritter.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

2.2. Alexander Ritter an Hans von Wolzogen, 6. März 1894 (RWG; Hs 89-VII-6)

[S. 1]
Mein hochverehrter Herr von Wolzogen!

Ich bin in Verzweiflung!
Als ich Ihre werthen Zeilen vom 18ten v. M. empfing, war ich tief bewegt durch das schöne Vertrauen[,] welches Sie in mich setzten, und hielt es für heilige Pflicht[,] Ihrem ehrenden Ansinnen zu willfahren. –
Ich versenkte mich sofort in meinen Schatz Bülow'scher Briefe, deren Lesung mir so manches Vergangene mit beinah grauenvoller Lebendigkeit auffrischte. Als ich mich so nach einiger Zeit über diesen unsäglich tragischen Lebenslauf eines recht menschlichen Helden wieder ganz orientirt wusste, begann ich bona fide einen Artikel für die Bayreuther Blätter. Nach drei bis vier Tagen wanderte er – schon sehr lang aber doch noch nicht fertig – in den Ofen. Das gleiche Schicksal hatte ein zweiter und dritter Versuch; bis mir nun endlich die traurige Erkenntniß aufgegangen ist: – ich kann nicht! –
[S. 2]
Haben Sie die Freundlichkeit, zu meiner Rechtfertigung geduldig anzuhören: wie ich's meine.

In allen pathetischen Necrologen auf Bülow ist es nachzulesen, wie er während zwei Jahrzehnten seines Lebens eine Wundererscheinung gewesen. Eine Wundererscheinung an Selbstlosigkeit, begeisterter Hingabe, Opfermuth und wahrhaft riesiger Kampfkraft. All dies war er in noch viel höherem Maaße als jene Necrologschreiber es zu schildern wißen, die sich bemühen einen wichtigen Umstand mit einer gewissen albernen Verschämtheit zu übergehen, nämlich daß Bülow von Haus aus eine musicalisch productive Begabung besaß[,] die ihn zum Höchsten (sicher mindestens auf symphonischem Gebiet) geführt hätte, wenn er ihr Entwickelung gegönnt hätte. Er that dies nicht. Er amputirte freiwillig ein Glied seines künstlerischen Menschen, um mit den andern Gliedern unbehinderter kämpfen zu können – – für Andere! Ich glaube, ein solches Beispiel von Willensverneinung oder mindestens =Ueberwindung, giebt es in der Kunstgeschichte, oder in der Geschichte überhaupt, nicht wieder. Bülow erscheint mir in dieser Zeitperiode geradezu anbetungswürdig, – ein Heiliger! Und wäre er vor 1870 gestorben, so wäre er sicher jeder weiteren
[S. 3]
Metamorphose überhoben gewesen.
Das Jahr 1871 aber lud ihm ein Kreuz auf, welches seiner moralischen Tragkraft zu schwer war.
Denken Sie an Chamisso's „Kreuzschau". Das Gedicht ist wohl schön aber nicht wahr. Wie Viele sah ich schon zusammenbrechen unter der ihnen aufgelegten für ihre Kräfte allzuschweren Kreuzeslast! – Und die darunter zusammenbrechen, durch Gram getödtet, oder zum Selbstmord getrieben, die sind noch nicht dem tragischsten Loose verfallen, dieses ist: unter dem Weitertragen allmählig moralisch zu degeneriren. Dies war Bülow's Fall! – –
Lassen Sie mich nun übergehen –, was ich aus den jetzt folgenden zwei Jahrzehnten des Bülow'schen Lebens weiß. Wißen die Necrologschreiber zu wenig, so weiß ich leider zu viel[,] um darüber schreiben zu können. Nur das: er wurde erst gleichgültiger Preisgeber unserer heiligen Sache. Dann witziger Chikanneur gegen dieselbe, endlich aber raffinirter,

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

geradezu perfider Feind, ja – er wurde zum wahren Verbrecher an unserer heiligen Sache. An unserer? An seiner eigenen. Denn das blieb sie – und kämpfte er gegen sie, so war es gegen die innerste eigene Ueberzeugung, aus Motiven rein persönlicher Rachsucht. Dafür hab ich Beweise, – unzählige. –
[S. 4]
Ich kann in den „Bayreuther Blättern" nur schreiben[,] was mir aus dem Fond innerster Seelenwahrhaftigkeit sprießt. – Die Erscheinung Bülow's gehört jetzt der Historie an. Diese gute „Frau Historia" wird aber wohl nie die ganze Wahrheit über ihn erfahren, – von mir wenigstens nicht, – dazu fühl ich mich nicht verpflichtet. Hingegen kann ich mich auch nicht zu einer historischen Fälschung verstehen, indem ich etwa nur den „Heiligen" schilderte, den moralisch degenerirenden aber dem Leser weg=escamotirte. Ueberdies wär es himmelschreiende, grausame Ungerechtigkeit, vom moralisch=degenerirenden zu reden, ohne zugleich die psychologische Erklärung zu geben: wie er bei seinem Character, und der auf diesen einwirkenden bezüglichen Motive zu diesem tiefen Falle kommen mußte.
Ich wüßte wohl diese psychologische Erklärung zu geben, u. zwar in so tief überzeugender und ergreifender Weise, daß keiner von uns wagen würde[,] noch einen Stein auf Bülow zu werfen, sondern daß Ihr Alle mit mir ihm die heißesten Mitleidsthränen nachweinen würdet.
Ich wüßte wohl – – aber ich kann nicht, ich darf nicht. Es wären dazu unerlässlich private Vorgänge zu besprechen[,] die nicht vor die Oeffentlichkeit, die
[S. 5]
nicht „in die Historie" gehören, die zu besprechen ich keinerlei Recht habe.
Die einzige noch lebende Person aus jenen privaten Vorgängen [Cosima Wagner] würde allerdings bei meiner „psychologischen Erklärung" keineswegs etwa „schlecht wegkommen", sondern im Gegentheil mit einer hellen neuen Glorie daraus hervorgehen! – – Aber wie gesagt: Geheimniße zu besprechen, die nicht meine Geheimniße sind, hab ich kein Recht. Und würd es mir verliehen, so würde ich es nicht acceptiren, weil ich mich zu so einem schwer=verantwortlichen Amt gänzlich unwürdig fühle.
Nicht wahr, mein hochgeehrter Herr von Wolzogen, Sie stimmen mir jetzt bei: Daß ich nicht kann, und sind mir nicht böse[,] daß meine absagende Antwort erst so spät eintrifft. Ich brauchte eben diese lange Zeit, um mir selbst über das „daß" und „weshalb" klar zu werden, – sonst hätt ich Ihnen früher geschrieben. –
Mit verehrungsvollem u. herzlichem Gruß
Ihr treulichst ergebener
München d. 6 März 94. A. Ritter.
verte!
[S. 6]
P.S.
Ob Sie es für nöthig halten werden, diesen Brief unserer innigst verehrten Frau Wagner zu zeigen?
Ich habe keinen Grund[,] es zu wünschen, und auch keinen[,] es nicht zu wünschen. Es bleibe also dies Ihrer werthen eigenen Entschließung anheimgestellt. ––

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

2.3. Richard Wagner an Alexander Ritter, 19. August 1877 (RWG; HS 89-3)

Lieber Herr Neffe!

Schönsten Dank für Eure Grüsse!
Von den Bildern kenne ich –– ausser Albert [Wagner] – keines der Originale, und vermuthe nur von dem Einen – auch Dir erkenntlich – dass es Hermann Brockhaus sein mag. –
Jetzt eben sehe ich, dass ich Dir, liebe Fränze [Franziska], zu antworten hatte! Also! – Ich bin so zerstreut und _____!
aber es muss gehen! Kommst Du nicht einmal zu uns? War so etwas nicht einmal abgemacht? –
Thu' es! Schönste und
herzlichste Grüsse von
Deinem
guten alten Onkel
Bayreuth, RW.
19 Aug. 77

2.4. Richard Wagner an Alexander Ritter, ca. 9. Juli 1878 (Abschrift, Original verschollen. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln; Au 12 300)

[Kopist: „*Auf dem Couvert steht: Erhalten den 9 Juli 1878?*"]

Mein lieber Newööö!

„Um dich nicht weiter zu belästigen"[,] spreche ich dem 9ten Regiment [= Ritters Sohn Karl, der im Königl. Bayer. 9. Infanterie-Regiment diente] den Bataillonshund zu; wahrscheinlich auch eine Bataillonshündin zu gleicher Zeit. Brange [Wagners trächtige Neufundländerin] ist enorm, und dürfte viel Segen bringen: wir erwarten das „Ereigniß" in wenigen Tagen.
„Um dich weiter zu belästigen"[,] füge ich aber noch die Frage bei, warum Ihr auf Cosima's Bitte uns zu besuchen nichts ordentliches herausbringt?
Viele schöne, ja allerbeste Grüsse an Weib und Tochter, dem Sohne aber den Bataillonshund von dessen stets ergebenem Züchter
R Wagner
Sonntag
den so und so vielten

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

2.5. Richard Wagner an Alexander Ritter, 30. März 1875 (Original verschollen, Photographie in Privatbesitz: Michael Ritter, Buenos Aires)

[S. 1]
Mein lieber Neveu!

Dein jetziger Associé-Principal (ich meine E. W. Fritzsche [Verleger]) schreibt eine so niederträchtig nachlässige Hand, dass ich ferneren Verkehr mit ihm durch Dich (der zwar durchaus nicht schön, aber leserlich schreibt) zu führen gedenke. Also – theile ihm mit: –

1., das gewünschte Conzert hängt von der Leipziger Möglichkeit ab, 300 Thr. einzutragen, da ich für geringere Erfolge solche wüthende Anstrengungen meinerseits nicht mehr einsetze.

2., Trägt der L.[eipziger] Wagner-Verein die Kosten, so wird die Brutto-Einnahme in Patronat-Scheinen demselben Vereine zugestellt; (so in Berlin!) Wenn nicht, so geht die Netto-Einnahme nach Bayreuth, und mit Patronat-Scheinen werden nur besonders verdienstvolle Personen, nach meinem Ermessen, bedacht.

[S. 2]

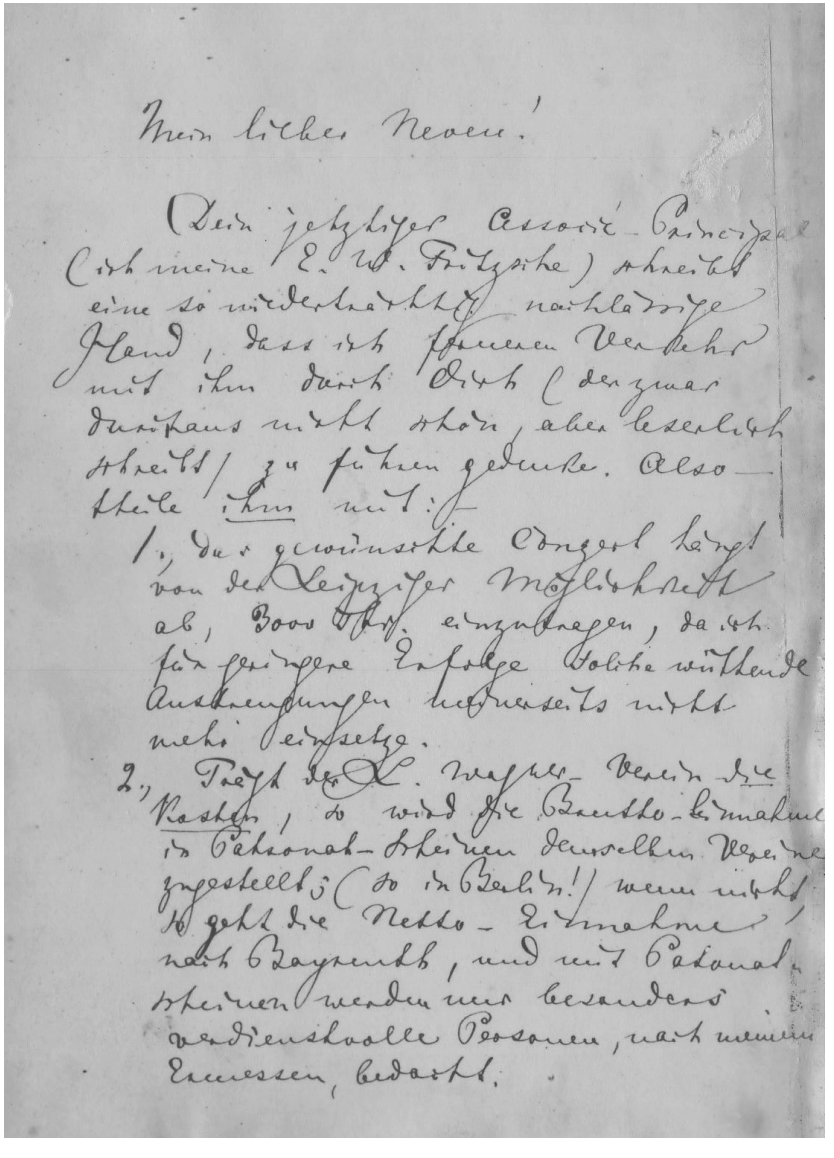
3. Programm ganz wie in Wien (so auch in Berlin) 1. Kaisermarsch. – 3 Bruchstücke. – Nun aber die Sänger?? Wer von den Leipziger Damen hat das Zeug, ~~und~~ um die zwei Scenen der Brünnhilde zu singen? Wer den Siegfried? – Am Ende müsste sich das finden; zu fürchten wäre aber, dass es die Kosten vermehre, und – Geld? – von den Leipzigern? – Scheint mir nicht das Rechte! –

Zeit: Ende April (Berliner Conzert 24ten) vielleicht – könnte ich dann die Berliner Sänger der Bruchstücke nach Leipzig bekommen.

–
(((Unter uns: – ich glaube nicht[,] dass etwas aus der Sache wird!)))
–
Fränze hat eben geschrieben. Gott! Gott! – was sind das für Sachen! – Nur aber frisch daran, und lasst Euch ein bischen helfen, damit man doch auch etwas davon hat! – Adieu! Fidi [Siegfried Wagner] sagt: „Ich sage nix mehr!"
– Dein ganz guter Oncle
Richard W

Bayreuth.
30[.] März 1875.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

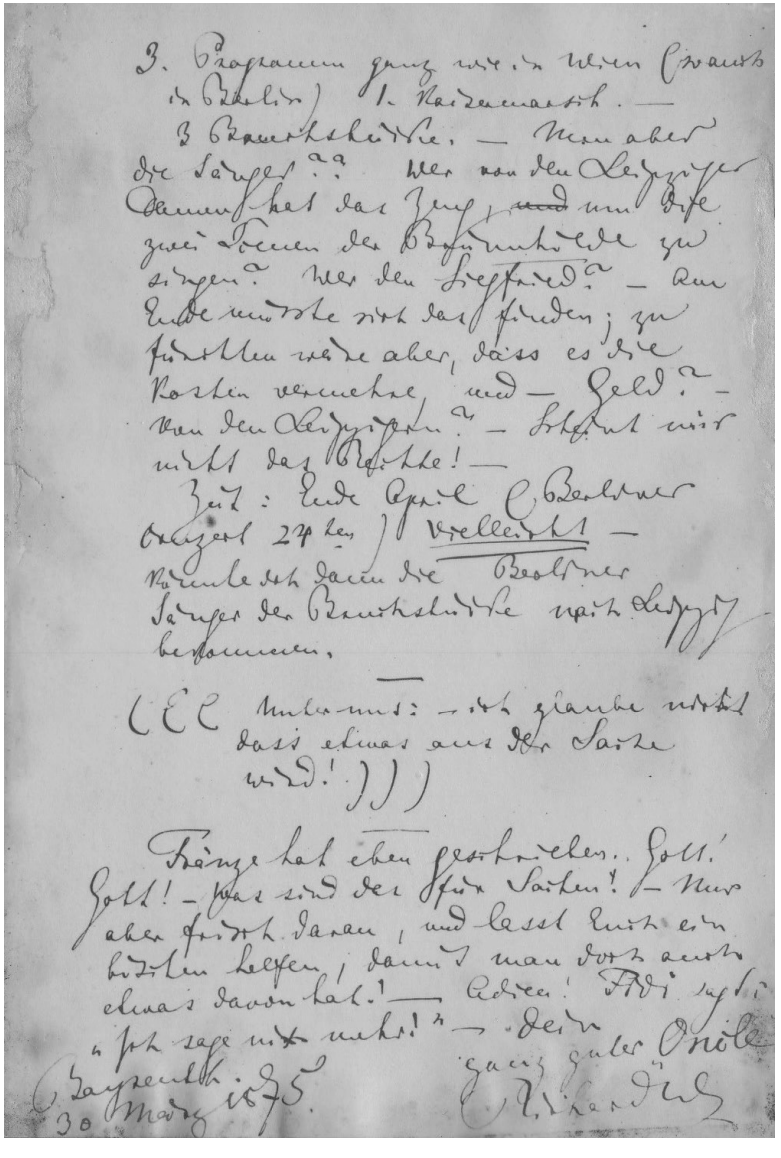


Mein lieber Neveu!

(Dein jetziger Accord-Contract (ich meine E. W. Fritzsche) scheint eine so niederträchtig nachlässige Hand, dass ich ferneren Verkehr mit ihm durch Brief (der zwar durchaus nicht schön, aber lesenlich schreibt) zu führen gedenke. Also — theile ihm mit: —

1., der gewöhnliche Concert-Saal von der Leipziger Messbudenheit ab, Boos Ohr einzunehmen, da ich für geringere Erfolge solche wirkende Anstrengungen keinerseits mehr mehr einsetze.

2., Tasch der L. wegen Verein die Kosten, so wird die Brutto-Einnahme in Pekuniar-Scheinen denselben Werth zugestellt; (so in Berlin!) wenn nicht, geht die Netto-Einnahme, nach Bayreuth, und mit Pekuniar-Scheinen werden nur besonders verdienstvolle Personen, nach meinem Ermessen, bedacht.



3. Programm ganz wie in Wien (Quartett in Berlin) 1. Kaisermarsch. —

3 Beethovensche. — Wen aber die Sänger?? Wer von den Leipziger Damen hat das Zeug, und wer die zwei Soli aus der Befreiungsode zu singen? Wer den Siegfried? — Den Tenor müsste wir haben; zu fürchten wäre aber, dass es die Kosten vermehre, und — Geld? — Von den Leipzigern? — Scheint mir nicht das Rechte! —

Zeit: Ende April (Beethoven Concert 27ten) Vielleicht — Nämlich dann die Beethoven Sänger den Beethoven nicht beisammen.

(Ec Summa summarum: — ich glaube nicht dass etwas aus der Sache wird!))))

Fränze hat eben gestrichelt. Gott! Gott! — Was sind der Stoff Sachen! — Nur aber fortfahren, und lasset Euch ein bischen helfen, damit man doch auch etwas davon hat! — Adieu! Fidi sagt: „Ich sage nix mehr!" — Dein ganz guter Onkel

Bayreuth 30 März 1875.

R. Wagner

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. 33: Richard Wagner an Alexander Ritter, 30. März 1875, Photographie des verschollenen Originals

F. Verzeichnisse

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1. Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen

1.1. Archive und Bibliotheken

Bayer. HStA	Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München
BSB	Bayerische Staatsbibliothek, München
DLA	Deutsches Literaturarchiv, Marbach
GSA	Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schillerarchiv
HMT Leipzig	Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn-Bartholdy", Leipzig
LOC	Library of Congress, Washington
Monacensia	Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek, München
NA	Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek, Wien
RSA	Richard-Strauss-Archiv, Garmisch-Partenkirchen
RSI	Richard-Strauss-Institut, Garmisch-Partenkirchen
RWA	Richard-Wagner-Archiv, Bestand im Richard-Wagner-Museum, Bayreuth
RWG	Richard-Wagner-Gesellschaft, Bestand im Richard-Wagner-Museum, Bayreuth
SBB	Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz
StA	Stadtarchiv
StB Mainz	Wissenschaftliche Stadtbibliothek Mainz
ThHStAW	Thüringisches Hauptstaatsarchiv, Weimar
UB Frankfurt	Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg, Frankfurt a. M.
UB Köln, ThS	Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln
WLB	Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart

1.2. Literatur/Zeitschriften

AMZ	*Allgemeine Musikzeitung*, Berlin
ARWV	Alexander-Ritter-Werkverzeichnis. Im Anhang der Arbeit befindliches thematisches Verzeichnis der Werke Alexander Ritters
MGG	Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 26 Bände in zwei Teilen. 2., neubearbeitete Auflage, Kassel u. a. 1994–2008

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

MGG-1	Blume, Friedrich (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 17 Bände. [1. Auflage], Kassel 1949–1986
MNN	*Münchner Neueste Nachrichten*
NZfM	*Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig
TrV	Trenner, Franz: *Richard Strauss Werkverzeichnis*. 2., überarbeitete Auflage, Wien 1999
WBV	*Wagner-Briefe-Verzeichnis* (Hrsg. von Werner Breig, Martin Dürrer und Andreas Mielke), Wiesbaden 1998
WWV	*Wagner Werkverzeichnis* (Deathridge, John, Geck Martin und Voss Egon (Hrsg.): *Wagner-Werk-Verzeichnis (WWV). Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen*, Mainz 1986

1.3. Allgemein

Bar.	Bariton
Klav.	Klavier
l.H.	linke Hand
r.H.	rechte Hand
SATB	Sopran, Alt, Tenor, Bass
Sst.	Singstimme
Zzt.	Zählzeit

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

2. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1	Eintrag vom 27.6.1833 zur Taufe Alexander Ritters in das Kirchenbuch der Johanniskirche, Narva (Rahvusarhiiv [Estnisches Staatsarchiv], Tartu; EAA.4380.1.4; 1777–1833)
Abb. 2	Alexander und Julie Ritter, Photographie um 1850 (in: Hausegger, *Bild*, Frontispiz)
Abb. 3	Konservatorium Leipzig, Ausschnitt aus dem Inskriptionsregister (Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn-Bartholdy" Leipzig, Bibliothek/Archiv; Signatur A, I.1, 267)
Abb. 4	Alexander Ritter, Photographie um 1850 (in: Hausegger, *Bild*, zwischen S. 32 und S. 33)
Abb. 5	Karl Ritter in jungen Jahren, Photographie (Kopie Michael Ritter, Buenos Aires)
Abb. 6	Karl Ritter in späteren Jahren (in: Engel, Erich: *Richard Wagners Leben und Werke im Bilde*, Bd. I, Wien und Leipzig 1913, S. 193)
Abb. 7	Franziska Ritter, geborene Wagner (in: Hausegger, *Bild*, zwischen S. 64 und 65)
Abb. 8	Hochzeitspaar (Alexander und Franziska Ritter?) vor der Weinbergskirche bei Pillnitz, Aquarell von Ludwig Kergel (?), 1854 (Michael Ritter, Buenos Aires)
Abb. 9	Alexander Ritter, Graphit-Zeichnung von Johann Friedrich Preller d. Ä., 1858 (Klassik Stiftung Weimar, Museen/Graphische Sammlungen; Inv. Nr. KK 85 15)
Abb. 10	Alexander Ritter mit seiner Geige, Ölporträt (Familie Michael Ritter, Buenos Aires)
Abb. 11	Ausschnitt aus: *„Erstes Verzeichniss der im Sommer 1861 vom 1. bis 30. Juni incl. zu Doberan und am Heiligen Damm angekommenen Curgäste und Fremden*" (Stadtarchiv Bad Doberan)
Abb. 12	Programmzettel zur *„Zweiten Kammermusik-Soirée"* mit Ritter-Werken, ca. 1871 (Privatbesitz)
Abb. 13	Stadttheater Würzburg, Theaterzettel vom 9.10.1863 (UB Würzburg) URL: http://theaterzettel.franconica.uni-wuerzburg.de/bildansichtdouble.php?bild=1863_099.png&htmlfile=/h/n/1863.10.09.html (zuletzt aufgerufen am 1.3.2018)
Abb. 14	Gruppenphoto anlässlich der Uraufführung des *Tristan*. Hofphotograph Albert, München 1865 (in: Engel, Wilhelm: *Richard Wagners Leben und Werke im Bilde*, Bd. II, S. 341)
Abb. 15	Anzeige zur *„VIII. Soirée*" des Ritter'schen Quartetts anlässlich des Todestages Beethovens (*Würzburger Abendblatt*, 26. Jg., Nr. 69, 21.3.1866, o. S.)
Abb. 17	Anzeige zu einem Konzert des Ritter'schen Quartetts am 16.2.1866 in Erlangen (*Erlanger Tagblatt*, 13.2.1866, S. 106)
Abb. 18	Das Ritter'sche Quartett, Photographie um 1866 (in: Hausegger, *Bild*, zwischen S. 44 und S. 45)
Abb. 18	Alexander Ritter Ende der 1870er Jahre (in: Hausegger, *Bild*, zwischen S. 68 und S. 69)
Abb. 19	*Parsifal*-Textbuch mit Widmung Ritters an Friedrich Carl Ott (Eberhard Ott, Eibelstadt)
Abb. 20	Vertrag, Hofkapelle Meiningen (Theaterwissenschaftliche Samml., Universität Köln; Au 9176)

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Abb. 21	Hans von Bülow mit der Meininger Hofkapelle auf der Bühne des Berliner Central-Skating-Rink, wahrscheinlich Januar 1882 (Zeitungsdruck aus: *AMZ*, Nr. 8, 21. 2.1902, S. 151 (Ausschnitt))
Abb. 22	Alexander Ritter im Jahr 1885 (in: Hausegger, *Bild*, zwischen S. 88 und S. 89)
Abb. 23	Alexander Ritter: *Kaiser-Hymne*, Titelblatt, 1884
Abb. 24	Weinstube Leibenfrost, Promenadeplatz, München. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Promenadeplatz?uselang=de#/media/File: Promenadenplatz_tram_6.jpg)
Abb. 25	Weinhaus Neuner, Herzogspitalgasse 8, München (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege)
Abb. 26	Postkarte an Hermann Bischoff, 12.4.1896 (Ritters Todestag) (RSI; Sammlung Bischoff; Neff, F.(1). Unveröffentlicht)
Abb. 27	Das „*Braune Kunstbuch*" Richard Strauss'. Titelblatt mit Widmung Alexander Ritters (RSA)
Abb. 28	Theaterzettel Weimarer Hoftheater 8.6.1890 (Landesarchiv Thüringen – ThHStAW, 3194a, Blatt 202, Verfilmungsnummer: 15630-201) URL: https://archive.thulb.uni-jena.de/staatsarchive/rsc/viewer/ThHStAW_derivate_00056591/%20%20%20015630_201.tif
Abb. 29	Alexander Ritter und Richard Strauss. Doppelporträt von Leopold Graf von Kalkreuth, 1890 (RSA; in: Klatte, Wilhelm: *Zur Geschichte der Programm-Musik*, Berlin 1905, Frontispiz)
Abb. 30	Sonia von Schéhafzoff (RSA)
Abb. 31	Alexander Ritter, Photographie um 1885 (in: Wachten, Edmund: *Richard Strauß. Sein Leben in Bildern*, Leipzig 1940, Abb. 15)
Abb. 32	Todesanzeige Alexander Ritter (*Münchner Neueste Nachrichten*, 12.4.1896)
Abb. 33	Richard Wagner an Alexander Ritter, 30.3.1875 (Original verschollen, Photographie im Besitz von Michael Ritter, Buenos Aires)

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

3. Quellenverzeichnis

3.1. Verzeichnis der nachweisbaren Briefe Alexander Ritters

Abkürzungen: You = Youmans, *Ten letters*; Hau = Hausegger, *Bild*,; Mil = Milde, *Künstlerpaar*; Schuh = Schuh, *Jugend*; Trenn = Trenner, *Cosima-Strauss*

Jahr	Datum	Ort	Adressat	Standort
1861	11.03. [Kuvert v. 13.03.]	Schwerin	Julie Kummer	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 23
1861 [?]	Juni [?]	Doberan	Julie Kummer	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 22
1861	13.08. [?] [SBB: 22.07.1862! Kuvert v. 27.07.]	Doberan	Julie Kummer	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 29
1861	10.09. [Kuvert v. 11.09.]	Doberan	Julie Kummer	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 24
1861	07.12. [Kuvert v. 07.12.]	Schwerin	Julie Kummer	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 25
1862	06.01.	Schwerin	Julie Kummer	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 26
1862	03.03. [Kuvert v. 06.03.]	Schwerin	Julie Kummer	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 27
1862 [?]	24.06. [Kuvert v. 25.06.]	Schwerin	Julie Kummer	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 28
1862	18.09. [Kuvert v. 19.09.]	Schwerin	Julie Kummer	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 30
1863	Jahresanfang	Leipzig	Julie Kummer	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 32
1863	11.05.	Leipzig	Julie Kummer	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 33
1863	08.06.	Leipzig	Julie Kummer	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 34
1863	03.12. [Kuvert v. 04.12.]	Würzburg	Julie Kummer	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 36
1863/64	Ende 1863/ Anfang 1864	o. O. [Würzburg]	Julie Kummer	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 31
1864	März [?] [Kuvert v. 28.09.1863!]	Würzburg [?]	Julie Kummer	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 35
[1864]	o.D. [14.04.] [Kuvert v. 14.04.]	[Würzburg]	Julie Kummer	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 37

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1865	12.09.	Würzburg	Hermann [?] Müller	WLB Stuttgart; Cod. hist. 4° 540
1866	14.04.	Würzburg	Hermann [?] Müller	WLB Stuttgart; Cod. hist. 4° 540
1866	April [?]	o. O.	Alexander Kummer	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 38
1868	03.05.	Würzburg	Franziska Ritter	Unvollständiges Faksimile in: Hau, zwischen S. 72 und 73
1869	22.03.	Berlin	Joachim Raff	BSB; Raffiana
1870	01.12.	Würzburg	Richard Pohl	SSB; Mus.ep. Alexander Ritter 39
1872	15.10	Würzburg	Rosa v. Milde	BSB; Mildeana
1872	18.12.	Chemnitz	Kirchenvorstand zu St. Jacobi, Chemnitz	StA Chemnitz (Abschrift: Verein für Chemnitzer Geschichte, stäkap 2)
1873	03.03.	Würzburg	unbekannter Freund in Chemnitz	Abgedruckt im *Chemnitzer Tageblatt*, 12.03.1873
1873	18.09.	Würzburg	Hermann [?] Müller	WLB Stuttgart; Cod. hist. 4° 540
1874	09.05.	Würzburg	Schott Verlag	Archiv Schott 46209
1875	14.01.	Würzburg	Schott Verlag	Archiv Schott 45814
1875	05.04.	Leipzig	Schott Verlag	Archiv Schott 45813
1875	22.07.	Leipzig	Schott Verlag	Archiv Schott 45815
1875	27.07.	Leipzig	Schott Verlag	Archiv Schott 45816
1875	31.07.	Leipzig	Schott Verlag	Archiv Schott 45817
1875	05.08.	Leipzig	Schott Verlag	Archiv Schott 45818
1875	08.08.	Würzburg	Karl Kliebert	StA Würzburg; Nachl. Kliebert
1875	13.09.	Würzburg	Schott Verlag	Archiv Schott 45819
1875	18.09.	Würzburg	Schott Verlag	Archiv Schott 45819
1875	02.11.	Würzburg	Schott Verlag	Archiv Schott 45820
1876	17.10.	Würzburg	Mathilde Pietzsch	Michael Ritter, Buenos Aires
1877	19.09	Würzburg	Karl Kliebert	StA Würzburg; Nachl. Kliebert
1877	22.10.	Würzburg	Carl Friedrich Glasenapp	RWG; Hs 111-V-1

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1878	17.03.	Würzburg	Carl Friedrich Glasenapp	RWG; Hs 111-V-2
1878	09.07.	Würzburg	Carl Friedrich Glasenapp	RWG; Hs 111-V-3
1878	11.11.	Würzburg	Carl Friedrich Glasenapp	RWG; Hs 111-V-4
1878	30.11.	Würzburg	Carl Friedrich Glasenapp	RWG; Hs 111-V-5
1878	06.12.	Würzburg	Carl Friedrich Glasenapp	RWG; Hs 111-V-6
1879	14.03.	Würzburg	Hans v. Bülow	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 1
1879	24.03.	Würzburg	Hans v. Bülow	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 2
1879	25.04.	Würzburg	Carl Friedrich Glasenapp	RWG; Hs 111-V-7
1879	19.05.	Würzburg	Carl Friedrich Glasenapp	RWG; Hs 111-V-8
1879	o. D. [Juni]	Würzburg	Hans v. Bülow	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 3
1879	11.06.	Würzburg	Hans v. Bülow	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 4
1879	19.09.	Würzburg	Hans v. Bülow	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 5
1879	11.10.	Würzburg	Hans v. Bülow	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 6
1880	04.06.	Würzburg	Hermann Levi	LOC Washington; ML 95 R6
1880	21.12.	Würzburg	Hans v. Bülow	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 7
1881	28.03.	Würzburg	Hans v. Bülow	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 8
1881	16.04.	Würzburg	Felix Mottl	BSB; Ana 452
1881	27.04.	Würzburg	Hans v. Bülow	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 9
1881	29.04.	Würzburg	Hans v. Bülow	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 10
1881	13.09.	Würzburg	Hans v. Bülow	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 11
1882	17.02.	Würzburg	Hans v. Bülow	SSB; Mus.ep. Alexander Ritter 12
1882	01.03.	Würzburg	Hans v. Bülow	SSB; Mus.ep. Alexander Ritter 13
1882	07.03.	Würzburg	Hans v. Bülow	SSB; Mus.ep. Alexander Ritter 14
1882	31.03.	Würzburg	Hans v. Bülow	SSB; Mus.ep. Alexander Ritter 15
1882	03.04.	Würzburg	Hans v. Bülow	SSB; Mus.ep. Alexander Ritter 16
1882	11.04.	Würzburg	Hans v. Bülow	SSB; Mus.ep. Alexander Ritter 17

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1882	26.05.	Würzburg	unbekanntes „Fräulein“ [Marie Schanzer?]	StA Würzburg; Biographische Mappe Alexander Ritter
1882	22.06.	Würzburg	Hans v. Bülow	SSB; Mus.ep. Alexander Ritter 18
1882	28.06.	Würzburg	Hans v. Bülow	Meininger Museen; BR 293/4
1883	21.03.	Würzburg	Marie v. Bülow	Meininger Museen; BR 165/1
1883	17.04.	Würzburg	Marie v. Bülow	Meininger Museen; BR 165/2
1883	19.04.	Würzburg	Marie v. Bülow	Meininger Museen; BR 165/3
1883 [?] o. J.	10.08.	Meiningen	Hermann Levi	LOC Washington; ML 95 R6
1883	Oktober	Meiningen	Hermann Levi	LOC Washington; ML 95 R6
1884	28.01.	Meiningen	Hans v. Bülow	SSB; Mus.ep. Alexander Ritter 19
1885	03.04.	Meiningen	Hermann Levi	LOC Washington; ML 95 R6
1885	08.04.	Meiningen	Hermann Levi	LOC Washington; ML 95 R6
1885	27.05.	Meiningen	Fritz Weiß	UB Frankfurt; Autogr. A. Ritter
1885	09.07.	Meiningen	Hans v. Bülow	SSB; Mus.ep. Alexander Ritter 20
1885	September	Meiningen	Hermann Levi	LOC Washington; ML 95 R6
1885	23.09.	Meiningen	Hermann Levi	LOC Washington; ML 95 R6
1885	03.10.	Meiningen	Hermann Levi	LOC Washington; ML 95 R6
1885	07.10.	Meiningen	Hermann Levi	LOC Washington; ML 95 R6
1885	21.10.	Meiningen	Hermann Levi	LOC Washington; ML 95 R6
1885	30.10.	Meiningen	Fritz Weiß	UB Frankfurt; Autogr. A. Ritter
1885	28.11.	Meiningen	Hermann Levi	LOC Washington; ML 95 R6
1885	30.11.	Meiningen	Hermann Levi	LOC Washington; ML 95 R6
1886	16.01.	Meiningen	Hermann Levi	LOC Washington; ML 95 R6
1886	17.01.	Meiningen	Hoftheaterkasse München	Bayer. HStA, München; Intendanz der Bayer. Staatsoper 832
1886	24.01.	Meiningen	Carl Friedrich Glasenapp	RWG; Hs 111-V-9
1886	24.01.	Meiningen	Hermann Levi	LOC Washington; ML 95 R6
1886	02.02.	Meiningen	Hermann Levi	LOC Washington; ML 95 R6
1886	22.05.	Meiningen	Fritz Weiß	UB Frankfurt; Autogr. A. Ritter

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1887	15.04.	Rom	Richard Strauss	RSA (nicht in: You!)
1887	10.09.	München	Richard Strauss	RSA (You, S. 5 f.)
1887	08.12.	München	Richard Strauss	RSA (You, S. 6)
1887	28.12.	München	Hans v. Bülow	SSB; Mus.ep. Alexander Ritter 21
1889	07.07.	München	Richard Strauss	RSA (You, S. 6 f. [falsch als 27.06.!])
1890	16.02.	München	Arthur Seidl	Schumann-Haus, Zwickau; Archiv-Nr.: 4387-A2
1890	14.06.	Weimar	Franz v. Milde	ÖNB; Autogr. 488/10-1 [=Albumblatt]
1890	07.07.	Schliersee	Hans Sommer	Hans-Sommer-Archiv, Berlin
1890	30.09.	München	Max Martersteig	GSA; 63/II,7,10
1890	09.10.	München	Max Martersteig	GSA; 63/II,7,10
1890	18.10.	München	Richard Strauss	RSA (nicht enthalten in You)
1890	07.11.	München	Franz Wüllner	SBB; Mus. Nachl. Wüllner, F., 21,718: Kasten 21b
1890	28.11.	München	Hans v. Wolzogen	RWG; Hs 89-VII-1
1890	15.12.	München	Rosa v. Milde	BSB; Mildeana
1890	16.12.	München	Max Martersteig	GSA; 63/II,7,10
1891	10.01.	München	Rosa v. Milde	BSB; Mildeana
1891	07.04.	München	Richard Strauss	RSA (You, S. 8)
1891	05.05.	München	Hans Sommer	Hans-Sommer-Archiv, Berlin
1891	29./30.05.	München	Bertha Cornelius	StB Mainz; Cornelius XXXI R1 I-III
1891	06.11.	München	Ferdinand Graf v. Sporck	RWG; Hs 183-A-XXI
1891	14.11.	München	Richard Strauss	RSA (You, S. 8 f.)
1891	22.11.	München	Hans v. Wolzogen	RWG; Hs 89-VII-4
1891	05.12.	München	Hans v. Wolzogen	RWG; Hs 89-VII-3
1891	10.12.	München	Hans v. Wolzogen	RWG; Hs 89-VII-5
1892	08.03.	München	Felix Mottl	BSB; Ana 452
1892	10.03.	München	Felix Mottl	BSB; Ana 452
1892	10./15.03.	München	August Steyl	LOC; Moldenhauer Archives
1892	26.03.	München	Felix Mottl	BSB; Ana 452

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1892	07.04.	Feldafing	Richard Strauss	RSA (nicht enthalten in You)
1892	05.05.	München	Richard Strauss	Eingelegt in Richard Strauss an Cosima Wagner, 14.03.1892 (Trenn, S. 131–133)
1892	06.05.	München	Marie Lipsius	GSA; 59/412,4
1892	30.05.	München	Marie Lipsius	GSA; 59/412,4
1892	10.08.	München	Richard Strauss	RSA (You, S. 9 f.; Schuh, S. 269 f.)
1892	21.11.	München	Cosima Wagner	RWG; Hs 67/29
1892	01.12.	München	Cosima Wagner	RWG; Hs 67/30
1892	03.12.	München	Rosa v. Milde	ÖNB; Autogr. 488/10-2 (Mil, S. 277 f.)
1893	17.01.	München	Richard Strauss	RSA (You, S. 10–16)
1893	23.02.	München	Cosima Wagner	NA IV A21-6 Nr.1
1893	15.04.	München	Erika Ritter	Michael Ritter, Buenos Aires
1893	16.04.	München	Wilhelm Kienzl	Wienbibliothek; Nachlass W. Kienzl
1893	14.05.	München	Richard Strauss	RSA (You, S. 16–18)
1893	13.07.	München	Hermann Bischoff	RSI; Nachlass Hermann Bischoff
1893	01.08.	München	Ludwig Thuille	BSB; Ana 493 I.2
1893	27.09.	München	Richard Strauss	RSA (You, S. 18)
1894	24.01.	München	Hermann Levi	LOC Washington; ML 95 R6
1894	06.03.	München	Hans v. Wolzogen	RWG; Hs 89-VII-6 (+2 Seiten aus -7!)
1894	05.04.	München	Cosima Wagner	By NA IV A21-6 Nr.2
1894	29.05.	München	Richard Strauss	RSA (You, S. 18 f.)
1894	01.08.	München	Hans v. Wolzogen	RWG; Hs 89-VII-7
1894	02.09.	München	unbekannter Herr	Autographenhandel, Wien (2017)
1894	05.09.	München	Franz Wüllner	SBB; Mus. Nachl. Wüllner, F., 21,719: Kasten 21b)
1895	12.01.	München	Marie v. Bülow	SSB; Nachl. Hans v. Bülow (Ritter, A.)
1895	08.04.	München	Marie v. Bülow	Monacensia; Ritter, Alexander A I/1
1895	14.06.	München	Hans v. Wolzogen	RWG; Hs 89-VII-2

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

1895	25.06.	München	Cosima Wagner	RWG; Hs 67/31
1895	13.08.	München	Marie Lipsius	GSA; 59/412,4
1895	14.10.	München	Felix Mottl	BSB; Ana 452
1895	17.10.	München	August Göllerich	ÖNB; F28 Göllerich 459
1895	25.11.	München	unbekannter Herr	SBB; Mus.ep. Alexander Ritter 40
1896	23.02.	München	Rosa v. Milde	Mil, 286 f.
1896	15.03.	München	Hermann Bischoff	RSI; Sammlung Bischoff

3.2. Verzeichnis der verwendeten handschriftlichen Quellen

3.2.1. Musikmanuskripte

Ritter, Alexander	*Cantica Sacra* (BSB; Mus.ms. 22440)
Ritter, Alexander	*Den Gefallenen* (BSB; Mus.ms. 22428)
Ritter, Alexander	*Hymne an das Licht*, Partitur (BSB; Mus.ms. 22433)
Ritter, Alexander	Skizzen zu den Liedern op. 21/2+4 (BSB; Mus.ms. 22420)
Ritter, Alexander	Skizzen zu *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe* (BSB; Mus.ms. 22435)
Ritter, Alexander	*Sonate für Violine und Klavier* (BSB; Mus.N. 111, Nr. 1.7)
Ritter, Alexander	*Wem die Krone?* Oper in 1 Akt, Partitur (Wienbibliothek, Depositum der Universal Edition)
Ritter, Alexander	*Zum 13. Februar*, Partitur (BSB; Mus.ms. 22426)
Ritter, Alexander	*Erotische Legende*, Partitur (BSB; Mus.ms. 22431)
Ritter, Alexander	„*Fünf religiöse Charakterstücke*" für Orchester (BSB; Mus.ms. 22418)
Ritter, Alexander	*Charfreitag und Frohnleichnam* (BSB; Mus.ms. 22429)
Strauss, Richard	Bearbeitung des Liedes „*Nun hält Frau Minne Liebeswacht*" von Alexander Ritter (Nr. VIII aus *Liebesnächte* op. 4) für Orchester, Partitur (RSA; Photokopie)

3.2.2. Dokumente, Briefe, Archivalien

Augsburg	StA	Geburtsschein Franziska Wagner (Geburtsscheine, 1829)
Bad Doberan	StA	*Erstes Verzeichniss der im Sommer 1861 vom 1. bis 30. Juni incl. zu Doberan und am Heiligen Damm angekommenen Curgäste und Fremden*

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bayreuth	NA und RWG	• Anonymus: Biographische Skizze Hans v. Bülow (RWG; Hs 37/I b) • Bülow, Hans von: Tagebuch-Fragment (RWG; Hs 37/I a) • 12 Briefe Jessie Laussot an Franziska und Alexander Ritter (RWG; Hs 80/III/1-12) • 9 Briefe Alexander Ritter an Carl Friedrich Glasenapp (RWG; Hs 111/V/1–9) • 1 Brief Alexander Ritter an Ferdinand v. Sporck (RWG; Hs 183-A-XXI) • 5 Briefe Alexander Ritter an Cosima Wagner (RWG; Hs 67/29–31 und NA IV A 21/6/1+2) • 7 Briefe Alexander Ritter an Hans v. Wolzogen (RWG; Hs 89/VII/1–7) • div. Absender an Alexander Ritter (Hs 28-VII/1–40) • 20 Briefe Karl Ritter an Hans v. Bülow (RWG; Hs 51/I/1–20) • div. Briefe Familie Ritter an Helena Wallem (Korrespondenzakten) • 47 Briefe Cosima Wagner an Alexander und Franziska Ritter (RWG; Hs 36/VIII/20-62 und RWG; Hs 60 • 18 Briefe Richard Wagner an Franziska und Alexander Ritter (RWG; Hs 36/VIII/1–17 und HS 89-3) • 18 Briefe Hans von Wolzogen an Alexander Ritter (RWG; Hs 28/VII/1-18) • Ritter, Alexander: *Liebesnächte* op. 4, Druckausgabe mit eigenh. Widmung an Richard Wagner (NA; A – M 5117/II)

Berlin	SBB	• 2 Briefe Alexander Ritter an Franz Wüllner (Mus. Nachl. Wüllner, F., 21,719: Kasten 21b)
		• Nachlass Hans v. Bülow, daraus katalogisiert:
		  • 21 Briefe Alexander Ritter an Hans von Bülow (Mus.ep. 1–21)
		  • 1 Brief Alexander Ritter an Alexander Kummer (Mus.ep. 38)
		  • 16 Briefe Alexander Ritter an Julie Kummer (Mus.ep. 22–37)
		  • 1 Brief Alexander Ritter an Richard Pohl (Mus.ep. 39)

	Hans-Sommer-Archiv	• Sommer, Hans: *Momentbilder aus Weimar* • 2 Briefe Alexander Ritter an Hans Sommer
Budapest	Liszt-Museum	Ritter, Alexander: *Fünf Charakterstücke für Violine und Orgel* op. 3, Druckausgabe mit handschriftlichen Änderungen Franz Liszts (Ms.mus. L. 15/II, Heft 20)
Chemnitz	StA	• „Bestand bis 1928, Acten des Raths der Stadt Chemnitz, die Reorganisation des Musikwesens betr., II, III, 189“ • „Verein für Chemnitzer Geschichte, stäkap 2“
Coburg	StA	Draeseke, Felix: *Lebenserinnerungen*. Zur Herausgabe vorbereitet von Hermann Stephani, Typoskript mit handschriftlichen Eintragungen und Umarbeitungen (Coburgica Nr. XI.30)

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Frankfurt am Main	UB	• 3 Briefe Alexander Ritter an Fritz Weiß (Autogr. A. Ritter) • Briefe Siegmund v. Hausegger an Nicolaus v. Manskopf (Mus. autogr. Siegmund von Hausegger) • 3 Briefe Karl Ritter an Arthur Schopenhauer (Na 50, Nachlass Arthur Schopenhauer, ‚Schopenhauer-Archiv' 198–200) • Nachlass Engelbert Humperdinck
Garmisch-Partenkirchen	RSA	• Das „*Braune Kunstbuch*" • 6 Hefte „*Graue Tagebücher*" • 10 Hefte „*Blaue Tagebücher*" • 13 Briefe und Postkarten Alexander Ritter an Richard Strauss • div. Briefe Franz Strauss an Richard Strauss • div. Briefe Friedrich Rösch an Richard Strauss • div. Briefe Siegmund v. Hausegger an Richard Strauss • 3 Briefe Sonia v. Schéhafzoff an Richard Strauss • div. Briefe Eugen Spitzweg an Richard Strauss • Schreibkalender 1894–1896
	RSI	• 2 Briefe Alexander Ritter an Hermann Bischof (Sammlung Bischof) • div. Briefe Hertha Ritter an Hermann Bischof (Sammlung Bischof) • 1 Postkarte u.a Fritz Neff an Hermann Bischof (Sammlung Bischof)
Köln	UB, ThS	• „*Contract*" Alexander Ritter mit der Herzogl. Hofkapell-Intendanz, Meiningen (Au 9176) • 1 Brief Richard Wagner an Alexander Ritter (Abschrift, Au 12 300)
Leipzig	Sächsisches Staatsarchiv	Kopierbücher des Verlages Breitkopf & Härtel, 1883–1894 (21081 Breitkopf & Härtel)
	StA	Akten des Polizeiamtes der Stadt Leipzig, Studentenverzeichnis
	HMT	• Inskriptionsregister (A, I.1, 267) • Inskription (A, I.2, 267)
Lübeck	Archiv der Hansestadt Lübeck	Genealogisches Register (Handschrift 817/2, Bd. 4)
Mainz	StB	• Nachlass Peter Cornelius, u.a. Tagebücher • 1 Brief Alexander Ritter an Bertha Cornelius (Cornelius XXXI R1 I-III)
	Verlagsarchiv Schott Music	• 10 Briefe Alexander Ritter an den Verlag Schott (Nr. 45813–45820, 46209), mittlerweile in: SBB (derzeit unbearbeitet)
Marbach	Literaturarchiv	• 5 Briefe Hertha Ritter an Josef Hofmiller (A: Hofmiller, 87.97.62)
Meiningen	Meininger Museen	• 3 Briefe Alexander Ritter an Marie von Bülow (BR 165/1–3) • 1 Brief Alexander Ritter an Hans von Bülow (BR 293/4)

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

München	BSB, Handschriftenabteilung	• 1 Brief Alexander Ritter an Ludwig Thuille (Ana 493 I.2) • 5 Briefe Alexander Ritter an Felix Mottl (Ana 452) • 3 Briefe Alexander Ritter an Rosa v. Milde (Mildeana) • 1 Brief Alexander Ritter an Joachim Raff (Raffiana)
	StA	Polizeiliche Meldebögen: • Siegmund v. Hausegger (PMB, H 108) • Friedrich Rösch (PMB, R 54) • Alexander Ritter (PMB, R 174)
	Bayer. HStA	• Werk-Akt „Der faule Hans" (Intendanz der Bayer. Staatsoper 832)
	Staatsarchiv	Nachlassakt Alexander Ritter (NR München A 1896/1001)
	Monacensia Literaturarchiv	• div. Briefe Richard Strauss an Eugen Spitzweg (Strauss, Richard A I) • div. Briefe Hans v. Bülow an Eugen Spitzweg (Bülow, Hans v. A III) • Briefe Alexander Ritter an Marie von Bülow (Ritter, Alexander I,1)
Stuttgart	WLB	3 Briefe an Hermann (?) Müller (Cod. hist. 4° 540)
Tartu	Rahvusarhiiv (Estnisches Staatsarchiv)	• Kirchenbücher St. Johannis, Narva (Sign. EAA.4380.1.4; 1777–1833) • „Akte in Erbschaftsangelegenheiten des Ehrenbürgers Carl Gottfried Ritter" (Sign. EAA 1646.3.11051)
Washington	LOC	• 16 Briefe Alexander Ritter an Hermann Levi (ML 95 R6) • 1 Brief Alexander Ritter an August Steyl (Moldenhauer Archives)
Weimar	GSA	• 1 Brief Franz Liszt an Alexander Ritter (Abschrift; 59/455,5) • 3 Briefe Alexander Ritter an Marie Lipsius (59/412,4) • 3 Briefe Alexander Ritter an Max Martersteig (63/II,7,10)
	Museen, Graphische Sammlung	Johann Friedrich Preller d. A.: Porträt Alexander Ritter (Graphit-Zeichnung, Inv. Nr. KK 85 15)
	ThHStAW	Akte „Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Nr. 8181"
Wien	Wienbibliothek	• 1 Brief Alexander Ritter an Wilhelm Kienzl (Nachlass W. Kienzl)
	ÖNB	• 1 Albumblatt Alexander Ritter für Franz v. Milde (Autogr. 488/10-1) • 1 Brief Alexander Ritter an Rosa v. Milde (Autogr. 488/10-2) • 1 Brief Alexander Ritter an August Göllerich (F28 Göllerich 459)
Würzburg	StA	• Nachlass Karl Kliebert (u.a. 2 Briefe von Alexander Ritter) • Biographische Mappe Alexander Ritter

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Zwickau	Robert-Schumann-Haus	• 1 Brief Alexander Ritter an Arthur Seidl (Archiv-Nr.: 4387-A2) • Programmzettel zum Konzert am 15.11.1859 im Gewandhaus Zwickau

3.3. Verzeichnis der verwendeten gedruckten Quellen

3.3.1. Notenausgaben

Cornelius, Peter	*Musikalische Werke*, Bd. II, *Mehrstimmige Gesänge*, hrsg. von Max Hasse, Leipzig 1905
Liszt, Franz	*Klavierkonzert Nr. 2*. In: *Musikalische Werke, Serie I, Band 13*, Leipzig 1913
Ritter, Alexander	*Belsazar* op. 8, Würzburg 188 (Königl. Bayer. Hofmusikalienhandlung A. Ritter); URL: http://imslp.org/wiki/Belsazar%2C_Op.8_(Ritter%2C_Alexander)
Ritter, Alexander	*Der faule Hans*, Oper in 1 Akt, Klavierauszug, Leipzig 1886 (Kistner 6800/6908); URL: http://imslp.nl/imglnks/usimg/7/7f/IMSLP418077-PMLP403975-Ritter_Faule_Hans.pdf
Ritter, Alexander	*Der faule Hans*, Oper in 1 Akt, Partitur, Leipzig 1886 (Kistner 6798/6908); URL: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/13/IMSLP249252-PMLP403975-ARitter_Der_faule_Hans_fs.pdf
Ritter, Alexander	*Drei kleine Lieder* op. 9, Leipzig (Forberg 8285); URL: http://imslp.org/wiki/3_Kleine_Lieder%2C_Op.9_(Ritter%2C_Alexander)
Ritter, Alexander	*Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe*, Partitur, Berlin 1935 (Ries & Erler 9979); Reprint der Ausgabe, München 2017 (Musikproduktion Höflich SKU: 1025)
Ritter, Alexander	*Liebesnächte. Ein Cyklus ein- und zweistimmiger Gesänge für Sopran und Bariton mit Pianofortebegleitung* op. 4, Mainz 1875 (Schott 21681); URL: http://imslp.org/wiki/Liebesn%C3%A4chte_(Ritter%2C_Alexander)
Ritter, Alexander	*Olaf's Hochzeitsreigen* op. 22 , Partitur, München 1896 (Aibl 2852)
Ritter, Alexander	*Fünf Gedichte* op. 16, München (Aibl 2663); URL: http://imslp.org/wiki/5_Gedichte%2C_Op.16_(Ritter%2C_Alexander)
Ritter, Alexander	*Primula veris. Zwei Gedichte für Singstimme und Klavierbegleitung op. 19*, München 1892 (Aibl 2733); URL: *http://imslp.org/wiki/Primula_veris%2C_Op.19_(Ritter%2C_Alexander)*
Ritter, Alexander	*Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell* op. 1, Partitur, Leipzig 1872 (E.W. Fritzsch, 191 L.); URL: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b8/IMSLP421854-PMLP684723-Ritter_A_SQ_1.pdf
Ritter, Alexander	*Schlichte Weisen* op. 2, Leipzig 1872 (C.F.W. Siegels 4706) URL: http://imslp.org/wiki/Schlichte_Weisen%2C_Op.2_(Ritter%2C_Alexander)

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ritter, Alexander	*Sursum Corda!* op. 23, Partitur, München 1896 (Aibl, 2855)
Ritter, Alexander	*Wem die Krone?*, Oper in 1 Akt, Klavierauszug, München 1891 (Aibl 2675)
Ritter, Alexander	*Wem die Krone?*, Oper in 1 Akt, Partitur, München 1891 (Aibl 2675)
Schumann, Robert	*Belsatzar op. 57*. In: *Robert Schumann's Werke, hrsg. von Clara Schumann,* Leipzig 1879–1912, Serie XIII, Bd. 3, S. 3 ff.
Strauss, Richard	*„Ich trage meine Minne"* op. 32/2, München 1896 (Aibl), Reprint 1964 (B.&H. 19215a)
Strauss, Richard	*Also sprach Zarathustra* op. 30, Taschenpartitur, London 1974 (Eulenburg, 3506)
Strauss, Richard	*Tod und Verklärung* op. 24, Partitur, Leipzig o.J. (Edition Peters, 4192d)
Strauss, Richard	*Tod und Verklärung op. 24. Faksimile-Reproduktion der Handschrift*, Partitur, Wien 1923
Thuille, Ludwig	*Lobetanz. Ein Bühnenspiel in 3 Aufzügen*, Partitur, Berlin 1897, Nachdruck München 2010
Thuille, Ludwig	*Lobetanz. Ein Bühnenspiel in 3 Aufzügen*, Klavierauszug, Mainz 1897 (Schott, 27247)
Wagner, Richard	*Chorwerke*, Mainz 1993 (=*Sämtliche Werke* Bd. 16. Hrsg. von Reinhard Kapp)
Wagner, Richard	*Fünf Gedichte für eine Frauenstimme mit Pianoforte-Begleitung* (Wesendonck-Lieder) WWV 91 A, Mainz 1976 (=*Sämtliche Werke* Bd. 17. Hrsg. von Isolde Vetter und Egon Voss)
Wagner, Richard	*Siegfried*, WWV 86 C, Partitur, (=*Sämtliche Werke* Bd. 12, I–III. Hrsg. von Klaus Döge und Egon Voss, Mainz 2006–2014)
Wagner, Richard	*Tristan und Isolde*, Klavierauszug von Felix Mottl und Gustav F. Kogel, Frankfurt, London, New York (Edition Peters 3407)
Wagner, Richard	*Tristan und Isolde. Autograph Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth*, hrsg. und kommentiert von Ulrich Konrad, Kassel 2012
Wagner, Richard	*Tristan und Isolde*. Handlung in drei Aufzügen WWV 90, Zweiter Aufzug, Partitur, Mainz 1992 (=*Sämtliche Werke* Bd. 8, II. Hrsg. von Isolde Vetter und Egon Voss)

3.3.2. Primärliteratur: Zeitgenössische Schriften, Dokumente, Briefe, etc.

Altmann, Wilhelm (Hrsg.)	*Richard Wagners Briefwechsel mit seinen Verlegern*, Bd. II, Mainz 1911
Beyer, Marion, May, Jürgen und Werbeck, Walter (Hrsg.)	*Richard Strauss. Späte Aufzeichnungen*, Mainz 2016 (=Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft Bd. 21)

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bronsart, Hans von	*Musikalische Pflichten*, Leipzig 1858
Brosche, Günter (Hrsg.)	*Richard Strauss – Clemens Krauss, Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Tutzing 1997 (=Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation, Bd. 20)
Brosche, Günter (Hrsg.)	*Richard Strauss – Franz Schalk. Ein Briefwechsel*, Tutzing 1983
Bülow, Hans von	*Karl G. Ritter. Ein Schüler Robert Schumann's*. In: Bülow, *Schriften III-1*, S. 320–328. Zuerst veröffentlicht in: *NZfM*, Bd. 48, Nr. 10, 05.03.1858, S. 101–105
Bülow, Marie von (Hrsg.)	*Hans von Bülow. Briefe und Schriften*, Bd. I-VIII, Leipzig 1895–1911
Chamberlain, Houston Stewart	*Tendenz oder Sentenz? III*. In*: Bayreuther Blätter*, 19. Jg. 1896, S. 193–196
Cornelius, Peter	*Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe im Auftrage der Familie herausgegeben* Bd. I: *Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern und Gelegenheitsgedichten* (I), hrsg. von Carl Maria Cornelius, Leipzig 1904 Bd. II: *Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern und Gelegenheitsgedichten* (II), hrsg. von Carl Maria Cornelius, Leipzig 1905 Bd. III: *Aufsätze über Musik und Kunst*, hrsg. von Edgar Istel, Leipzig 1904 Bd. IV: *Gedichte*, hrsg. von Adolf Stern, Leipzig 1905
Dahn, Felix	*Erinnerungen*, 4. Buch, Bde. 1 und 2, Leipzig 1894 und 1895
Devrient, Eduard	*Das Nationaltheater des neuen Deutschlands*, Leipzig 1849
Draeseke, Felix	*Schriften 1855–1861*, hrsg. von Martella Gutiérrez-Denhoff und Helmut Loos, Bad Honnef 1987 (=Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, hrsg. von Helmut Loos, Schriften Bd. 1)
Du Moulin-Eckart, Richard (Hrsg.)	*Hans von Bülow. Neue Briefe*, München 1927
Glasenapp, Carl Friedrich (Hrsg.)	*Familienbriefe von Richard Wagner: 1832–1874*, Berlin 1907
Golther, Walter (Hrsg.)	*Richard Wagner an Mathilde Wesendonk* [sic]. *Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871*, Berlin 1904
Grasberger, Franz (Hrsg.)	*Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, Tutzing 1967
Gregor-Dellin, Martin (Hrsg.)	*Cosima Wagner. Die Tagebücher,* 2 Bände, ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München 1976 (Bd. I) und 1977 (Bd. II)
Gura, Eugen	*Erinnerungen aus meinem Leben*, Leipzig 1905
Gutzkow, Karl	*Rückblicke auf mein Leben*, Berlin 1875

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hanslick, Eduard	*Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten 15 Jahre 1870–85*, Berlin [2]1886
Hanslick, Eduard	*Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854
Hausegger, Friedrich	*Die Musik als Ausdruck*, Wien 1885
Hausegger, Siegmund von (Hrsg.)	*Richard Wagners Briefe an Frau Julie Ritter*, München 1920
Hoffman von Fallersleben, Heinrich	*Mein Leben. Aufzeichnungen und Erinnerungen,* Band 6, Hannover 1868
Hornstein, Robert von	*Memoiren* (hrsg. von Ferdinand von Hornstein), München 1908
Humperdinck, Engelbert	*„Der faule Hans" und das Dresdener Hoftheater*. In: *Frankfurter Zeitung*, 35. Jg., Nr. 348, drittes Morgenblatt, 14.12.1890
Jansen, Friedrich Gustav (Hrsg.)	*Schumann's Briefe. Neue Folge*, Leipzig 1886
Kabel, Rolf (Hrsg.)	*Eduard Devrient. Aus seinen Tagebüchern. Bd. I Berlin – Dresden 1836–1852*, Weimar 1964
Kessler, Harry Graf	*Das Tagebuch Zweiter Band 1892–1897*. Hrsg. von Günter Riederer und Jörg Schuster unter Mitarbeit von Christoph Hilse, Stuttgart 2004
Kienzl, Wilhelm	*Meine Lebenswanderung. Erlebtes und Erschautes*, Stuttgart 1926
Kietz, Marie (Hrsg.)	*Richard Wagner in den Jahren 1842–1849 und 1873–1875*. Erinnerungen von Gustav Adolph Kietz, Dresden 1905
Kniese, Julie (Hrsg.)	*Der Kampf zweier Welten um das Bayreuther Erbe. Julius Knieses Tagebuchblätter aus dem Jahre 1883* (mit einer Einleitung von Reinhold Frhr. von Lichtenberg), Leipzig 1931
La Mara (Hrsg.) [=Lipsius, Marie]	*Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*, Leipzig 1898
La Mara (Hrsg.) [=Lipsius, Marie]	*Franz Liszt. Briefe Band III. Briefe an eine Freundin*, Leipzig 1894
La Mara (Hrsg.) [=Lipsius, Marie]	*Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten*, Bd. II, Leipzig o. J. [1886]
Mack, Dietrich (Hrsg.)	*Cosima Wagner. Das Zweite Leben. Briefe und Aufzeichnungen 1883–1930*, München 1980
Nietzsche, Friedrich	*Ecce homo*. In: Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6, München 1988
Nietzsche, Friedrich	*Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3, München 1986

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ott, Friedrich Carl	*Gen Hellas. Eine Reise-Skizze und önologische Studie.* In: *Der Sammler. Belletristische Beilage zur »Augsburger Abendzeitung«*, 57. Jg., Nr. 48, S. 5–7; Nr. 49, S. 3–5; Nr. 50, S. 4–6; Nr. 53, S. 3–4
Pohl, Richard	*Autobiographisches*. In: *Musikalisches Wochenblatt*, XII. Jg., Leipzig 1881, S. 3, 15–17, 26–27, 39–40, 56, 67–68
Pohl, Richard	*Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. I+II, Leipzig 1883
Pohl, Richard	*Weimar. Ein Besuch auf der Altenburg (1854)*. In: Ders.: *Franz Liszt* (=Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Band 2), Leipzig 1883
Pohl, Richard [alias Hoplit]	*Vertrauliche Briefe aus Weimar*. In: *NZfM*, Bd. 44, 02.05.1856, S. 199–201
Pretzsch, Paul (Hrsg.)	*Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel 1888–1908*, Leipzig 1934
Richter, Alfred	*Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit. Erinnerungen eines Musikers*. (hrsg. von Doris Mundus), Leipzig 2004
Ritter, Alexander	*Der faule Hans. Oper in einem Akt.* Textbuch, Leipzig 1885 (Breitkopf & Härtel) und Leipzig 1886 (Kistner)
Ritter, Alexander	*Wem die Krone? Oper in einem Akt.* Textbuch, München 1891 (Aibl)
Ritter, Alexander	vgl. Verzeichnis der Schriften: **ARWV VII.**
Rösch, Friedrich	*Musik-ästhetische Streitfragen*, Leipzig 1897
Schad, Martha (Hrsg.)	*Cosima Wagner und Ludwig II. von Bayern. Briefe. Eine erstaunliche Korrespondenz*, Bergisch Gladbach 1996
Schalk, Joseph	*Neue Lieder, neues Leben*. In: *Beilage zur Allgemeine Zeitung* (München), Jg. 1890, Nr. 22, 22.1.1890, S. 2–3. Abgedruckt in: *Gesammelte Aufsätze über Hugo Wolf*, hrsg. vom Hugo-Wolf-Verein in Wien, Berlin 1898, S. 1–17.
Schmid, Herman [sic] Th.	*Der Theuerdank, Romantisches Lustspiel in drei Akten*. In: Ders.: *Dramatische Schriften*, 2. Bd., Leipzig 1853, S. 293–444.
Schopenhauer, Arthur	*Die Welt als Wille und Vorstellung*. Erster Band, Stuttgart 1987
Schorn, Adelheid von	*Zwei Menschenalter. Erinnerungen und Briefe*, Berlin 1901
Schuh, Willi (Hrsg.)	*Richard Strauss. Betrachtungen und Erinnerungen*, Zürich 1949 und 2., erweiterte Auflage, Zürich 1957
Schuh, Willi (Hrsg.)	*Richard Strauss. Briefe an die Eltern*, Zürich 1954
Schuh, Willi (Hrsg.)	*Richard Strauss. Briefwechsel mit Willi Schuh*, Zürich 1969
Sommer, Hans	*Die Wertschätzung der Musik*. In: *Der Kunstwart*, 11. Jg., Nr. 13–15 (April/Mai 1898), S. 10–14, S. 44–49 und S. 82–87

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Spitzer, Leopold (Hrsg.)	*Hugo Wolf. Briefe. 1873–1901.* Mit Kommentar vorgelegt von Leopold Spitzer, Wien 2010 (Bd. I–III) und 2011 (Bd. IV)
Steil, Dieter (Hrsg.)	*Wie freue ich mich auf das Orchester! Briefe des Dirigenten Hermann Levi*, Köln 2015
Strauss, Gabriele und Reger, Monika (Hrsg.)	*Ihr aufrichtig Ergebener. Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten*, 2. Band, Berlin 1998
Strauss, Gabriele und Reger, Monika (Hrsg.)	*Lieber Collega! Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten*, 1. Band, Berlin 1996
Strauss, Richard	*Guntram in drei Aufzügen*, Textbuch, Berlin 1904
Strauss, Richard	ohne Titel [Zusendung vom 29.11.1890 zur verhinderten Dresdner Premiere von Ritters *Der faule Hans*], *Offener Sprechsaal*, *AMZ*, Nr. 17, 1890, S. 610
Tenschert, Roland (Hrsg.)	*Richard Strauss und Joseph Gregor. Briefwechsel 1934–1949*, Salzburg 1955
Thierbach, Erhart (Hrsg.)	*Die Briefe Cosima Wagners an Friedriche Nietzsche*, II. Teil, Weimar 1940 (Reprint Nendeln/Liechtenstein 1975)
Trenner, Franz (Hrsg.)	*Cosima Wagner – Richard Strauss. Ein Briefwechsel*, Tutzing 1978
Trenner, Franz (Hrsg.)	*Strauss – Thuille. Ein Briefwechsel*, Tutzing 1980
Uhlig, Theodor	*Musikalische Schriften*, hrsg. von Ludwig Frankenstein, Regensburg [1914]
Wagner, Günter (Hrsg.)	*Peter Cornelius. Briefe und Tagebücher. Erster Band*, Mainz 2015 (=Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte Nr. 44)
Wagner, Günter (Hrsg.) und Deaville, James (Hrsg.-Mitarbeit)	*Peter Cornelius. Gesammelte Aufsätze. Gedanken über Musik und Theater, Poesie und Bildende Kunst*. Herausgegeben und kommentiert von Günter Wagner unter Mitarbeit von James Deaville, Mainz 2004
Wagner, Richard	*Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden (aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen) nebst Programm dazu.* In: Ders.: *Schriften Bd. 2,* S. 50–65
Wagner, Richard	*Eine Mittheilung an meine Freunde.* In: Ders., *Schriften Bd. 4*, S. 230–344
Wagner, Richard	*Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 Bände, Leipzig ^{4}1907
Wagner, Richard	*Mein Leben*. Herausgegeben von Martin Gregor-Dellin, 2 Bd., München 1969
Wagner, Richard	*Oper und Drama.* In: Ders., *Schriften Bd. 3*, S. 222–320 und *Bd. 4*, S. 1–229

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wagner, Richard	Sämtliche Briefe Bd. 2: *Briefe der Jahre 1842–1849*, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1970 Bd. 3: *Briefe der Jahre 1849–1851*, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1975 Bd. 4: *Briefe der Jahre 1851–1853*, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1979 Bd. 5: *September 1852–Januar 1854*, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1993 Bd. 6: *Januar 1854–Februar 1855*, hrsg. von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner, Leipzig 1986 Bd. 7: März 1855–März 1856, hrsg. von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner, Leipzig 1988 Bd. 8: *Briefe April 1856–Juli 1857*, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1991 Bd. 9: *Briefe August 1857–August 1858*, hrsg. von Klaus Burmeister und Johannes Forner, Leipzig 2000 Bd. 10: *Briefe August 1858–März 1859*, hrsg. von Andreas Mielke, Wiesbaden 2000 Bd. 11: *Briefe April–Dezember 1859*, hrsg. von Martin Dürrer, Wiesbaden 1999 Bd. 12: *Briefe des Jahres 1860*, hrsg. von Martin Dürrer, Wiesbaden 2001 Bd. 14: *Briefe des Jahres 1862*, hrsg. von Andreas Mielke Wiesbaden 2003 Bd. 17: *Briefe des Jahres 1865*, hrsg. von Martin Dürrer, Wiesbaden 2009 Bd. 18: *Briefe des Jahres 1866*, hrsg. von Andreas Mielke, Wiesbaden 2008 Bd. 19: *Briefe des Jahres 1867*, hrsg. von Margret Jestremski, Wiesbaden 2011 Bd. 21: *Briefe des Jahres 1869*, hrsg. von Andreas Mielke, Wiesbaden 2013 Bd. 22: *Briefe des Jahres 1870*, hrsg. von Martin Dürrer, Wiesbaden 2012 Bd. 23: *Briefe des Jahres 1871*, hrsg. von Andreas Mielke (†) Wiesbaden 2015 Bd. 24: *Briefe des Jahres 1872*, hrsg. von Martin Dürrer, Wiesbaden 2015 Bd. 25: *Briefe des Jahres 1873*, hrsg. von Angela Steinsiek, Wiesbaden 2017
Wagner, Richard	*Über die Anwendung der Musik auf das Drama*. In: Ders., *Schriften Bd. 10*, S. 176–193
Wagner, Richard	*Über die Aufführung des „Tannhäuser". Eine Mittheilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper* In: Wagner, *Schriften Bd. 5*, S. 123–159
Wagner, Richard	*Was ist deutsch?* In: Ders., *Schriften Bd. 10*, S. 36–53
Wagner, Richard	*Wilhelm Baumgartners Lieder.* In: Wagner, Richard: *Neue Textausgabe* (NTA), Bd. VI, hrsg. von Rüdiger Jacobs, Frankfurt 2013, S. 239–241.
Weißheimer, Wendelin	*Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen*, Stuttgart und Leipzig 1898
Wirsing, [Bernhard] Rudolph	*Das Deutsche Theater. Eine Darstellung der gegenwärtigen Theaterzustände nebst Andeutungen zu einer zweckmäßigen Reform und Bühnenleitung*, Leipzig 1862
Wolzogen, Hans von	*Tendenz oder Sentenz? II*. In: *Bayreuther Blätter*, 18. Jg., 1895, S. 356 f.
Zumpe, Hermann	*Persönliche Erinnerungen nebst Mitteilungen aus seinen Tagebuchblättern und Briefen* (hrsg. von Hans von Possart), München 1905

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

4. Verzeichnis der verwendeten Sekundärliteratur

Abell, Arthur M.	*Talks with great composers*, New York 1955, Übers.: *Gespräche mit berühmten Komponisten*, Garmisch-Partenkirchen 1962
Ackermann, Peter	*Absolute Musik und Programmusik: Zur Theorie der Instrumentalmusik bei Liszt und Wagner*. In: Gut, Serge (Hrsg.): *Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule*. Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposions Eisenstadt 1983, München u. Salzburg 1986, S. 21–27
Ackermann, Peter	*Richard Wagners »Ring des Nibelungen« und die Dialektik der Aufklärung*, Tutzing 1981
Albrecht, Bruno (Hrsg.)	*Das königliche Conservatorium der Musik zu Leipzig. 1843–93*. Festschrift, Leipzig 1893
Altenburg, Detlef	*Die Neudeutsche Schule – Eine Fiktion der Musikgeschichtsschreibung?* In: Ders.: *Liszt und die Neudeutsche Schule*, Laaber 2006, S. 9–22
Altenburg, Detlef	*Franz Liszt in Weimar und „seine" Hofkapelle*. In: Huschke, Wolfram*: … von jener Glut beseelt. Geschichte der Staatskapelle Weimar*, Jena 2002, S. 122–128
Altenburg, Detlef (Hrsg.)	*F. Liszt, die Altenburg und Europa*, Weimar 2003
Altenburg, Detlef (Hrsg.)	*Liszt und die Neudeutsche Schule*, Laaber 2006 (=Weimarer Liszt-Studien Bd. 3)
Altmann, Wilhelm	*Handbuch für Streichquartettspieler*, Bd. II, Berlin ^{2}1928
Altmann, Wilhelm	*Zur Erinnerung an Ferdinand David*. In: *Die Musik*, 2. Jg., Bd. VIII, 1903, S. 133
Amburger, Erik	*Das neuzeitliche Narva als Wirtschaftsfaktor zwischen Rußland und Estland.* In: Ders.: *Fremde und Einheimische im Wirtschafts- und Kulturleben des neuzeitlichen Russland*, Wiesbaden 1982
Anonymus	*Richard Strauß und sein Guntram.* In: *AMZ*, 67. Jg., Nr. 42, 18.10.1940, S. 337 f.
Babbe, Annkatrin	Artikel *„Langhans, Louise (Luise) Hermine geb. Japha"*. In: *Instrumentalistinnen-Lexikon*, Homepage des Sophie Drinker Institutes, Bremen. URL: *http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/langhans-louise* (zuletzt abgerufen am 24.01.2017)
Ballstaedt, Andreas	Artikel *„Belsatzar op. 57"*. In: *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, herausgegeben von Helmut Loos, Laaber 2005, S. 369–372
Bär, Ute	*Robert Schumann und Ferdinand David.* In*: „Neue Bahnen". Robert Schumann und seine Zeitgenossen*, hrsg. von Bernhard R. Appel (=Schumann Forschungen Bd. 7), Mainz 2002, S. 58–111
Bartels, Adolf	*Adolf Stern. Der Dichter und der Literaturhistoriker*, Dresden 1905
Bartels, Adolf	*Chronik des Weimarischen Hoftheaters 1817–1907*, Weimar 1908

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bartnig, Hella	*Ernst von Schuch und die Dresdner Hofoper*. In: Heinemann, Michael: *Die Dresdner Oper im 19.Jh*., Laaber 1995, S. 361–375
Bayreuther, Rainer	*Richard Strauss' Alpensinfonie. Entstehung, Analyse und Interpretation*, Hildesheim 1997 (=*Musikwissenschaftliche Publikationen. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main*, hrsg. von Herbert Schneider, Bd. 6)
Beckh, Hermann	*Die Sprache der Tonart in der Musik*. *Von Bach bis Bruckner*, Frankfurt am Main 1987
Berger, Karol	*Tristan und Isolde*. In: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *Wagner Handbuch*, S. 371–380, Kassel und Stuttgart 2012
Bermbach, Udo	*Der Wahn des Gesamtkunstwerks*, Stuttgart und Weimar ^{2}2004
Bermbach, Udo	*Houston Stewart Chamberlain. Wagners Schwiegersohn – Hitlers Vordenker*, Stuttgart und Weimar 2015
Bermbach, Udo	*Siegfried und der Bayreuther Gedanke. Zur Rezeptionsgeschichte eines Wagner-Helden im Kaiserreich.* In: Janz, Tobias (Hrsg.): *Wagners Siegfried und die (post-)heroische Moderne,* Würzburg 2011 (=Wagner in der Diskussion Bd. 5), S. 157–169
Bernhard, Julius Adolf (Hrsg.)	*Entwurf eines Verzeichnisses der ehemaligen Zöglinge der Blochmann-Bezzenberger'schen Erziehungsanstalt und des Vitzthum'schen Gymnasiums aus den Jahren 1824–1890*, Dresden 1901
Bieri, Georg	*Die Lieder von Hugo Wolf*, Bern und Leipzig 1935
Birkin, Kenneth	*Hans von Bülow. A Life for Music*, Cambridge 2011
Birkin, Kenneth	*Richard Strauss in Weimar. Part 1: The Concert Hall*. In: *Richard Strauss-Blätter*, Juni 1995, Neue Folge Heft 33, S. 3–36
Bischoff, Hermann	*Das deutsche Lied* (=Die Musik, Bd. 16/17), Berlin 1909
Boetticher, Wolfgang	Artikel „*Koßmaly, Karl*". In: *MGG-1*, Band 7, Kassel und Stuttgart 1958, Spalte 1643 f.
Böhm, Karl	*Ich erinnere mich ganz genau. Autobiographie*, hrsg. von Hans Weigel, München 1968
Böhme, Erdmann Werner	*Richard Wagners Werk in Pommern. Die ersten Aufführungen Wagnerscher Musikdramen in Stettin, Greifswald u. Stralsund*, Berlin-Halensee 1934
Borchmeyer, Dieter	*Richard Wagner und der Antisemitismus.* In: Müller, Ulrich und Wapnewski, Peter (Hrsg.): *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart 1986, S. 137–161.
Borchmeyer, Dieter	*Was ist deutsch? Die Suche einer Nation nach sich selbst*, Berlin 2017
Borchmeyer, Dieter	*Was ist deutsch? Variationen eines Themas von Schiller über Wagner zu Thomas Mann*, Eichstätt 2010 (=Eichstätter Universitätsreden, Bd. 118)

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Brauneck, Manfred und Müller, Christine (Hrsg.)	*Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880–1900*, Stuttgart 1987
Breig, Werner et. al. (Hrsg.)	*Wagner-Briefe-Verzeichnis, WBV. Chronologische Verzeichnis der Briefe von Richard Wagner*, Wiesbaden 1998
Brinkmann, Reinhold	*Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert*. In: *Handbuch der musikalischen Gattungen* (hrsg. von Siegfried Mauser), Band 8: *Musikalische Lyrik* (hrsg. von Hermann Danuser), Teil 2, Laaber 2004
Bülow, Marie	*Hans von Bülow in Leben und Wort*, Stuttgart 1925
Chamberlain, Houston Stewart	*Richard Wagner*, München 1896
Cornelius, Carl Maria	*Peter Cornelius. Der Wort- und Tondichter*, 2 Bde., Regensburg 1925
Dahlhaus, Carl	*Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980 (=Ders. (Hrsg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6)
Dahlhaus, Carl	*Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit*. In: *Die Musikforschung*, 41. Jg. (1988), S. 202–213
Dahlhaus, Carl	*Richard Wagners Musikdramen*, Zürich 1985
Dahlhaus, Carl	*Wozu noch Biographien?*. In: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 1, Nr. 2 (März–April), Mainz 1975, S. 82
Danz, Ernst-Joachim	*Die objektlose Kunst. Untersuchungen zur Musikästhetik Friedrich von Hauseggers*, Regensburg 1981
Deaville, James	*A "daily diary of the Weimar dream". Raff's unpublished letters to Doris Genast, 1852–1856*. In: Saffle, Michael (Hrsg.): *Analecta Lisztiana I. Liszt and his world* (=Franz Liszt Studies Series #5), Stuyvesant 1998, S. 181–216
Deaville, James	Artikel „*Wem die Krone?*". In: Dahlhaus, Carl et. al. (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 5, München 1994, S. 289 f.
Deaville, James	*Die Liszt-Schule und die komische Oper.* In: Döhring, Sieghart (Hrsg.): *Deutsche Oper zwischen Wagner und Strauss. Tagungsbericht Dresden 1993, mit einem Anhang von der Draeseke-Tagung Coburg 1996*, Chemnitz 1998, S. 13–35
Deaville, James	*Die neudeutsche Musikkritik: Der Weimarer Kreis.* In: Altenburg, Detlef (Hrsg.): *Liszt und die Neudeutsche Schule*, Laaber 2006, S. 55–76
Deaville, James	*The New-German School and the* Euterpe *Concerts, 1860–1862: A Trojan Horse in Leipzig*. In: Beer, Axel (Hrsg.) et al.: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, Bd. 1, Tutzing 1997, S. 253–265
Deaville, James	*Vorwort*. In: Ritter, Alexander: *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe*, Reprint München 2010 (URL: https://repertoire-explorer.musikmph.de/wp-content/uploads/vorworte_prefaces/1025.pdf)

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Deppisch, Walter	*Richard Strauss. Dargestellt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (=Rowohlts Monographien 146), Reinbek bei Hamburg 1984
Detig, Christian	*Deutsche Kunst, deutsche Nation. Der Komponist Max von Schillings*, Kassel 1998
Dettelbacher, Werner	*Erinnerung an Alt-Würzburg*, Würzburg 1970
Dieckmann, Friedrich	*Sanfte Revolution. Richard Wagner im Dresdner Frühling*. In: *Richard Wagner in Dresden*, hrsg. vom Dresdner Geschichtsverein e.V. (=Dresdner Hefte, 30. Jg., Heft 112), Dresden 2012, S. 36–46
Döhring, Sieghart und Henze-Döhring, Sabine	*Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (=Mauser, Siegfried (Hrsg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen* Bd. 13), Laaber 1997
Dorschel, Andreas	*Die Idee der „Einswerdung" in Wagners Tristan*. In: *Musik-Konzepte* 57/58, *Richard Wagner. Tristan und Isolde*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1987, S. 3–45
Drüner, Ulrich	*Richard Wagner. Die Inszenierung eines Lebens*, München 2016
Eckhardt, Maria	*Das Album der Prinzessin Marie von Sayn-Wittgestein*, Weimar 2000
Edelmann, Bernd	*Von Wagner zum Jugendstil. Ludwig Thuilles Opern*. In: Suder, Alexander L. (Hrsg.): *Ludwig Thuille* (=Komponisten in Bayern, Bd. 16), Tutzing 1993, S. 61–79
Edler, Florian	*Minnespiel nach Friedrich Rückerts „Liebesfrühling" op. 101*. In: *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke* (hrsg. von Helmut Loos), Bd. 2, Laaber 2005
Egdorf, Burkhard	*Das Potpourri und Richard Wagner*, 3 Bde., Fernwald 2012 (=*Forum Musikwissenschaft,* hrsg. von Peter Ackermann, Band 2 a–c)
Eggebrecht, Hans Heinrich	*Vertontes Gedicht. Über das Verstehen von Kunst durch Kunst*. In: ders.: S*inn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*, Wilhelmshaven 1979
Ehrhardt, Damien	*Le salon de Liszt comme symbole du « Nouveau Weimar » (1848–1861)*. In: Gauthier, Laure und Traversier, Mélanie (Hrsg.): *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVIe–XIXe siècles),* Paris 2008, S. 221–239
Engel, Erich	*Richard Wagners Leben und Werke im Bilde*, Bd. I, Wien und Leipzig 1913
Erck, Alfred und Kern, Volker	*Die Meininger in Europa*. In: Kern, Volker und Müller Herta (Red.): *Die Meininger kommen! Hoftheater und Hofkapelle zwischen 1874 und 1914 unterwegs in Deutschland und Europa*, Meiningen 1999, S. 6–33
Erck, Alfred, Erck, Inge und Müller, Herta	*Hans von Bülows Meininger Jahre*. In: *Südthüringer Forschungen 25*, Meiningen 1991, S. 3–59
Erler, Hermann	*Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen*, Bd. II, Berlin 1887
Fecker, Adolf	*Sprache und Musik. Phänomenologie der Deklamation in Oper und Lied des 19. Jahrhunderts*, Hamburg 1984

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Fehling, Emil Ferdinand	*Lübeckische Ratslinie von den Anfängen der Stadt bis auf die Gegenwart*, Lübeck 1925, unveränderter Nachdruck Lübeck 1978
Finscher, Ludwig	Artikel „*Streichquartett*". In: *MGG*, Sachteil Bd. 8, Spalte 1955, Kassel und Stuttgart 1998
Finscher, Ludwig	Artikel „*Streichquartett-Ensemble*". In*: MGG*, Sachteil Bd. 8, Spalte 1977–1989, Kassel und Stuttgart 1998
Foerster, Otto	*Alexander Winterberger. Seine Werke. Sein Leben*, Hannover 1905
Franke, Rainer	Artikel „*Guntram*". In: Dahlhaus, Carl et. al. (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 6, München 1997, S. 78–81
Friedrich, Sven	*»Was bist du für ein Mensch«?!, oder: Wer war Karl Ritter?*. In: *Bayreuther Festspiele 1995 (Festspielbuch),* hrsg. von Wolfgang Wagner, Bayreuth 1995, S. 88–94
Gailit, Michael	*Julius Reubke (1834–1858). Leben und Werk*, Langen bei Bregenz 1995
Gerlach, Reinhard	*Richard Strauss: Prinzipien seiner Kompositionstechnik (mit einem Brief von Strauss).* In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 23. Jg. 1966, S. 277–288
Gilliam, Bryan	*The life of Richard Strauss,* Cambridge 1999
Glasenapp, Carl Friedrich	*Das Leben Richard Wagner's*, 6 Bände, Leipzig ^{3}1894–^{3}1907
Göllerich, August	*Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffens-Bild*, hrsg. und ergänzt von Max Auer, Bd. IV, 2. Teil, Regensburg 1936
Goltz, Maren	*Musiker-Lexikon des Herzogtums Sachsen-Meiningen (1680–1918)*, Meiningen ^{3}2012
Gregor-Dellin, Martin	*Richard Wagner. Eine Biographie in Bildern*, München 1982
Gregor-Dellin, Martin	*Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*, München 1980
Gregor-Dellin, Martin	*Wagner-Chronik,* München und Kassel 1983
Grenzer, Ina	*Friedhold Fleischhauer, ein Konzertmeister der Meininger Hofkapelle.* In: Südthüringer Forschungen 25, Meiningen 1991, S. 64–81
Groote, Inga Mai	*Wagners Werke in zeitgenössischen Bearbeitungen*. In: Lütteken, *Wagner Handbuch*, S. 448–453
Haas, Frithjof	*Hans von Bülow. Leben und Wirken*, Wilhelmshaven 2002
Hahn, Wilfrid	*Auf dem Weg zur Großstadt (1830–1871).* In: *Dresden. Die Geschichte der Stadt. Von den Anfängen bis zur Gegenwart,* hrsg. vom Dresdner Geschichtsverein e.V., Dresden 2002, S. 133–166

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hansen, Heinrich Johann	*Geschichte der Stadt Narva*, Dorpat 1858
Härtwig, Dieter	*Richard Strauss in Dresden*. In: Heinemann, Michael et al. (Hrsg.): *Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk*, S. 103–115
Hasse, Max	*Peter Cornelius und sein Barbier von Bagdad. Die Kritik zweier Partituren. Peter Cornelius gegen Felix Mottl und Hermann Levi*, Leipzig 1904
Hausegger, Siegmund von	*Alexander Ritter. Ein Bild seines Charakters und Schaffens*, Berlin 1907 (=*Die Musik*, hrsg. von Richard Strauss, Nr. 26/27)
Hausegger, Siegmund von	*Richard Strauß und Alexander Ritter*. In: *Deutsches Musikjahrbuch*, 4. Bd., Essen 1926, S. 26–29 (zuerst erschienen in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 11.6.1924)
Heckel, Karl	*Hugo Wolf in seinem Verhältnis zu Richard Wagner*, München und Leipzig 1905
Hein, Anette	*»Es ist viel „Hitler" in Wagner«. Rassismus und antisemitische Deutschtumsideologie in den »Bayreuther Blättern« (1878–1938)*, Tübingen 1996
Heinemann, Michael (Hrsg.)	*Die Dresdner Oper im 19. Jh*., Laaber 1995
Heldt, Brigitte	*Richard Wagner, Tristan und Isolde. Das Werk und seine Inszenierung*, Laaber 1994
Henneberg, Fritz	*300 Jahre Leipziger Oper*, München 1993
Hennemann, Monika	*Liszt's Lieder*. In: Hamilton, Kenneth (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge 2005
Herrmann, Matthias	*„… so jugendfrisch und kräftig". Robert Schumann in Dresden.* In: *Robert Schumann in Dresden*, hrsg. vom Dresdner Geschichtsverein e.V., Dresden 2010 (=Dresdner Hefte 102), S. 17–27
Heyne, Jörg	*Die Ära Reißiger am Hoftheater Dresden*. In: Heinemann, Michael: *Die Dresdner Oper im 19.Jh*., Laaber 1995, S. 161–163.
Hilmes, Oliver	*Herrin des Hügels. Das Leben der Cosima Wagner*, München 2007
Hochmuth, Michael	*Chronik der Dresdner Oper*, Hamburg 1998
Hofmiller, Josef	*Alexander Ritter, der Dichter und Komponist*. In: *Die Gesellschaft,* X. Jg., 1894, Heft 4, S. 519–525; Neudruck in: Hofmiller, Josef: *Versuche*, Karlsruhe 1946, S. 203–213
Hofmiller, Josef [Max] (*Pseudonym J.M.H.*)	*Alexander Ritter*. In: *Die Gesellschaft*, XII. Jg., 1896, Heft 8, S. 1056–1067; Neudruck in: Hofmiller, Josef: *Versuche*, Karlsruhe 1946, S. 213–221
Holoman, Dallas Kern	*Berlioz*, Cambridge (Mass.) 1989

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hötger, Maritres	Artikel *„Julie Ritter"*. In: *Das Wagner Lexikon*, hrsg. von Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen, Laaber 2012, S. 622
Hottmann, Katharina	*„Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!". Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späten Opernschaffen*, Tutzing 2005
Hunecker, James Gibbons	*Overtones*, New York 1904 (Reprint, Freeport 1970)
Huschke, Wolfram	*Franz Liszt. Wirken und Wirkungen in Weimar*, Weimar 2010
Huschke, Wolfram	*Musik im klassischen und nachklassischen Weimar 1756*–1861, Weimar 1982
Huschke, Wolfram	*… von jener Glut beseelt. Geschichte der Staatskapelle Weimar*, Jena 2002
Istel, Edgar	*Peter Cornelius*, Leipzig 1906
Istel, Edgar	*Wagner und die Familie Weber*. In: *Richard Wagner-Jahrbuch*, Bd. 3, Berlin 1908, S. 52–61
Jachmann, Hans	*Johanna Jachmann-Wagner. Ein Lebensbild.* In: Kapp/Jachmann (Hrsg.): *Richard Wagner und seine erste Elisabeth*, Berlin 1927, S. 103–231
Johns, Susanne	Artikel *„Liederspiel"*. In: *MGG*, Sachteil Bd. 5, Spalte 1328–1335, Kassel und Stuttgart 1996
Jost, Christa	*Richard Wagners Münchner Atelier für Musik und die Königliche Musikschule (1865–1874)*. In: Schmitt, Stephan: *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945*, Tutzing 2005, S. 35–109
Jost, Peter	Artikel *„Ritter, Alexander"*. In: *MGG*, Personenteil Bd. 14, Spalte 201–202, Kassel und Stuttgart 2005.
Jost, Peter	Artikel *„Ritter, Karl"*. In: *MGG*, Personenteil Bd. 14, Spalte 200–201, Kassel und Stuttgart 2005.
Jost, Peter	*Karl Ritter. Komponist zwischen Schumann und Wagner*. In: *„Neue Bahnen". Robert Schumann und seine Zeitgenossen*, hrsg. von Bernhard R. Appel (=Schumann Forschungen Bd. 7), Mainz 2002, S. 182–204
Jost, Peter	*Lieder und Gesänge*. In: Sandberger, Wolfgang (Hrsg.): *Brahms Handbuch*, Kassel und Stuttgart 2009, S. 208–267
Jung, Hans Rudolf	*Franz Liszt in seinen Briefen*, Frankfurt 1988
Just, Martin	*Modellrepetition in Hugo Wolfs Mörike-Liedern*. In: Ders. und Wiesend, Reinhard (Hrsg.): *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1989, S. 403–440
Kapp, Julius	*Richard Wagners Beziehungen zur Familie seines Bruders Albert*. In: Ders. und Jachmann (Hrsg.): *Richard Wagner und seine erste „Elisabeth" Johanna Jachmann-Wagner*, Berlin 1927, S. 7–102
Karbaum, Michael	*Strauss und die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer*. In: Werbeck, Walter (Hrsg.): *Richard Strauss Handbuch*, Kassel und Stuttgart 2014, S. 29–34

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Kaul, Oskar	*Bilder aus der Würzburger Musik- und Theatergeschichte im 19. Jahrhundert*. In: Ziegler, Carl (Hrsg.): *Hundert Jahre bayrisch. Ein Festbuch,* Würzburg 1914, S. 265–302.
Kaul, Oskar	*Musica Herbipolensis. Aus Würzburgs musikalischer Vergangenheit* (hrsg. von Frohmut Dangel-Hofmann), Marktbreit 1980
King, A. Hyatt	*Mozart in Retrospect. Studies in criticism and bibliography*, Oxford [3]1970
Klatte, Wilhelm	*Aus Richard Strauss' Werkstatt*. In: *Die Musik*, XVI. Jg., Heft 9, Juni 1924, S. 636–641
Klatte, Wilhelm	*Zur Geschichte der Programm-Musik*, Berlin 1905
Kliebert, Karl	*Die Kgl. Musikschule Würzburg. Ihre Gründung, Entwicklung und Neugestaltung.* Denkschrift aus Anlass 100jährigen Bestehens der Anstalt 1804–1904, Würzburg 1904
Köhler, Louis	*Die Gebrüder Müller und das Streich-Quartett*, Leipzig 1858
Konold, Wulf	*Peter Cornelius und die Liedästhetik der Neudeutschen Schule*. In: The international review of music, aesthetics and sociology, Vol. I, Nr. 1, Zagreb 1970, S. 187–194
Konrad, Ulrich	*Otto Nicolai (1810–1849). Studien zu Leben und Werk*, Baden-Baden 1986
Konrad, Ulrich	*Siegfried*. In: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *Wagner Handbuch*, Kassel und Stuttgart 2012, S. 356–362
Kraus, Hans-Christof	*Friedrich III. (1831–1888)*. In: Fröhlich Michael (Hrsg.): *Das Kaiserreich. Portrait einer Epoche in Biographien*, Darmstadt 2001, S. 109–119
Krauss, Marita	*Die königlich bayerischen Hoflieferanten*, München 2009
Kravitt, Edward	*The Lied. Mirror of Late Romanticism*, New Haven 1996
Kreiser, Kurt	*Carl Gottlieb Reissiger. Sein Leben nebst einigen Beiträgen zur Geschichte des Konzertwesens in Dresden*, Dresden 1918
Kretzschmar, Hermann	*Das deutsche Lied seit dem Tode Richard Wagners*. In: Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters, Leipzig 1911
Kroyer, Theodor	*Die circumpolare Oper. Zur Wagnergeschichte*. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 26*, Leipzig 1919, S. 16–33
Krummacher, Friedhelm	*Das Streichquartett*, Teilband 2. (=*Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 6/2, Laaber 2003)
Kruse, Joachim	*Schwinds „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe" in der Kieler Kunsthalle*. In: Fuglsang, Fritz und Klose, Olaf (Hrsg.): *Nordelbingen. Beiträge zur Heimatforschung in Schleswig-Holstein, Hamburg und Lübeck*, Heide in Holstein 1960, S. 165–180
La Mara [=Lipsius, Marie]	*Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg. Bilder und Briefe aus dem Leben der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*, Leipzig 1906

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Lederer, Josef-Horst	*Cavalleria rusticana auf Deutsch – Zu den Anfängen des deutschen realistischen Einakters im ausgehenden 19. Jahrhundert*. In: Kirsch, Winfried und Döhring, Sieghart (Hrsg.): *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters*, Laaber 1991, S. 127–160
Liebscher, Julie	Artikel „*Hänsel und Gretel*". In: Dahlhaus, Carl et. al. (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 3, München 1989, S. 126–128
Lipp, Wolfgang	*Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten*, Berlin 1985
Loos, Helmut	Artikel „*Stettin*". In: *MGG*, Sachteil, Bd. 8, Kassel und Stuttgart 1998, Spalte 1737–1740
Lorentzen, Volker	*Maria Lorck, Ahnfrau von Matthias Claudius, Johannes Brahms und Theodor Storm*. In: *Brahms-Studien*, Bd. 12 (hrsg. von Martin Meyer), Hamburg 1999 (=Veröffentlichungen der Brahms-Gesellschaft Hamburg e.V.), S. 85–95
Lorenz, Alfred	*Der musikalische Aufbau von Richard Wagners „Tristan und Isolde"* (=Ders.: *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, Bd. 2), Berlin 1926
Lühning, Helga	*Warum schrieb Draseke Lieder?* In: *Draseke und Liszt. Drasekes Liedschaffen*, hrsg. von Helga Lühning und Helmut Loos (=Veröffentlichungen der Internationalen Draseke-Gesellschaft. Schriften, Bd. 2), Bad Honnef 1988, S. 125–134
Lütteken, Laurenz	*Richard Strauss. Musik der Moderne*, Stuttgart 2014
Lvovský, B.	*Georg Riemenschneider*. In: *Österreichische Musik-und Theaterzeitung*, IX. Jg., Nr. 18, 15.05.1897, S. 1 f.
Mahlert, Ulrich	*Fortschritt und Kunstlied. Späte Lieder Robert Schumanns im Licht der liedästhetischen Diskussion ab 1848*, München und Salzburg 1983
Mann, Thomas	*Leiden und Größe Richard Wagners.* In: Vaget, Hans Rudolf (Hrsg.): *Im Schatten Wagners*. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895–1955, Frankfurt am Main ^{2}2005
Marsoner, Karin	Artikel „*Hausegger, Siegmund von*". In: *MGG*, Personenteil, Bd. 8, Spalte 877–878, Kassel und Stuttgart 2002
Martynkewicz, Wolfgang	*Salon Deutschland. Geist und Macht 1900–1945*, Berlin 2009
Marx-Weber, Magda	*Cornelius' Kritik des Liedes*. In: Federhofer, Hellmut und Oehl, Kurt (Hrsg.): *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist*, Regensburg 1977, S. 169–177.
Marx-Weber, Magda	*Die Lieder Eduard Lassens*. In: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 2, Hamburg 1977, S. 147–185
Mason, William	*Memories of a Musical Life*, New York 1901
Massenkeil, Günther	*Cornelius als Liederkomponist.* In: Federhofer, Hellmut und Oehl, Kurt (Hrsg.): *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist*, Regensburg 1977, S. 159–167
Mauke, Wilhelm	*Das neue Lied. Zur Ästhetik der modernen musikalischen Lyrik*, Minden 1901

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Milde, Franz von	*Ein ideales Künstlerpaar. Rosa und Feodor von Milde. Ihre Kunst und ihre Zeit*, 2 Bde., Leipzig 1918
Möller, Eberhard	*Sechs Gedichte aus Friedrich Rückerts „Liebesfrühling" op. 37*. In: *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke* (hrsg. von Helmut Loos), Bd. 2, Laaber 2005, S. 188–190
Moser, Hans Joachim	*Das deutsche Lied seit Mozart*, Berlin und Zürich 1937
Muck, Peter	*Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester. Darstellung in Dokumenten*, 3 Bände, Tutzing 1982
Müller, Herta	*Die »Musikalischen« Meininger auf Reisen*. In: Kern, Volker und Müller, Herta (Red.): *Die Meininger kommen! Hoftheater und Hofkapelle zwischen 1874 und 1914 unterwegs in Deutschland und Europa*, Meiningen 1999, S. 34–78
Mummert, Oscar	*Die Geschichte des Stettiner Stadt-Theaters 1849–1899*, Stettin 1899
Neumann, Claus	*Die Harmonik der Münchner Schule um 1900*, München 1939
Osthövener, Claus-Dieter	*Wagner und die Philosophie seiner Zeit*. In: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *Wagner Handbuch*, S. 181–188, Kassel und Stuttgart 2012
Ott, Alfons	*Richard Strauss und sein Verlegerfreund Eugen Spitzweg*. In: Baum, Richard (Hrsg.): *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968*, Kassel 1968, S. 466–475
Pachl, Peter P.	*Die Märchenoper der Wagnernachfolge*. In: Fischer, Jens Malte (Hrsg.): *Oper und Operntext*, Heidelberg 1985, S. 131–149
Pinotek, Frank	Artikel „*Karl Ritter*". In: *Das Wagner Lexikon*, hrsg. von Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen, Laaber 2012, S. 622–624
Quast-Benesch, Gertrude	*Anton Bruckner in München*, Tutzing 2006
Raabe, Peter	*Liszts Schaffen*, Tutzing ^{2}1968
Raff, Helene	*Franz Liszt und Joachim Raff. Im Spiegel ihrer Briefe*. In: *Die Musik*, 1. Jg. 1902, I. und II. Maiheft, S. 1423–1441 [Schlussteil]
Ramann, Lina	*Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/87*. Hrsg. von Arthur Seidl. Neue, revidierte Ausgabe, Mainz 1983
Rau, Walter	*Hundert Jahre städtische Kapelle Chemnitz*, Chemnitz 1932
Richard, August	*Alexander Ritter und seine Tafelrunde. Erinnerungen an die Münchner Studienzeit*. In: *Zeitschrift für Musik*, Nr. 100, 1933, Heft 8, S. 817–818
Richard, August	*Max Schillings*, München 1922
Richter, Willy (Hrsg.)	*Die Matrikel der Kreuzschule, dritter Teil 1802–1848/49*, bearbeitet von Willy Richter, Neustadt a. d. Aisch 1975

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Riethmüller, Albrecht	*Hans v. Bülows drei Heine-Lieder op. 1*. In: Müller, Hertha (Red.): *Beiträge zum Kolloquium: Hans von Bülow – Leben, Wirken und Vermächtnis* (=Südthüringer Forschungen Bd. 28), Meiningen 1994
Roeder, Erich	*Felix Draeseke*. 2 Bände, Dresden 1932 (Bd. I) und 1937 (Bd. II)
Rösch, Friedrich	*Alexander Ritter. Ein Mahnruf als Gedenkblatt*. In: *Das Musikalische Wochenblatt*, XXIX. Jg., Leipzig 1897/98, S. 3–5; 19–20; 34–36; 65–67; 81–83; 95–96; 111–112; 126–127; 142–143; 158–159; 174–176; 189–191 und 234–236
Rosendorfer, Herbert	*Ludwig Thuille – Leben und Werk*. In: Suder, Alexander L. (Hrsg.): *Ludwig* Thuille (=Komponisten in Bayern, Bd. 16), Tutzing 1993, S. 13–35
Salmi, Hannu	*„Die Herrlichkeit des deutschen Namens…". Die schriftstellerische und politische Tätigkeit Richard Wagners als Gestalter nationaler Identität während der staatlichen Vereinigung Deutschlands*, Turku 1993
Sauer, Florian	Artikel „*Ballade*" („*IV. Vokalballade nach 1700*"). In: *MGG*, Sachteil, Bd. 1, Spalte 1134–1152, Kassel und Stuttgart 1994
Schäfer, Albert	*Chronologisch-systematisches Verzeichnis der Werke Joachim Raff's*, Wiesbaden 1888
Schäfers, Matthias	*Die Symphonische Dichtung im Umkreis Liszts. Studien zu Hans von Bülow, Felix Draeseke und Alexander Ritter*, Sinzig 2015 (=Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, hrsg. von Detlef Altenburg, Bd. 13)
Schillings, Max	*Alexander Ritter*. In: *Die Redenden Künste*, II. Jg., 1895/96, Heft 31, S. 946 f. + Heft 32, S. 968–970
Schjelderup, Gerik	*Gerhard Schjelderup. Leben und Wirken*, Tutzing 1983
Schlötterer, Roswitha	*Richard Strauss und sein Münchner Kreis*. In: *Jugendstil-Musik? Münchner Musikleben 1890–1918* (=Katalog zur Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek 19.5.–31.7.1987), Wiesbaden 1987, S. 13–24
Schmidl, Stefan	*Münchener Opernjugendstil. Ludwig Thuilles Lobetanz an der Wiener Hofoper*. In: Ottner, Carmen und Partsch, Erich Wolfgang (Hrsg.): *Musiktheater in Wien um 1900. Gustav Mahler und seine Zeitgenossen*, Tutzing 2014, S. 99–104
Schmidt, Leopold	*Zur Geschichte der Märchenoper* (Diss.), Halle a. d. Saale 1895
Schmidt, Manuela Maria	*Die Anfänge der musikalischen Tantiemenbewegung in Deutschland*, Berlin 2005
Schröter, Axel	*Liszts Wirken in Weimar. Innen- und Außensicht*. In: Seemann, Hellmut und Valk, Thorsten (Hrsg.): *Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar* (=Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2011), Göttingen 2011, S. 155–171
Schuch-Mankiewicz, Margarete von	*Ernst von Schuch über Richard Strauß. Mitgeteilt von Margarete von Schuch-Mankiewicz*. In: *Der Merker*, 2. Jg., Heft 12 (2. März-Heft), 1911, S. 503 f.
Schuh, Willi	*Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre*, Zürich 1976

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Schüler, Winfried	*Der Bayreuther Kreis von seiner Entstehung bis zum Ausgang der Wilhelminischen Ära. Wagnerkult und Kulturreform im Geiste völkischer Weltanschauung*, Münster 1971
Schulz, Wolfgang	*Theater in Würzburg 1600–1945*, Diss., Würzburg 1970
Seidl, Arthur	*Alexander Ritter's Opern*. In: *Zum Andenken Alexander Ritters. Festgabe der „Neuen Musikalischen Rundschau" zur Mannheimer Tonkünstlerversammlung 27. Mai 1897*, S. 13–19
Seidl, Arthur	*Der Mordent im »Rienzi«*. In: *Musikalisches Wochenblatt*, XXV. Jg., Nr. 40, 27.09.1894, S. 481 f. und Nr. 41, 04.10.1894, S. 493 f.
Seidl, Arthur	*Straussiana. Aufsätze zur Richard Strauß-Frage aus drei Jahrzehnten*, Regensburg 1913
Sietz, Reinhold	*Theodor Kirchner. Ein Klaviermeister der deutschen Romantik*, Regensburg 1971 (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 21)
Stahmer, Klaus Hinrich	*Komponierende Direktoren. Ein Kapitel aus Würzburgs Musikgeschichte*. In: Meierott, Lenz und Stahmer, Klaus Hinrich (Hrsg.): *Musik und Hochschule. 200 Jahre akademische Musikausbildung in Würzburg* (=Festschrift Hochschule für Musik Würzburg 1997), Würzburg 1997
Stegmüller, Jürgen	*Das Streichquartett*, Wilhelmshaven 2006
Steinitzer, Max	*Richard Strauss*, Berlin und Leipzig 1911
Stenger, Alfred	*Ästhetik der Tonarten. Charakterisierungen musikalischer Landschaften*, Wilhelmshaven 2005
Stollberg, Arne	*Regression und Klangerfahrung. Das »Waldweben« als Wagners ästhetisches Schlüsselerlebnis*. In: Janz, Tobias (Hrsg.): *Wagners Siegfried und die (post-) heroische Moderne*, Würzburg 2011 (=Wagner in der Diskussion Bd. 5), S. 235–258
Stradal, August	*Lieder*. In: *Zum Andenken Alexander Ritters. Festgabe der „Neuen Musikalischen Rundschau" zur Mannheimer Tonkünstler-Versammlung 27. Mai 1897*, S. 23–24
Stradal, Hildegard	*August Stradals Lebensbild*, Bern und Leipzig 1934
Teibler, Hermann	*Alexander Ritter. Ein Blatt zur Würdigung seiner Kunst*. In: *Die Musik*, 1. Juli-Heft, 1902, S. 1745–1755
Thomas, Walter	*Richard Strauss und seine Zeitgenossen*, München und Wien 1964
Thorau, Christian	*Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners* (=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Bd. 50), Stuttgart 2003
Thürmer, Helmut	*Die Melodik in den Liedern von Hugo Wolf*, Giebing 1970
Trenner, Franz	*Die Skizzenbücher von Richard Strauss aus dem Richard-Strauss-Archiv in Garmisch*, Tutzing 1977

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Trenner, Franz	*Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*, hrsg. von Florian Trenner, Wien 2003
Trenner, Franz	*Richard Strauss. Werkverzeichnis*. Zweite, überarbeitete Auflage, Wien 1999
Turek-Kwiatkowska, Lucyna	*Kulturelle Bestrebungen des Stettiner Bürgertums im 19. Jahrhundert*. In: Ochs, Ekkehard und Winkler, Lutz (Hrsg.): *Carl Loewe (1796–1869). Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung* (=Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Frankfurt 1998, S. 361–369
Uhrig, Dieter	*Die Schumanns und die Dresdner Musikerfamilie Schubert*. In: *Robert Schumann in Dresden*, hrsg. vom Dresdner Geschichtsverein e. V. (=Dresdner Hefte, 28. Jg., Heft 102), Dresden 2010, S. 45–53.
Vaget, Hans Rudolf (Hrsg.)	*Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895–1955*, Frankfurt am Main ^{2}2005
Voss, Egon (Hrsg.)	*Alfred Pringsheim, der kritische Wagnerianer. Eine Dokumentation*, Würzburg 2013 (=Thomas-Mann-Schriftenreihe, hrsg. von Thomas Heißerer für das Thomas-Mann-Forum München e. V., Bd. 9)
Wachten, Edmund	*Richard Strauß. Sein Leben in Bildern*, Leipzig 1940
Wagner, Günter	*Peter Cornelius. Verzeichnis seiner musikalischen und literarischen Werke,* Tutzing 1986
Walker, Frank	*Hugo Wolf. Eine Biographie*, Graz 1953
Walter, Michael	*Richard Strauss und seine Zeit*, Laaber 2000
Warfield, Scott	*Strauss and the business of music*. In: Youmans, Charles: *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, Cambridge 2010, S. 242–256
Wasielewski, Wilhelm J.	*Die Violine und ihre Meister*, Leipzig ^{5}1910
Wasmuth, Anne Henrike	Artikel „*Ritter, Alexander*". In: *Das Wagner-Lexikon*, hrsg. von Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen, Laaber 2012
Wasserlos, Yvonne	*Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert*, Hildesheim 2004
Weber, Christiane	*Musiktheater in Weimar. Von den Anfängen bis 1959*, Erfurt 2008
Wedemeier, Friedrich	*Beiträge zur Geschichte des Grossherzogl. Hoftheaters in Schwerin während der ersten 25 Jahre seines Bestehens 1836–1861*, Schwerin 1861
Weiser, Karl	*Zehn Jahre Meiningen. Ein Beitrag zur Theatergeschichte*. In: Devrient, Hans (Hrsg.): *Archiv für Theatergeschichte*, Bd. 1, Berlin 1904, S. 118–126
Wellingsbach, Rudolf	*Wagner und der Antisemitismus*. In: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *Wagner Handbuch*, Kassel und Stuttgart 2012, S. 96–101.
Werbeck, Walter	*Die Tondichtungen von Richard Strauss*, Tutzing 1996

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Werbeck, Walter	*„Gährend Drachengift" versus „Milch der frommen Denkungsart"? Richard Strauss und Ludwig Thuille.* In: Bockmeier, Claus (Hrsg.): *Facetten II. Kleine Studien – Edition und Interpretation bei Chopin – Die Münchener Schule und Max Reger*, München 2016 (=Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Bd. 10), S. 247–269
Werbeck, Walter	*Richard Strauss. Facetten eines neuen Bildes*, München 2014 (=Carl Friedrich von Siemens Stiftung, Reihe „Themen", Bd. 98)
Werbeck, Walter (Hrsg.)	*Richard Strauss Handbuch*, Kassel und Stuttgart 2014.
Wilhelm, Kurt	*Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, Berlin 1999
Wolzogen, Hans von	*Führer durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen. Ein thematischer Leitfaden. Siegfried*, Leipzig o. J.
Wolzogen, Hans von	*Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Tristan und Isolde,* Leipzig 1886
Youmans, Charles Dowell	*Richard Strauss's Guntram and the Dismantling of Wagnerian Musical Metaphysics*, Diss., Duke University, Durham 1996
Youmans, Charles	*Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition. The Philosophical Roots of Musical Modernism*, Bloomington and Indianapolis 2005
Youmans, Charles	*Ten letters from Alexander Ritter to Richard Strauss, 1887–1894*. In: *Richard Strauss-Blätter*, Juni 1996, Neue Folge Heft 35, Tutzing 1996, S. 3–24
Youmans, Charles D.	*The Development of Richard Strauss's Worldview*. In: Schmid, Mark-Daniel: *The Richard Strauss Companion*, Westport 2003, S. 63–99
Youmans, Charles	*Tondichtungen*. In: Werbeck, Walter (Hrsg.): *Richard Strauss Handbuch*, Stuttgart und Weimar 2014, S. 374–442
Zeißner, Werner	*Joseph von Schork*. In: Urban, Josef (Hrsg.): *Die Bamberger Erzbischöfe*, Bamberg 1997, S. 209–244
Zimmermann, Reiner	*Verdienen wie Meyerbeer, dirigieren wie Weber. Der Hofkapellmeister Richard Wagner*. In: *Richard Wagner in Dresden*, hrsg. vom Dresdner Geschichtsverein e.V., Dresden 2012 (=Dresdner Hefte, 30. Jg., Heft 112), S. 14–23
Zöllner, Curt Wilhelm	*Geschichte der Fabrik- und Handelsstadt Chemnitz*, Chemnitz 1888, Reprint: Frankfurt am Main 1976

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

5. Personenregister

A

Adam, Adolphe 95, 118, 661

Auber, Daniel-François-Esprit 95, 118–119

Avenarius, Richard 100, 690

B

Bach, Johann Sebastian 17, 47, 157, 176, 183, 197, 425

Baer, Ludwig 245

Bakunin, Michail 43, 57

Bartsch, Johann Georg 348

Baumbach, Rudolf 648–649

Baumgartner, Wilhelm 561

Beaulieu-Marconnay, Carl Olivier 117

Beethoven, Ludwig van 18, 41, 44, 46, 48, 57, 59, 68, 98, 118, 157–158, 163, 175, 183, 201–202, 211–213, 245–247, 261, 264, 267, 333, 336, 348, 360–361, 380, 399, 419, 421–422, 424–425, 427, 431–432, 438–439, 450, 466, 510, 524–525, 546–547, 556, 608, 630, 660, 741

Bellini, Vincenzo 118–119, 126

Bendel, Franz 584

Berghaus, Elvira 335

Bériot, Charles-Auguste de 65, 234

Berlioz, Hector 47, 98, 110, 113, 116, 118–119, 120, 127, 132, 160, 171, 257, 335, 360, 419, 421, 438, 507, 525, 566, 605, 659

Bierbaum, Otto Julius 395, 397–398, 498

Bischoff, Carl 357–358, 709

Bischoff, Hermann 12–13, 521–522, 570, 585–586, 647, 664–665, 721, 725, 774–775

Bismarck, Otto von 487

Blassmann, Adolph 136, 170, 186–187

Blochmann, Karl Justus 39–40

Böhm, Karl 666, 787

Boieldieu, François–Adrien 119, 154

Borodin, Alexander 428

Brahms, Johannes 88, 213, 255, 276, 415–416, 418, 421–422, 424–427, 430, 433, 439, 453, 525, 527, 531–532, 546, 557, 579, 624, 626–627, 672

Braunfels, Walter 521

Brendel, Franz 47, 68–69, 153, 160, 162, 167, 171–172, 186, 239, 446

Bronsart von Schellendorf, Hans 15, 112, 114, 124, 135, 161, 168, 170, 176, 183, 186-187, 360, 369, 540, 543, 562, 597, 620, 623, 632, 734, 781

Bronsart von Schellendorf, Ingeborg 186, 499

Bruckner, Anton 15, 428, 437, 507–508, 539, 564, 660

Brüll, Ignaz 381, 383

Bülow, Franziska von 50, 53, 57–58, 64, 69, 98, 101, 127

Bülow, Hans von 3-5, 10-11, 38-43, 46-60, 62-64, 68-70, 79-80, 82-83. 85-86, 89, 91, 95-99, 101-102, 107-109, 112, 115-116, 119, 123, 126-127, 131, 137-138, 156-158, 160-161, 164, 167-169, 171, 181-185, 215-216, 239-242, 244-245, 247-253, 256-259, 261, 263, 266-268, 291-293, 296, 321, 342, 349, 355, 358, 360-364, 369-371, 398, 411-425, 427-437, 444, 447-450, 452-453, 461-463, 470, 501, 505, 510-512, 515, 517, 524-527, 532, 562-563, 567, 597-598, 608, 622-631, 635, 646, 653-656, 659, 663, 671-674, 681, 726, 730, 745-746, 758-759, 768, 771-774, 776-778, 781-782, 787-790, 796

Bülow, Karl Eduard von 38

Bülow, Marie von 11, 15, 38-39, 415-416, 421, 424-425, 428, 432, 511, 628-629, 656, 659, 772, 774, 777-778, 781, 789

Bürger, Gottfried August 29, 35, 144, 146, 175, 177

Busoni, Ferruccio 520

Byron, George Gordon 83, 567–568, 711

C

Carl Alexander, Großherzog von Sachsen-Weimar Eisenach 110, 734

Carus, Carl Gustav 167

Chamberlain, Houston Stewart 619, 621, 657–658, 662

Chamisso, Adalbert von 758

Chelard, Hyppolyte 117

Cherubini, Luigi 54, 118

Chopin, Frederic 4, 177, 799

Chronegk, Ludwig 412

Claudius, Matthias 29–30, 426

Cornelius, Bertha 266, 268, 451, 773, 777

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Cornelius, Peter 124, 126, 145, 150, 167–170, 175, 215–216, 240–241, 243–244, 246–248, 250–251, 256–259, 266–268, 274–275, 317, 321, 345–327, 367–368, 381, 441, 450–451, 499, 556, 561, 563, 567–568, 575, 577, 584, 661, 671, 674, 705, 708, 712–713, 777, 784, 788, 791–794, 798

Coßmann, Bernhard 117, 124

D

Dahn, Felix 192–193, 214, 216, 220, 222–224, 226–229, 251, 368, 374–379, 382, 384, 386, 392, 395, 443, 486, 534, 567–568, 614–615, 650, 657, 664, 680, 699, 707–708, 711, 747

d'Albert, Eugen 381, 520, 543, 629, 655

Damrosch, Leopold 128, 138, 179, 181, 183, 186, 239, 243, 257

David, Ferdinand 37, 48, 64–67, 135, 181, 188, 235, 254–255, 257-258, 447, 786

de Ahna, Pauline 539, 543, 613, 621, 633, 635, 655–656

Dehn, Siegfried 114

Devrient, Eduard 59, 86, 238, 458

Donizetti, Gaetano 102, 118, 126, 367

Draeseke, Felix 5, 10, 66–67, 69, 138, 145–146, 167–172, 176, 183, 186–187, 239, 243, 257, 416–417, 424, 470, 562–563, 568, 579, 660, 673

Dräxler-Manfred, Carl Ferdinand 486

Dreßler, Lilli 358

Dvořák, Antonín 599

E

Eberwein, Max Karl 54

Eichendorff, Joseph von 278, 281, 313, 375, 567–568, 702

F

Fischer, Franz 507, 511, 520, 603, 634, 648

Fischer, Wilhelm 58, 96

Fleischhauer, Friedhold 118, 361, 413–414, 417, 431, 624

Flotow, Friedrich von 95, 118–119, 154, 179, 182, 185, 336

Franck, César 187, 255

Franckenstein, Clemens von 521, 666

Franz, Ellen *s. Heldburg, Helene Freifrau von*

Frege (Familie) 54, 57

Friedrich August II., König in Sachsen 36, 98–99

Friedrich Franz II., Großherzog von Mecklenburg 179

Friedrich III., Deutscher Kaiser 487–488, 793

Friedrich Wilhelm IV., König in Preußen 58

Fritzsch, Ernst Wilhelm 16, 201, 715–717, 733, 761, 779

Fröhlich, Franz Joseph 348, 487, 646, 802, 812

Fürstenau, Moritz 166, 802, 812

Fux, Johann Joseph 197

G

Gärtner, Friedrich von 506

Genast, Doris 111, 116, 124

Genelli, Bonventura 345

Georg II., Herzog von Sachsen-Meiningen 412, 422, 428

Gießen, Hans 632

Glasenapp, Carl Friedrich 3, 27, 49, 57, 99, 166, 197, 241–242, 250, 264, 267, 344, 354–357, 368–369, 380, 407, 416, 446, 539

Glinka, Michail 428

Gluck, Christoph Willibald 44, 68, 118–119, 122, 126, 547

Goethe, Johann Wolfgang von 3, 110–111, 120–121, 163, 262, 269, 464, 466, 540, 567–568, 606, 666–667, 726

Goetz, Hermann 381

Göllerich, August 539, 564, 633, 659–660

Gollmann, Luise 99

Gottschalg, Alexander Wilhelm 734–735

Götze, Konrad 117

Grieg, Edvard 421

Gura, Eugen 520, 564, 660

H

Hähnel, Ernst Julius 98

Hahn, Emil 36, 233–237, 254

Halévy, Jacques Fromental 118–119

Hamm, Johann Valentin 234, 261, 263, 357

Hänsel, Carl August 38

Hanslick, Eduard 439, 448, 523, 579, 627, 782

Hauptmann, Moritz 9, 54, 66, 356

Hausegger, Friedrich von 13, 15, 18, 439, 523, 627, 782, 788

Hausegger, Friedrich von (jun.) 9, 15

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hausegger, Siegmund von 9, 14–15, 17–18, 20, 37, 48, 51, 137, 144–145, 154, 157, 164, 179, 191–192, 210, 214, 247, 254–255, 258, 268, 280, 320–322, 331, 348–349, 352, 354–355, 359, 369, 382–384, 437, 457–458, 460–461, 464, 466, 481, 486, 497, 501, 509–510, 512–513, 524, 557, 570, 601, 660, 680, 767, 768–769, 782, 791, 794
Hausegger, von (Familie) 9, 432, 508, 662, 703
Haydn, Joseph 46, 158, 175, 245–246, 431, 745
Hebbel, Friedrich 275, 567, 573, 706
Heckel, Emil 264, 267, 791
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 160
Hein, Julius 154–155, 158, 165, 605, 791
Heine, Ferdinand 43, 58, 74, 79, 96, 100
Heine, Heinrich 144, 150, 473, 567, 569, 619, 709, 712, 735
Heldburg, Helene Freifrau von 412, 428
Hennig, Rudolf 245–246
Herder, Johann Gottfried 177
Heynke, Alwin Theodor 334, 341
Hillebrand, Jessie *s. Laussot, Jessie*
Hiller, Ferdinand 37, 47–48, 53–54, 78, 161, 171
Hoffmann von Fallersleben, Heinrich 51, 123–125
Hofmannsthal, Hugo von 3, 286, 537
Hofmiller, Josef 12–13, 463, 520, 567, 657, 661, 721–722, 777, 791
Hohenlohe-Schillingsfürst, Marie Fürstin zu *s. Sayn-Wittgenstein, Marie Prinzessin zu*
Holstein, Franz von 144
Hornstein, Robert von 67, 85–86, 91, 295, 782
Hülsen, Botho von 428
Hummel, Johann Nepomuk 117
Humperdinck, Engelbert 13, 200, 380–381, 384–385, 411, 541–542, 553, 604, 609, 616–617, 777, 782

J

Jachmann, Alfred 126, 358
Jachmann-Wagner, Johanna 7, 45, 68, 85, 99–100, 102–103, 105, 108, 123, 126, 155, 159, 166, 172–173, 184, 233, 262, 358, 656, 792
Joachim, Joseph 48, 65, 68, 115–116, 118, 413, 453

K

Kalkreuth, Leopold Graf von 544–545
Kaulbach, August von 506
Kaulbach, Wilhelm von 506
Kerner, Justinus 481–482
Kienzl, Wilhelm 507, 518–519
Kietz, Gustav Adolph 43, 45–46, 48, 58–59, 338–340
Kirchner, Theodor 349
Klatte, Wilhelm 633
Kleist, Heinrich von 439
Klenze, Leo von 506
Kliebert, Karl 349, 353, 357, 361, 363
Klindworth, Karl 351, 429, 655
Klitzsch, Karl Emanuel 131, 176
Kniese, Julius 241, 417, 553, 614, 782
Köhler, Louis 146, 175, 335, 561, 568
Königsdörfer, Emmeline 84, 105
Koßmaly, Carl 153, 155–159, 161–165, 428
Krauss, Clemens 354, 412, 488
Krebs, Carl August 95, 166
Kummer, Alexander 40, 181, 347–348, 447, 770, 776
Kummer, Friedrich August 48, 181
Kummer, Julie *s. Ritter, Julie (Schwester)*
Kummer, Otto 48, 76, 96, 181–182, 184, 348, 447

L

L'Arronge, Adolphe 235
Lachner, Franz 193, 349
Lalo, Édouard 428
Langer, Ferdinand 381
Langhans, Wilhelm 67, 97, 255, 433, 463, 506, 746
Langhans-Japha, Louise 255
Lassen, Eduard 112–113, 168, 183, 215, 275–276, 317, 421, 499,543, 562–563, 567, 611, 632–633, 794
Laubinger, Otto 453
Laussot, Jessie 35, 38, 52, 62, 74–75, 79, 84, 90–91, 103, 123, 187, 253, 257, 291, 353, 622–623, 628, 659, 776
Leander, Richard 583, 710
Lenau, Nikolaus 144, 214, 278–281, 285–287, 311, 567–569, 585, 587, 592, 701–702, 705–707, 709, 711, 714, 718–719
Lenbach, Franz von 506–507, 630
Léonard, Hubert 254–255
Lessmann, Otto 429, 607
Leutrum-Ertingen, Adolf von 277, 281, 567, 702

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Levi, Hermann 68, 95, 154, 236–237, 331–332, 370–373, 378, 382–383, 391, 393, 398, 417–418, 420, 424, 429, 434–435, 441–445, 448–453, 462–463, 500, 505, 507–508, 510–511, 517, 520, 538–539, 557, 564, 605, 610–612, 618, 624–626, 630, 634–637, 656, 658, 671, 681, 755-756

Lindner, Eugen 648–649

Lipiński, Karol Jósef 38, 42, 44, 47, 51

Lipsius, Marie (La Mara) 11, 98, 109, 144, 241, 253

Liszt, Franz 3–4, 25, 38, 41–42, 44, 47, 49–50, 60, 63, 67, 69, 77, 79, 81, 84, 87–88, 96–98, 104, 107–122, 124, 126–128, 131–132, 136–138, 143–146, 150, 154, 156–157, 160–163, 166–171, 173, 175–177, 179, 186, 198, 200, 212, 216, 248–250, 253, 257–261, 268, 275, 292, 296, 335, 342, 352, 354, 360, 411, 414, 417–419, 421, 424–426, 432, 436–439, 444, 468, 471, 489, 499, 522–523, 526, 547, 549, 561–562, 566–568, 571, 580, 582, 607–608, 627, 632, 639, 654–656, 674, 741, 745

Litolff, Henry 54, 63, 120

Loewe, Carl 153, 155–156

Lortzing, Albert 95, 497

Louis, Rudolf 13, 468, 519, 523

Ludwig I., König von Bayern 41, 506

Ludwig II., König von Bayern 90, 193, 233, 244, 249, 256, 350, 354, 506

Luitpold, Prinzregent von Bayern 506

Lüttichau, Ida 36, 38, 42

Lüttichau, Wolf Adolf August von 36, 38, 42

M

Mahler, Gustav 397, 429, 796

Mann, Thomas 196, 278, 323, 385–386, 391, 420, 787, 794, 798

Mannsfeldt, Gustav Hermann 334

Mannstädt, Franz 413, 415, 429–430

Maria Pawlowna, Großherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach 110, 120

Marsop, Paul 522, 631

Martersteig, Max 159, 383, 496, 555, 773, 778

Mascagni, Pietro 550

Massart, Lambert 254–255

Mauke, Wilhelm 12–13, 794

Mayr, Karl 521–522

Mendelssohn-Bartholdy, Felix 37, 46–48, 54, 62–66, 68, 115–116, 157–158, 171, 213, 263, 274, 307, 333, 336, 453, 567, 765, 767

Merz, Oskar 507, 520

Meyerbeer, Giacomo 42, 46, 68, 118–119, 121, 154, 335, 337, 561, 799

Meyer-Olbersleben, Max 350

Michalovich, Ödön 259

Milde, Franz von 543–544

Milde, Rosa von 125–126, 169, 214–215, 268, 320, 544, 699, 715

Montag, Carl 117, 124

Montez, Lola 41–42

Morlacchi, Francesco 36, 47

Moscheles, Ignaz 64, 66, 111

Mosenthal, Hermann Salomon 464, 731

Mottl, Felix 284, 316, 326–327, 371, 441, 444, 451, 519, 554, 564, 568, 599–601, 604–605, 608, 611, 615–617, 623, 630, 632–635, 647, 660, 665, 771, 773, 775, 778, 780, 791

Mozart, Wolfgang Amadé 3, 44, 46, 68, 89, 95, 118–119, 154, 158, 175, 197, 245–246, 264, 333, 337, 430, 547, 556, 570, 793, 795

Mühlfeld, Richard 430

Müller, Hermann 332

Müller, Karl Friedrich 175, 335

Müller-Berghaus, Karl 175, 331–332

N

Neff, Fritz 521–522, 768, 777

Nicodé, Jean Louis 429

Nicolai, Gustav 144

Nicolai, Otto 6, 95, 118, 793

Nietzsche, Friedrich 83–84, 264–267, 296, 483, 517, 538, 656, 671, 782, 784

Nohl, Ludwig 240

O

Ott, Friedrich Carl 11, 358–359, 363, 448, 508–510, 550, 767, 783, 795

Otto I., König von Bayern 506

P

Paganini, Nicolo 65

Paoli, Betty 567, 593, 710, 717

Pawloff, Caroline von 131, 144, 724

Perfall, Karl von 256, 434, 445, 450, 507, 510

Pestalozzi, Johann Heinrich 39

Planquette, Robert 508

Plüddemann, Martin 214

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Pohlig, Karl 15
Pohl, Johanna 113
Pohl, Richard 33, 47, 98, 107, 110, 113–114, 116–117, 119, 122, 124, 160, 164, 176–177, 183, 187, 239, 264, 276, 584, 599, 692, 706–707, 770, 776
Pöppelmann, Matthäus Daniel 106
Porges, Heinrich 13, 240–241, 248, 256, 267, 443, 507, 520, 564, 606, 626, 630, 654, 662, 688, 696
Pringsheim, Alfred 420, 798
Pusinelli, Anton 96

R

Raff, Joachim 52, 113, 115–117, 120, 124–125, 161, 200, 213, 261–262, 275, 294, 369, 415, 421, 424, 427, 562–563, 567, 673, 770, 778, 795
Rath, Felix vom 34, 105, 250, 361, 521, 660
Ratzenberger, Theodor 215, 240, 247, 263
Reger, Max 4, 214, 716, 799
Reinecke, Carl 200, 275
Reissiger, Carl Gottlieb 36, 46–48, 95, 115–116, 166, 793
Reubke, Julius 112–113, 166–167, 790
Rheinberger, Josef 421, 432, 507, 521, 625
Richard, August 14, 513, 518–522, 795
Richter, Ernst Friedrich 65–66, 188
Riedel, Carl 67, 346
Riemenschneider, Georg 10, 352, 794
Ries, Ferdinand 155
Ries, Franz 255, 261–262, 351–352, 746
Rietschel, August 36
Rietz, Julius 66, 68, 166
Ritter, Alexander *hier nicht einzeln aufgeführt*
Ritter, Alexandrine (Schwester) 30, 55, 78, 97, 178, 251, 262, 622–623
Ritter, Carl (Vater) 29, 34
Ritter, Carl Gottfried (Großvater) 29, 31–32, 34–35, 778
Ritter, Else (Tochter) 8, 18, 123, 266, 349, 357, 411, 418, 432, 451, 511, 538–539, 551–554, 605, 608, 633, 638, 705
Ritter, Emilie (Schwester) 30, 42, 63, 73–77, 82, 89–90, 96–97, 101, 104–105, 107, 178, 236, 295–296
Ritter, Erika (Enkelin) 10, 350, 588–589, 774
Ritter (geb. Wagner), Franziska 3, 7, 9, 51, 73, 82, 85, 99–107, 109, 119–120, 123, 126–127, 131, 144–146, 154, 164, 167, 169–170, 174.180, 182, 184–185, 187, 211, 233, 235–236, 241, 243, 248–249, 253, 257–260, 262–264, 268, 321–322, 340, 342–345, 348, 350–354, 356, 358, 363, 411–412, 414–415, 458, 460, 464, 505–506, 519, 557, 613, 619, 623, 656–657, 672, 709, 716, 724, 729, 760–761, 767, 770, 775–776
Ritter, Hermann 10, 20, 350, 739
Ritter, Hertha (Tochter) 8–9, 15–16, 18, 350, 432, 463, 564, 567, 660–661, 664, 721–723, 777
Ritter, Julie (Mutter) 3–4, 12, 29, 32, 34–37, 50, 55–56, 59, 69, 73–78, 81–82, 84, 87–89, 95–97, 123, 126–127, 167, 170, 177, 262, 295, 321, 658, 672, 767, 782, 792
Ritter, Julie (Schwester) 8, 12, 30, 40, 56, 73, 76–77, 96, 100–101, 103, 107, 135, 145, 166–167, 178, 180–182, 184–186, 188, 212, 234–236, 239, 245, 254, 348, 367, 447, 462, 671, 692, 769, 776
Ritter, Julie (Tochter) 8, 18, 154, 347, 349–350, 357, 432, 655
Ritter, Karl (Gottfried) (Bruder) 3–4, 12, 30, 35, 38–41, 44, 49, 51–58, 60–65, 67–69, 73, 76–91, 95–98, 100–101, 103, 105–108, 156, 160, 167–169, 180, 238, 251–153, 255, 257, 277, 279, 289–293, 295–296, 323, 367–368, 375, 390, 446, 457, 492, 512–513, 563, 568, 622–624, 671–672, 684–685, 691, 698, 701, 720, 767, 776–777, 781, 790, 792, 795
Ritter, Karl Gottfried (Sohn) 8–10, 18, 154, 352–353, 356–357, 412, 432, 726, 760
Ritter, Marie (Nichte) 15, 32, 516, 598, 643–644, 654, 714
Ritter, Michael (Ururenkel) 11, 27, 29–30, 63, 106, 369, 589, 761, 767–768, 770, 774
Ritter, Theodore 78
Röckel, August 96, 102, 241, 260, 619
Rösch, Friedrich 6, 9, 11, 14–16, 27, 55, 57, 64, 66, 100, 107, 123, 127, 131, 136, 139, 144, 154, 158, 179, 183, 254–255, 257, 265, 280, 312–313, 328, 331, 368, 384, 425–426, 460–461, 464–466, 474, 513, 515–517, 524–527, 543, 548, 556, 569, 597–602, 626, 640–641, 654, 671, 663–664, 680, 701, 724, 731, 740, 777–778, 783, 796
Rösch, Marie *s. Ritter, Marie*
Rossini, Giacomo 118, 255, 421
Rothenbach, Jakob Emil 715–716
Rubinstein, Joseph 118, 197, 432, 562
Rückert, Friedrich 275–276, 281, 284, 323, 567–568, 704, 712, 789, 795

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

S

Sahrer von Sahr, Ernst 64

Saint-Saëns, Camille 255, 419, 428

Sayn-Wittgenstein, Fürstin Carolyne zu 110, 124, 132, 136, 167, 170, 175, 186, 745, 793

Sayn-Wittgenstein, Marie Prinzessin zu 132, 134, 632, 730,

Schalk, Franz 665, 781

Schanzer, Marie *s. Bülow, Marie von*

Schéhafzoff, Sonia von 8, 328, 517, 533, 539, 543, 556, 589, 597–601, 603, 626, 629, 633, 636, 639, 641, 643–644, 663, 671, 714, 768, 777

Schiller, Friedrich 120, 196, 212, 337, 386, 787

Schillings, Max von 12–13, 214, 265, 383, 395, 465, 518, 520–521, 568, 601, 660, 789, 795–796

Schjelderup, Gerhard 519, 796

Schladebach, Julius 44, 160, 245

Schleinitz, Alexandra von 67, 192, 687

Schlemüller, Gustav 245

Schmale, Wilhelm 345, 500

Schmid, Hermann 637, 649–653, 783, 799

Schmidt, Gustav 50, 215, 556, 649, 796

Schmiedel, Cäcilie 38–39

Schmitt, Alois 179, 182

Schmitt, Friedrich 240, 256, 792

Schnorr von Carolsfeld, Ludwig 166, 249, 294

Schnorr von Carolsfeld, Malwine 241

Schober, Franz von 287, 521, 567–568, 718–719

Schopenhauer, Arthur 67, 86, 213, 278, 294–297, 328, 393, 438–439, 469, 531, 538, 602, 639–640, 643, 777, 783

Schork, Joseph von 191–192, 603, 799

Schott, Anton 370

Schröder-Devrient, Wilhelmine 37, 43–45, 49, 172, 808, 818

Schubert, Franz (Komponist) 48, 510, 549, 556, 692, 745

Schubert, Franz (Konzertmeister) 37, 42, 48–49, 51, 166, 798

Schuch, Ernst von 550–554, 611, 787, 796

Schuh, Willi 3, 8–10, 15, 242, 328, 427, 431–435, 439, 444, 450, 458, 461, 465, 475, 486, 511, 513, 515, 525–526, 528, 530–534, 536, 539–543, 545–550, 554, 597–598, 600, 602–603, 605, 621–623, 625–626, 634, 636–639, 641–645, 648, 655–656, 659, 664, 666–667, 726, 769, 774, 783, 796

Schumann, Carl 37

Schumann, Clara 43, 47–49, 54–55, 59, 63, 98, 120, 276, 780

Schumann, Robert 37, 40, 43, 47–49, 53–55, 59–60, 65, 68–69, 73, 78, 81, 88, 98, 108–109, 118, 144, 146–148, 153, 157–158, 160, 164, 168, 171, 175–177, 187, 213, 227, 238, 255, 261, 274–276, 278, 288, 314, 337, 561, 567, 571, 573, 579, 773, 779–782, 786, 789, 791–792, 794–795, 798

Schunk, Konrad 432

Schwind, Moritz von 241, 481, 793

Seidel, H. 154, 156–159

Seidl, Arthur 160, 357, 376, 386, 425–426, 436, 465, 487–488, 496–497, 501, 515, 517, 520, 523–525, 543, 606, 611, 621, 644–645, 659, 663, 665, 773, 779, 795, 797

Seidl, Gabriel von 506

Semper, Gottfried 36–37, 43, 58–59, 240, 260

Serre, Friedrich Anton 59

Shakespeare, William 432

Sieger, Alfred 475

Singer, Eduard 115, 117–118, 124, 170, 181, 734

Sommer, Hans 15, 543–544, 556, 632, 648, 655, 773, 776, 783

Speyer, Otto 431, 482

Spitzweg, Eugen 414, 430, 450, 466–467, 501, 505–506, 550, 626, 629–630, 777–778, 795

Spohr, Louis 64–65, 154, 808, 818

Starck, Ingeborg *s. Bronsart von Schellendorf, Ingeborg*

Stein, Eduard 462

Steinitzer, Max 3, 426, 435, 508, 513, 541, 628, 655, 797

Stern, Adolf 64, 172, 175, 192, 277, 280, 333, 370, 415, 476, 563, 568, 701, 710, 781, 786

Stieler, Carl 568, 716–717

Stirner, Max 426, 531, 533, 633, 639

Stör, Carl 117, 124

Stradal, August 13, 325, 568, 660, 797

Strauss, Alice (Schwiegertochter) 528, 536

Strauss, Franz (Vater) 426, 430–433, 437, 444, 452–453, 458, 465, 476, 486, 512–513, 517, 525, 538–539, 541, 545, 550, 598, 600, 605, 626–627, 629, 633, 635–636, 638, 640, 643, 649, 654–655, 664

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Strauss, Franz Alexander (Sohn) 9, 664, 666
Strauss, Johanna (Schwester) 373, 515, 539, 541, 543, 546, 550, 614, 632–633, 638–639, 654
Strauss, Josephine (Mutter) 434, 450, 465, 541, 550
Strauss, Richard 3–15, 17–18, 47, 70, 157, 162, 200, 208, 213–214, 241–242, 266, 286, 315, 328, 359, 373, 376, 380, 384, 395–397, 421, 424–427, 429–439, 444, 450, 452–453, 458, 461, 463–470, 475–476, 483–484, 486, 488, 496, 498–499, 501, 503, 505, 507–521, 523–557, 561, 564–568, 584–586, 593, 597–609, 612–617, 620–623, 625–649, 652–656, 659–667, 671–675, 679–682, 703, 711, 715, 722, 726, 729, 753–754, 765–766, 768–769, 773–775, 777–778, 780–781, 783–784, 787–799
Strut-Klindworth, Agnes 127
Stuck, Franz von 506, 604
Suppé, Franz von 336

T

Taubert, Wilhelm Carl Gottfried 102
Tausig, Carl 112, 170–171, 244, 321, 335, 446
Taylor, Ann 34–35, 38, 52, 62, 74–75, 291, 622
Taylor, Jessie *s. Laussot, Jessie*
Thuille, Ludwig 4, 13, 381, 395–398, 401, 430, 433, 468, 476, 498, 513, 515–517, 521–522, 524–525, 528, 539, 541, 549, 551, 568, 584, 597–600, 626, 628, 640, 646, 648–649, 651–653, 666, 675, 726, 774, 778, 780, 784, 789, 796, 799
Tichatschek, Joseph Aloys 37, 43–45, 47, 49, 155, 159, 166, 172–174, 614, 620, 747
Tieck, Ludwig 37–38, 51
Trunk, Richard 214, 521
Tschaikowsky, Peter 360, 428

U

Uhlig, Theodor 74, 76–77, 79–80, 83, 86, 96–97, 104, 160, 172, 446, 561, 658, 784

V

Verdi, Giuseppe 118, 121, 383, 496, 555
Vieuxtemps, Henri 65, 234, 255
Vogl, Heinrich 443–444, 755
Volkmann, Robert 107, 187, 200, 261

W

Wagner, Albert 7, 45, 82, 99–103, 123, 180, 184, 223, 356, 358, 672, 760, 792
Wagner, Cosima 7, 42, 45, 53, 57, 86–87, 91, 107, 119–120, 126–127, 197–198, 240–241, 248–251, 253, 258–260, 263–269, 273, 292, 319, 324–325, 339, 341–354, 357, 384–385, 399, 411, 415, 417–418, 428, 436, 439, 446, 451–452, 506, 511, 541, 546, 551, 553, 604–605, 607–610, 612–614, 616–618, 620–622, 624, 628, 632–635, 646–647, 654, 656–662, 672, 759–760, 769, 774–776, 781–784, 791
Wagner, Franziska *s. Ritter, Franziska (geb. Wagner)*
Wagner, Johanna *s. Jachmann-Wagner, Johanna*
Wagner, Minna 42, 44, 74, 79–80, 82, 84–85, 88–89, 96, 100, 109, 168, 172, 184, 345
Wagner, Richard 3–4, 6–12, 15, 17–19, 21, 25, 30, 32, 34, 38, 40, 42–64, 66, 68–71, 73–91, 95–105, 107–109, 113, 116, 118–119, 123, 127, 132, 137, 155–156, 158, 160, 163–164, 166–168, 171–174, 177, 179, 182–185, 192–193, 196–200, 211–212, 214, 219, 221, 229, 233, 235, 238, 240–244, 248–251, 253–254, 256, 258–269, 273–274, 277–280, 282, 284–297, 299–301, 308, 310, 312–315, 317, 319, 321–325, 327–328, 333, 335–336, 339, 341–348, 350–357, 360, 363,367, 369, 371, 379–381, 383–391, 393–395, 397–399, 401, 403, 405–407, 411,415–422, 424–425, 428, 431, 433, 438–439, 445–446, 449–450, 458, 465–466, 481, 484, 488, 495, 497–501, 503, 505–507, 509, 511, 514, 516–517, 519, 522–523, 525–530, 532, 534, 537, 546–548, 561–562, 565–567, 570–571, 573, 579–581, 583, 586, 589, 601, 603, 605–607, 610, 614–620, 622, 624, 637–640, 642, 644, 648, 652–655, 657–660, 671–672, 674–675, 679, 688, 691, 700, 741–745, 760–762, 765–768, 776–777, 780–782, 784–799
Wagner, Siegfried 350, 381, 384–385, 418, 432, 621, 635, 656.659, 761
Wallem, Helena 10, 776
Waltershausen, Hermann Wolfgang von 521
Wasielewski, Wilhelm von 65, 798
Weber, Carl Maria von 36–37, 45–46, 48, 118, 399, 421, 547, 556, 792, 799
Weber, Max Maria von 45
Weingartner, Felix 429, 615–616, 635, 646–647, 655
Weiser, Karl 457–458, 693, 719, 798
Weiß, Fritz 423–424, 436, 772, 777
Weißheimer, Wendelin 183, 244, 253–254, 257, 260, 294, 785
Wesendonck, Mathilde 77, 84, 89, 293, 295–296

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wieck, Friedrich 43, 48, 54, 63
Wieniawski, Henryk 255
Wilhelm I., Deutscher Kaiser 193, 457, 693
Wilhelm II., Deutscher Kaiser 488
Wilhelmj, August 65, 118, 417
Winterberger, Alexander 67, 89, 168, 255, 790
Wirsing, Bernhard Rudolph 238–239, 785
Wolff, Hermann 448, 598, 627
Wolf, Hugo 145, 264, 381, 395, 563–565, 584, 593, 660, 783–784, 787, 791–792, 797–798
Wolfram, Clara 110, 118, 121, 339, 786, 792
Wolzogen, Hans von 4, 13, 57, 198, 300, 315, 385, 391, 402, 448, 451, 453, 498, 527, 548–549, 564, 605–620, 622–623, 653–654, 657–658, 662, 747, 758–759, 761, 773–774, 776, 785, 799
Wüllner, Franz 20, 459–461, 465, 467, 469, 727, 773–774, 776
Wüst, Henriette 37

Z

Zenger, Max 519
Zettel, Karl 91, 193, 690
Zumpe, Hermann 346–347, 358–359, 429, 441–442, 448, 484, 507, 520–521, 660, 665, 729, 785

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828870048 - Generiert durch IP 216.73.216.36, am 22.01.2026, 08:20:36. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.