

# Johannes Driessler – Leben und Werk

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Akademischen Grades  
eines Dr. phil.  
vorgelegt dem Fachbereich 16  
der Johannes Gutenberg-Universität  
Mainz

von  
Markus Kiefer  
aus Landau/Pfalz

Tag des Prüfungskolloquiums: 30. Oktober 2001

## Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	II
Abkürzungen.....	IV
Vorwort .....	V
Einleitung .....	1
A Das Leben Johannes Driesslers.....	3
Die frühen Jahre: 1921 bis 1945 .....	3
Jugend – Ausbildung – Krieg .....	3
Die erste Schaffensperiode: 1946 bis 1958 .....	5
Der Bärenreiter-Verlag – die großen geistlichen Werke .....	5
Die zweite Schaffensperiode: 1959 bis 1971.....	13
An der Spitze der Akademie – Breitkopf & Härtel – die Symphonien .....	13
Die späten Jahre: 1972 bis 1982 .....	18
Der Komponist verstummt – Sit ut est aut non sit .....	18
Die letzten Jahre: 1983 bis 1998.....	18
Im Ruhestand .....	18
B Analytische Betrachtungen zum Schaffen Johannes Driesslers .....	20
I Die Person Johannes Driessler .....	20
1. Das Umfeld des Komponisten .....	20
2. Aspekte seiner Arbeitsweise .....	21
II Geistliche Vokalmusik.....	23
1. A-cappella-Werke .....	23
a) Größere A-cappella-Werke.....	23
b) Kleinere A-cappella-Werke .....	34
2. Werke mit instrumentaler Begleitung .....	49
a) Werke mit Begleitung durch Orgel oder wenige Instrumente .....	49
b) Kantaten.....	55
c) Messe .....	62
d) Oratorien.....	64
III Weltliche Vokalmusik.....	75
1. A-cappella-Werke .....	75
2. Werke mit instrumentaler Begleitung .....	82
a) Chorkompositionen .....	82
b) Liedkompositionen.....	84
c) Kantaten.....	90
d) Oratorium.....	103
e) Opern .....	106

IV Instrumentalmusik.....	118
1. Kammermusik.....	118
a) Solo.....	118
b) Duo.....	125
c) Trio.....	139
d) Quartett.....	142
e) Quintett.....	144
f) Septett.....	145
g) Sammlungen.....	147
2. Musik für Tasteninstrumente.....	148
a) Klavier.....	148
b) Cembalo.....	158
c) Orgel.....	161
3. Orchesterwerke.....	171
a) Solokonzerte.....	171
b) Konzerte für Trio und Orchester.....	175
c) Symphonien.....	178
V Zusammenfassende Beobachtungen.....	202
1. Techniken der Wiederkehr.....	203
a) Der Ostinato.....	203
b) Der Kanon.....	203
2. Die Formen.....	203
a) Die Bogenform.....	203
b) Der Zyklus.....	204
c) Die Fuge.....	204
d) Die Passacaglia.....	205
3. Aspekte des Tonsatzes.....	205
a) Der Choral.....	205
b) Die Instrumentation.....	205
c) Rhythmik und Melodik.....	206
d) Tonalität und Dodekaphonie.....	206
e) Die Zahlensymbolik.....	207
VI Schlußbetrachtung.....	208
C Anhang.....	209
Kurzbiographie Johannes Driesslers.....	209
Werkverzeichnis.....	211
Tabelle I: Übersicht über die vertonten Verse in den Evangelien sprüchen.....	234
Tabelle II: Wochenlieder des Kirchenjahrs in Vertonungen Johannes Driesslers.....	236
Tabelle III: Geistliche Cantus firmi ohne direkte Bindung an einen Sonntag des Kirchenjahrs.....	238
Tabelle IV: Weltliche Liedmelodien.....	240

Zur Quellenlage .....	242
Quellen und Literatur .....	243

## Abkürzungen

Verwendet werden gängige Abkürzungen nach *MGG* 2, Sachteil 1, Kassel 1994, S. XIIIff.

Weitere Abkürzungen:

EKG Evangelisches Kirchengesangbuch

## Vorwort

Meine erste musikalische Begegnung mit dem Komponisten Johannes Driessler und seinem Werk hatte ich als Chorsänger in seinem Oratorium *Dein Reich komme*. Da der Komponist und sein Opus noch nicht Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung waren, reifte die Idee, eine Bestandsaufnahme zu versuchen.

Johannes Driessler selbst stand diesem Unterfangen zunächst eher skeptisch gegenüber, gab dann jedoch wichtige Hinweise, was das Erstellen seiner Biographie und des kompletten Werkverzeichnisses möglich machte. Leider ist die beginnende Zusammenarbeit durch den plötzlichen Tod des Komponisten 1998 beendet worden, die schriftliche Ausarbeitung seiner Biographie und das Entstehen seines Werkverzeichnisses hat er nicht mehr begleiten können.

Wegen der geltenden Bestimmungen des Datenschutzes ist es mir nicht möglich, an dieser Stelle der elektronischen Version meiner Arbeit persönliche Danksagungen auszusprechen. So danke ich allen, die mich bei der Durchführung dieses Projekts unterstützt haben.



## Einleitung

Nach Johannes Driesslers fulminantem Start ins Komponistendasein am Anfang der 50er Jahre, namentlich durch seine geistlichen Chorwerke *Sinfonia sacra* und *Dein Reich komme*, wird es sehr schnell still um den Detmolder Komponisten. Sein Schaffen vollzieht sich, von der Öffentlichkeit kaum notiert, eher im Hintergrund. Es ist ein stetiges Tun, der Versuch, den Erfolg der frühen Jahre in andere musikalische Gattungen zu übertragen und zu wiederholen.

Johannes Driessler gehört nie zur Avantgarde der Komponisten seiner Zeit, er komponiert ihr sozusagen hinterher. Er beharrt auf seinem persönlichen Stil und paßt sich unbeugsam nicht den Zeitströmungen an, verwendet keine zukunftsgerichteten Techniken. Zeitgenossen wie Hans Werner Henze, Heimo Erbse und Giselher Klebe ziehen in der Gunst des Publikums an ihm vorbei. Erfolg bei der Zuhörerschaft ist jedoch kein Maßstab, an dem das Œuvre eines Autors zu messen wäre, eine qualitative Würdigung dient als Gradmesser für Bestehen oder Vergehen. Hierzu will die vorliegende Arbeit beitragen.

Johannes Driessler gehört zu der Generation von Komponisten, die nach dem Zweiten Weltkrieg unter schwierigen Verhältnissen die Musikausbildung in Deutschland mit aufgebaut hat. Über viele Jahre hinweg vermittelt er als Hochschullehrer in Detmold jungen Musikern das Handwerkszeug im Tonsatz. Neben dieser Lehrtätigkeit entstanden eine Vielzahl von Kompositionen, die hier erstmals systematisch erfaßt werden.

Die vorliegende Arbeit ist eine Bestandsaufnahme von Leben und Werk des Komponisten Johannes Driessler. Sie will grundsätzliche Fragen beantworten:

Wer ist Johannes Driessler?

Was hat er komponiert?

Wo finde ich seine Werke?

Wann entstanden die Werke?

Wie klingt seine Musik?

In Anbetracht des umfangreichen Œuvres ist eine Beschränkung erforderlich. Alle Kompositionen des Tonsetzers werden erfaßt, können jedoch nicht erschöpfend besprochen. Der Maßstab für alle Werke und damit gleichzeitig die Richtschnur für das methodische Vorgehen ist die Formanalyse. An geeigneten Werken werden verschiedene Aspekte der Kompositionstechniken Driesslers näher untersucht. Aus dem Werkverzeichnis ergibt sich die Gliederung der Arbeit, sie orientiert sich an den verschiedenen Gattungen. Am Ende steht der Versuch, aus den gewonnenen

Ergebnissen der Einzeluntersuchungen eine Beschreibung des Personalstils von Johannes Driessler zu entwickeln.

Die Biographie des Komponisten beschränkt sich auf wesentliche Stationen seines Lebensweges, insbesondere an der Musikhochschule Detmold. Im Mittelpunkt der Darstellungen steht das Aufzeigen der Verbindungslinien zwischen Leben und Werk. Daten der recherchierbaren Uraufführungen sind ebenso vermerkt wie der Zeitpunkt der Veröffentlichung der Kompositionen in den Verlagen. Die Fundorte, Verlagsangaben und das Entstehungsjahr der erschienenen Werke sind dem Werkverzeichnis im Anhang zu entnehmen; die genauen Verlagsnummern erleichtern das Auffinden bzw. die Beschaffung des Notenmaterials.

Die Arbeit macht ausgewählte Quellen zugänglich: Ausschnitte aus autographen Kompositionen, Briefen, Verträgen und autographen Analysen. Diese Quellen werden den entsprechenden Opera bzw. Sachverhalten zugeordnet. Es existiert darüber hinaus noch eine Reihe weiterer Briefe, die jedoch nicht in diese Arbeit eingegangen sind.

Der kompositorische Schwerpunkt des Tonsetzers liegt auf dem Gebiet der Kirchenmusik. Diese Arbeit bietet in ihrem Anhang einen raschen, praxisrelevanten Zugriff auf die geistlichen Kompositionen. Die geistlichen Cantus firmi, die Johannes Driessler vertont hat, sind nach dem Lauf des Kirchenjahres den jeweiligen Sonn- und Festtagen zugeordnet. Dabei liegt die zur Entstehungszeit der Kompositionen – 50/60er Jahre – gültige Liturgie der Evangelischen Kirche bzw. das damalige Evangelische Kirchengesangbuch zugrunde.

Den größten Raum der Arbeit nehmen die analytischen Betrachtungen zu den einzelnen Werken ein. An einzelnen Punkten werden wesentliche Elemente der Tonsprache Driesslers herausgearbeitet. Der methodische Zugriff ist, ausgehend von einer Analyse der jeweiligen Form, werk- und gattungsspezifisch. Auf vergleichende Untersuchungen mit anderen Komponisten wird verzichtet; die Argumentation geschieht innerhalb des Œuvres, kurze Ausblicke auf andere Meister dienen dazu, Driesslers originäre Tonsprache zu beschreiben.

Johannes Driessler ist ein Vertreter der „Trümmergeneration“, der entgegen seiner tragenden – wenn auch nicht beherrschenden – Rolle im Musikleben der 50er Jahre noch keine adäquate Würdigung erfahren hat. Die vorliegenden Untersuchungen wollen diese Lücke schließen.



# A Das Leben Johannes Driesslers

Die frühen Jahre: 1921 bis 1945

## Jugend – Ausbildung – Krieg

Johannes Heinrich Driessler wird am 26. Januar 1921 im saarländischen Friedrichsthal als ältestes von später insgesamt vier Kindern geboren. Der Wunsch der Familie ist, daß der Sohn den Beruf des evangelischen Pfarrers ergreifen soll. Der Vater, ein Saarbergmann, ist stets gegen eine musikalische Ausbildung. Früh zeigt Johannes seine musische Begabung, die durch seine Mutter erkannt und gefördert wird, indem sie ihm im Alter von zehn Jahren den Weg ins Konservatorium in Saarbrücken ebnet. Der dortige Kantor, Karl Rahner, erklärt sich bereit, Johannes unentgeltlich auf der Orgel zu unterrichten, wenn er im Gegenzug Orgelvertretungen in seinem Jahresurlaub übernimmt. So spielt der zwölfjährige Junge regelmäßig Orgel im Gottesdienst, zunächst noch *inoffiziell*, da er noch nicht konfirmiert ist.

Mit vierzehn Jahren wird Johannes Driessler ordentlicher zweiter Organist an der Ludwigs- und der Schloßkirche in Saarbrücken. Rahner schickt ihn als Vertreter erkrankter Organisten in verschiedene Kirchen Saarbrückens und der Umgebung. Johannes singt im Chor Rahners, der *Schola Cantorum*, lernt hier die vokale Kirchenmusik von der Gregorianik bis zu Heinrich Schütz kennen, auf einer Kirchenmusikwoche die Musik Hugo Distlers. Im saarländischen Sulzbach besucht er das Gymnasium und wird in Saarbrücken von Karl Rahner und Fritz Neumayer in den Fächern Orgel, Klavier, Theorie und Waldhorn unterrichtet. Seine jüngeren Geschwister nehmen bei ihm Klavierunterricht. Der Tagesablauf des jungen Musikers ist geregelt: am Vormittag Besuch des Gymnasiums, am Nachmittag Musikunterricht in Saarbrücken und häufig erst am Abend, oft mit dem letzten Zug, wieder zurück zur Familie. Nach dem Abitur im April 1939 wird er umgehend zum Reichsarbeitsdienst an den Westwall eingezogen.

Johannes Driessler beginnt im Oktober 1939 ein Studium an der Pädagogischen Akademie in Dortmund, um sich in zwei Semestern auf ein anschließendes Schulmusikstudium vorzubereiten. Aufgrund eines kriegsbedingten Berliner Erlasses wird die Studienzeit verkürzt, der Student legt am 2. und 3. Januar 1940 erfolgreich die Aufnahmeprüfung für das Musikstudium an der Musikhochschule Köln ab; er glänzt vor allem durch hervorragende Fähigkeiten im Prima-Vista-Spiel. Seine Lehrer werden Wilhelm Maler im Tonsatz und Michael Schneider an der Orgel. Während der ersten Monate des Studiums spielt Johannes regelmäßig die Orgel in Köln; der Bruder seines Vaters, sein Patenonkel Heinrich Driessler, ist dort Pfarrer. Doch das Studium endet schon im November 1940 mit der Einberufung zum Wehrdienst. Als Re-

krut erkrankt Driessler im Winter in der Eifel an einer schweren Nierenbeckenentzündung. Erstmals erweist sich die Musik als Leitfaden durch die Kriegsjahre. Im Lazarett in Münster in der Eifel gestaltet er an der Orgel die Gottesdienste der Nonnen, die dort in der Krankenpflege tätig sind. Sie vermitteln seine Verlegung in eine Kölner Fachklinik, wo seine Dienstfähigkeit nach sechs Monaten wiederhergestellt wird. Während der Rekonvaleszenz werden seine musikalischen Fähigkeiten erkannt, nach einer Aufnahmeprüfung nimmt er den Wehrdienst als Hornist im Reichspropaganda-Symphonieorchester wieder auf und verbringt die ersten zweieinhalb Kriegsjahre als Solohornist dieses Orchesters in Brüssel. Konzertreisen führen ihn durch Belgien, die Niederlande und Nordfrankreich mit Auftritten in Soldatenheimen. Er erhält drei Wochen Sonderurlaub zum Arrangieren von Musiken für die Weihnachtsfeier des Generalstabs. In Brüssel erkrankt Driessler an Paratyphus B. Hier entsteht 1943 sein *Duo für Violine und Violoncello* op. 1/1, das er seiner späteren Frau widmet. Der musikalisch herausragende Höhepunkt der Brüsseler Jahre ist ein Orgelkonzert im *Palais des Beaux Arts*. Aufgrund dieser Leistung wird er zum Unteroffizier befördert.

Im Jahre 1944 heiratet er in Utting am Ammersee seine Studienkollegin Gertrud Ledermann. Über die Station Berlin wird er als Musiker, schließlich als Fernmeldesoldat in Wien eingesetzt; es kommt erneut zu einer Nierenerkrankung. Das Kriegsende erlebt Driessler in Wien, er flieht aus dem russischen Sektor, durchschwimmt die Enz und gerät in amerikanische Kriegsgefangenschaft. Johannes Driessler bleibt sein Glück weiterhin treu. Noch im Mai 1945 wird er entlassen und erreicht über München den Ammersee, wo seine Frau beim Süddeutschen Landerziehungsheim in Schondorf als Musiklehrerin angestellt ist und er ebenfalls als Lehrkraft aufgenommen wird. Drei Wochen später, am 30. Juni, wird sein erster Sohn Wulf geboren. Während der Schondorfer Zeit entstehen *Drei Choralpartiten für Blockflöten, Geigen und Bratsche*, die der Tonsetzer später unter op. 50/1 einordnet.

Erich Valentin schreibt 1950, daß der Komponist nach dem Kriege mit Ausnahme eines Duos für Violine und Violoncello und einer Bratschen-Solosonate alles bisher Geschaffene vernichtet habe.<sup>1</sup> Bei dem Duo handelt es sich um das 1943 entstandene op. 1/1, die Bratschensonate op. 3/1 entsteht aber laut Werkverzeichnis erst 1946. Der Artikel Valentins ist zwar eine relativ zeitnahe Quelle zum frühen Schaffen des Komponisten, weist jedoch als entscheidende Ungenauigkeit auf, daß der Autor die Schondorfer Zeit Driesslers bis 1947 verlängert, was nicht richtig ist. Mit Sicherheit läßt sich eine weitere Komposition der frühen Jahre nachweisen: Während seiner kurzen Studienzeit schreibt der Student eine Klaviersonate für das Examen seiner späteren Frau Gertrud. Die Sonate ist verschollen. Frühe Saarbrücker Werke, Gebrauchsmusiken für Chor und Gottesdienst, haben die Wirren des Kriegs nicht überstanden.

<sup>1</sup>Erich Valentin, *Johannes Driessler*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 111 (1950), S. 354.

Die erste Schaffensperiode: 1946 bis 1958

Der Bärenreiter-Verlag – die großen geistlichen Werke

Am 29. Juli **1946** erfolgt die Gründung der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold. Wilhelm Maler, Hans Münch-Holland, Kollegen der Kölner Musikhochschule und Detmolds Bürgermeister Richard Moes sind die Initiatoren. Unter den weiteren Mitgliedern des Gründungskollegiums sind Dietrich Stoverock, der Leiter der Schulmusikabteilung aus Köln, für das Fach Chordirigieren und Kurt Redel, Soloflötist der Bayrischen Staatsoper. Ein Jahr später stoßen Günther Bialas und Kurt Thomas zu den Lehrkräften. Wilhelm Maler beruft seinen ehemaligen Studenten Johannes Driessler am 5. August 1946 als Dozent nach Detmold. Der reguläre Unterricht der Akademie beginnt am 1. Oktober mit circa 200 Studenten. Im Alter von 25 Jahren, ohne abgeschlossenes Studium und Staatsexamen, unterrichtet Johannes Driessler Studenten, die zum Teil erheblich älter sind als er selbst, in Musiktheorie und Formanalyse. Die Familie Driessler bezieht im Oktober ein Zimmer im Rittergut Braunenbruch in Heidenoldendorf in der Nähe Detmolds.

Noch im Jahre 1946 komponiert Johannes Driessler die *Kleine Fantasie über Kinderlieder* op. 2/1, die *Sonate für Bratsche allein* op. 3/1, die kleine Liedkantate für gemischten Chor, Flöte und Streichorchester op. 49/10 und die weihnachtliche Kantate op. 4 *Denn dein Licht kommt*.

Am 4. Januar **1947** wird der zweite Sohn Frank geboren, im gleichen Monat übernimmt das Land Nordrhein-Westfalen die Akademie als staatliche Einrichtung. Im Juli folgt die Uraufführung des Duos für Violine und Violoncello in Detmold. Der Verleger Johann Philipp Hinnenthal ist der erste Förderer des jungen Komponisten und freundschaftlich mit ihm verbunden. Die *Drei Sonatinen für Klavier* op. 29/2 tragen die Widmung „*Dem Freunde Johann Philipp Hinnenthal*“, ebenso wird ihm der zweite Band der *Orgelsonaten durch das Kirchenjahr* op. 30 gewidmet. Am 28. Juli 1947 schließt Johannes Driessler mit dem Johann Philipp Hinnenthal-Verlag in Bielefeld einen Vertrag ab über die Edition der *Drei Choralpartiten* und der Solosonate für Bratsche. Der Autor verpflichtet sich, diesem Verlag alle künftigen Werke anzubieten.

Am 1. Oktober wird er in die STAGMA (Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte), die spätere GEMA aufgenommen, seine Karriere als Komponist beginnt. Die Dirigentenlaufbahn ist dagegen sehr kurz, am 12. Dezember 1947 leitet er die Uraufführung seiner weihnachtlichen Kantate op. 4 *Denn dein Licht kommt* in Detmold. Dies ist das erste und einzige Mal, daß er den Dirigentenstab selbst führt. Obwohl Johannes Driessler ein ausgezeichnete Organist ist, ergreift er nie die Profession des konzertierenden Musikers. Von Anfang an scheint seine Neigung zum Komponieren zu überwiegen. Im selben Jahr entstehen eine Reihe kleinerer Kammermusikwerke: das Streichtrio op. 1/2, die *Musik für Kla-*

vier op. 2/2, die *Sonate für Violoncello allein* op. 3/2, die kleine Suite für Männerchor op. 49/1, *Zwei Sätze für Chor und Orgel* op. 50/2, schließlich seine erste Orchesterkomposition, die *Sinfonia breve* op. 5<sup>2</sup>.

Am 10. März **1948** reicht er die *Sonate für Violine allein* op. 3/3, die *Sonate für Flöte allein* op. 3/4 zusammen mit bereits geschriebenen Werken beim Hinnewald-Verlag ein. Im Vertrag sind das Streichtrio op. 1/2, das noch in diesem Jahr uraufgeführt wird, die *Klavierfantasien* op. 2/1, die *Musik für Klavier* op. 2/2 und die Kantate op. 4 mit aufgeführt, jedoch von Hand ausgestrichen. Sie werden später beim Bärenreiter-Verlag veröffentlicht. Zu Beginn des Jahres 1948 hat der Komponist die Arbeit an der *Sinfonia Sacra* op. 6 vorangetrieben, da das A-cappella-Werk am Ende des Sommersemesters, am 18. Juli, in Detmold mit dem Studentenchor uraufgeführt wird. Dieses Chorwerk verschafft ihm innerhalb kürzester Zeit einen großen Bekanntheitsgrad auch über Deutschland hinaus bis in die USA. Im Mai, vermutlich nach Beendigung der *Sinfonia Sacra* op. 6, beginnt Driessler mit seinem ersten Oratorium op. 11 *Dein Reich komme*, zur gleichen Zeit schreibt er 22 *Aphorismen* für Klavier op. 7a, die er am 6. Juni bei Hinnewald einreicht. Ebenfalls noch 1948 entstehen drei Kammermusiken op. 8 und die Passionsmotette op. 9 *Christe eleison*, die er im März **1949** dem Bärenreiter-Verlag anbietet. Über Otto Brodde läßt er den vierstimmigen Satz *Nun bitten wir den Heiligen Geist* op. 50/3 als Notenbeilage zur Zeitschrift *Der Kirchenchor* dem Bärenreiter-Verlag zukommen. Am 4. April 1949 wird der Chorsatz angenommen, der Beginn einer langjährigen Mitarbeit Driesslers an den verschiedenen Projekten dieses Verlags auf dem Feld der evangelischen Kirchenmusik: Beilagen zu den Zeitschriften *Musik und Kirche* und *Der Kirchenchor*, *Das Wochenlied*, *Der Chorsinger*, *Choralsingbuch*, *Klavier-Choralbuch*. Der Vertrag vom 18. Juli über die Veröffentlichung der Passionsmotette op. 9 sieht bereits eine zehnprozentige Beteiligung des Komponisten am Notenverkauf vor. Im Juli schließt der Komponist die Arbeit am oben genannten Oratorium op. 11 ab; es entstehen weitere Kompositionen: eine Bearbeitung der Klavieraphorismen für Bläser op. 7b, drei Liederzyklen op. 10, zwei weltliche Chorzyklen op. 12 und ein weiterer Chorsatz op. 50/4. Die Öffentlichkeit notiert 1949 Uraufführungen des Orchesterwerks *Sinfonia breve* op. 5 am 22. Januar in Bielefeld, der *Aphorismen* op. 7a in Bayreuth und der Passionsmotette op. 9 in Düsseldorf.

Der Direktor der Musikakademie, Wilhelm Maler, beauftragt Johannes Driessler **1950** mit dem Aufbau einer Kirchenmusikabteilung, deren Leitung der Komponist drei Semester übernimmt, danach löst ihn sein ehemaliger Kölner Orgelprofessor Michael Schneider ab. Im Verlauf des Jahrs entstehen eine große Anzahl von Werken: die *Cantica Nova* op. 13, *Spruchkanons* und *Motetten* op. 14, das *Triptychon* op. 15, das Hornkonzert op. 16, verschiedene kleinere Chorsätze: op. 43/1, op. 49/2,

<sup>2</sup> Entgegen seiner Gepflogenheit verwendet Johannes Driessler statt des lateinischen *Sinfonia brevis* den italienischen Titel *Sinfonia breve*.

op. 50/ 5 bis 50/8, schließlich beginnt er mit der Arbeit an seinem zweiten Oratorium *De Profundis* op. 22.

Das Jahr 1950 bringt wichtige Weichenstellungen im Leben des Komponisten. Die Familie bezieht nach den Stationen Exterstraße 19 und Mozartstraße 41 ihr endgültiges Domizil, das Haus in der Mozartstraße 36 in Detmold. Der Bärenreiter-Verlag Kassel übernimmt den Hinnenthal-Verlag und damit Driesslers Frühwerk, die Zusammenarbeit mit Bärenreiter wird dadurch enger. Der Vertrag vom 26. Mai 1950 nimmt die weihnachtliche Kantate op. 4, die *Sinfonia breve* op. 5 und das Oratorium op. 11 in das Verlagsprogramm auf und sieht gleichzeitig eine freiwillige Verpflichtung Driesslers vor, neue Werke zuerst Bärenreiter anzubieten.

Eine wenig beachtete Uraufführung der *Galgenchöre* op. 12/1 findet in Bayreuth statt. Zum entscheidenden Wendepunkt jedoch wird die Uraufführung des Oratoriums *Dein Reich komme* auf dem Kirchentag in Essen. Pfarrer Arthur Heuser trägt daran im Vorfeld des Kirchentags einen wesentlichen Anteil. Er ist Seelsorger in Essen-Margarethenhöhe, dem Wohnort der Eltern von Gertrud Driessler. Die weihnachtliche Kantate op. 4 wird im dortigen Gustav-Adolf-Haus mit großem Erfolg aufgeführt. Pfarrer Heuser empfiehlt daraufhin den Komponisten für den Kirchentag, Johannes Driessler widmet ihm später seine Orgelsonate op. 30/6.

Adalbert Schütz und die Betheler Kantorei führen am Freitag, dem 25. August 1950, im noch nicht vollständig wieder aufgebauten, überfüllten Essener Saalbau das Oratorium auf. Der Erfolg ist überwältigend: „*Schweigen der Ergriffenheit, die Stille der tiefbewegten Seele, lag über zweitausend Menschen.*“<sup>3</sup> Johannes Driessler hat die Emotionen der Menschen in Deutschland tief bewegt. „*Was an diesem Werke, das wir für eine der besten und edelsten Kompositionen seines Genres in unserer Zeit halten, überwältigt und hinreißt, ist seine ethische Reinheit, seine hohe Gesinnung.*“<sup>4</sup> Der Andrang zur Aufführung am Freitag ist so riesig, daß am Samstag um 22 Uhr und am Sonntag um 19 Uhr zwei zusätzliche Aufführungen stattfinden. Das Oratorium bleibt bis heute das am häufigsten aufgeführte größere Werk von Johannes Driessler.

*Dein Reich komme* ebnet dem Komponisten endgültig den Weg in den Bärenreiter-Verlag. Der Verleger Karl Vötterle besucht eine weitere Aufführung des Oratoriums in Bielefeld und schließt mit dem Komponisten am 2. Februar 1951 einen Rahmenvertrag ab: „*Der Urheber erklärt sich bereit, für die nächsten 10 Jahre dem Bärenreiter-Verlag für alle seine Kompositionen das Vorrecht einzuräumen. Der Verlag ist bereit, für das musikalische Schaffen des Urhebers sich mit Hingabe einzusetzen und nach Möglichkeit alle Kompositionen, die der Urheber zu veröffentlichen wünscht, herauszugeben.*“<sup>5</sup> Johannes Driessler erhält zehn Prozent am Verkauf des Notenmaterials zugesprochen.

<sup>3</sup>Essener Stadtanzeiger, 26.8.1950.

<sup>4</sup>Westdeutsche Rundschau, 9.9.1950.

<sup>5</sup>Rahmenvertrag zwischen Johannes Driessler und dem Bärenreiter-Verlag Kassel, 2.2.1951.

Der Tonsetzer wechselt im Jahr 1951 seinen kompositorischen Schwerpunkt in den Bereich der weltlichen Vokalmusik. Es entstehen die Oper *Claudia amata* op. 17, die Kammerkantate *O wundersame Liebe* op. 18, das weltliche Oratorium *Gaudia mundana* op. 19, die heitere Kantate *Balduin Brummsel* op. 20 und die *Chöre der Zecher* op. 43/9. Darüber hinaus arbeitet Driessler an seinem zweiten geistlichen Oratorium *De Profundis* weiter und verfaßt die kleineren geistlichen Vokalsätze op. 43/2, op. 50/8 und 50/9. In Berlin werden die *Cantica Nova* op. 13, in Hamburg das *Triptychon* op. 15 und in München die Kammerkantate op. 18 uraufgeführt.

Die Reihe der Uraufführungen setzt sich im Jahr **1952** fort mit den *Aphorismen* für Bläser op. 7b in Frankfurt und dem Hornkonzert op. 16 in Münster. Driessler schreibt eine zweite Oper *Prinzessin Hochmut* op. 21, die umgehend am 4. Oktober im Rahmen der Kasseler Musiktage im dortigen Staatstheater zur Aufführung gelangt. Im November folgt die erste Oper *Claudia amata* op. 17 auf den städtischen Bühnen in Münster. Die Resonanz auf beide Opern ist eher verhalten, später formuliert Driessler in einem Rundfunkinterview, daß er innerlich und äußerlich nie eine Beziehung zur Oper entwickelt hätte.<sup>6</sup>

Johannes Driessler hat körperliche Probleme mit seinem rechten Handgelenk, trotzdem schreibt er weiter: drei Chorzyklen nach Wilhelm Busch op. 23, drei *Fantasien* für verschiedene Melodieinstrumente und Klavier op. 24, das Chorwerk *Der 90. Psalm* op. 25/1, kleinere Einzelsätze op. 50/10 bis 50/13; er beendet die Arbeit am zweiten abendfüllenden Oratorium *De Profundis*, welches am 5. Januar **1953** im Bärenreiter-Verlag angenommen wird. Die Fertigstellung dieses Werks fällt dem Tonsetzer nicht leicht. Lange drei Jahre arbeitet er daran, interpoliert Abschnitte seines bis dahin bekanntesten A-cappella-Chorwerks, der *Sinfonia Sacra* op. 6 und ändert kurzfristig die Instrumentierung: Das Weglassen der Streicher und die Hinzunahme des Klaviers scheinen ihm die musikalische Lösung für die adäquate Wiedergabe des Inhalts zu sein. Driesslers Kollege Kurt Thomas, der seit dem Wintersemester 1947/48 an der Akademie lehrt, übt das Oratorium mit dem städtischen Oratorienchor, der Detmolder Singakademie und der Kantorei der Musikakademie im Frühjahr 1953 ein. Das Orchester besetzt er mit Holzbläsern der Musikakademie und Blechbläsern des Kölner Gürzenich-Orchesters. Den Klavierpart übernimmt Jan Natermann, der mit dem Komponisten im Gründungssemester in Detmold zu unterrichten begann.

Die Rahmenbedingungen sind günstig, Kurt Thomas leitet eine Voraufführung in der Detmolder Stadthalle; in letzter Minute springt Monika Quistorp, später zweite Ehefrau Driesslers, für die erkrankte Sopransolistin ein. Die Uraufführung findet Ende Juni auf dem Chorfest in Essen statt. Die Resonanz ist gut, jedoch nicht so enthusiastisch wie drei Jahre zuvor bei Driesslers erstem Oratorium *Dein Reich*

<sup>6</sup>Karsten Neuschwender, *Musik an der Saar, Johannes Driessler zum 75. Geburtstag*, Sendung des SR 2 Kulturradios am 27.1.1996.

*komme* an gleichem Ort. Acht Jahre nach Kriegsende reagiert das Publikum nicht mehr mit der Sensibilität auf die musikalische Bewältigung der jüngsten deutschen Vergangenheit.

1953 erhält Johannes Driessler einen Ruf an das staatliche Konservatorium des Saarlands. Er kündigt seine Detmolder Stelle, Wolfgang Fortner wird auf sie berufen. Als Driessler zum 1. April in Saarbrücken antreten soll, scheitert dies, denn er soll seinen deutschen Paß abgeben. Das Saarland stand noch unter französischer Verwaltung. Dies lehnt Driessler ab und verzichtet mit Rücksicht auf seine im Saarland lebende Familie auf ein Dementi des Rufs an das Saarbrücker Institut. Der Komponist hat nun für die nächsten eineinhalb Jahre kein festes Einkommen, es beginnt aber seine produktivste Schaffenszeit. Außer an der Fertigstellung des zweiten Oratoriums arbeitet Driessler an der *Lyrischen Suite* op. 26/1, die am 19. Januar 1953 zusammen mit *Sieben Liedern* op. 10/1 vom Bärenreiter-Verlag angenommen wird und noch im gleichen Jahr in Essen zur Uraufführung kommt. Das Klavierkonzert op. 27 wird im Juni vollendet, *Der 90. Psalm* op. 25/1 im Oktober. Noch im selben Jahr entstehen *Der 124. Psalm* für Chor op. 25/2, *Der Galgenberg* op. 26/2, die Kantate *Darum seid getrost* op. 28, *Drei Toccaten für Klavier* op. 29/1 und über den Jahreswechsel hinaus der erste Band der *Orgelsonaten durch das Kirchenjahr* op. 30/1.

Als weitere Uraufführungen des Jahrs 1953 sind *Der 90. Psalm* op. 25/1 in Detmold und die Uraufführungen des weltlichen Oratoriums *Gaudia mundana* op. 19 und der Kantate *Balduin Brummsel* op. 20 mit der Frankfurter Singakademie anzuführen.

Am 16. Februar **1954** werden die *Drei Toccaten für Klavier* op. 29/1, *Der 124. Psalm* op. 25/2, die *Liebesreime* op.10/3, komponiert bereits 1949, und *Der Galgenberg* op. 26/2 in den Verlag gegeben. Am 16. März folgen Band I der *Orgelsonaten durch das Kirchenjahr*, am 24. März die Kantate *Darum seid getrost* op. 28. In einem Brief Driesslers an Karl Vötterle spiegelt sich die persönliche Situation des Komponisten im Jahre 1954:

*Ich möchte also auch Herrn Dr. Baum um Vergebung bitten, denn alle meine plötzlich lawinenhaft gewachsenen Sorgen und Ängste sind durch Ihren Brief wie weggewischt.– Es wäre mir nichts mehr schmerzlich, als wenn meine enge Bindung mit Ihnen und dem Verlag eine Einbuße erleiden müßte. Und ich denke ja nicht daran, bei anderen Verlagen etwas herausbringen zu wollen.*

Bezüglich seiner aktuellen Arbeiten an den *Orgelsonaten* bittet er, Heft II, das schon fertig vorliegt, bis Juni/Juli zurückhalten zu dürfen, damit es

*durchgespielt und vor- und rückwärts durchgearbeitet sein wird [...] dann so weiter jedes Jahr zwei weitere Hefte – dann haben Sie bestimmt die Gewähr dafür, daß nichts in den Stücken noch unfertig oder übereilt ist. [...] Die Altenberger Messe wird bis Anfang Mai vollendet sein, ich bin an der Reinschrift und zu-*

*gleich letzten Überarbeitungen der Skizze. [...] Ich wiederhole auch nochmals, daß die verschiedenen Liederzyklen bzw. Bläsersonaten, die in diesem Jahr noch entstehen, zunächst für einen Druck nicht gedacht sind. So daß nur noch die Klaviersachen (von denen erst drei Sonatinen druckreif sind) und die Orgelsonaten, außer der Messe, vorerst in Frage stehen. [...] Über die Sache mit Saarbrücken müssen wir noch einmal sprechen. Zunächst werde ich dieser Tage noch einmal an Herrn Müller-Blattau schreiben, denn ich habe gewiß kein Interesse an einer dauerhaften Verstimmung; aber er war es schließlich, der mir auf drei lange Briefe (zwei vor der Kündigung von dort und einen nachher) nicht geantwortet hat. Ich sagte Ihnen schon, daß ich weit entfernt bin, ihm Vorwürfe zu machen, da ich der Ansicht bin, daß er selber genug zu schaffen hat mit der Zwickmühle, in der er sitzt. [...] Und bitte kein Mißtrauen behalten und meinen Fehler bitte vergessen.<sup>7</sup>*

Bei den im Brief erwähnten Liederzyklen handelt es sich um die drei Zyklen op. 31/1 bis 31/3, die nie verlegt wurden, die Manuskripte sind verschollen. Daß die Irritationen mit dem Bärenreiter-Verlag keineswegs unbegründet waren, zeigt sich in einem Schreiben des Diesterweg-Verlags vom 15. Juni bezüglich kleiner Liedsätze für verschiedene Schulbücher des Verlags.

Der Südwestfunk vergibt am 17. August den Kompositionsauftrag eines A-cappella-Werks für die Karwoche 1955 an den Tonsetzer Driessler, die Partitur muß bis Ende des Jahrs eingehen. Johannes Driessler schreibt darauf hin die *Markuspassion* op. 36/1 und schickt die Originalpartitur bereits am 5. Oktober an den Sender.

Am 20. August erhält er eine Ausschreibung des Deutschen Sängerbundes bezüglich der Vertonung eines Sängerspruchs, Termin ist der 10. September. Johannes Driessler scheint dies sofort zu erledigen, die Vertonung findet sich als Autograph auf dem unteren Rand des Briefs vom Sängerbund.

Der Komponist schreibt am 6. September an Karl Vötterle: „*Im Oktober nach meiner Reise über Bielefeld ('Darum seid getrost' am 8.10.), Köln-Düsseldorf (1. Orgelsonate und Bläserpartita) und Neumünster ('Darum seid getrost' 17.10.) und Hamburg werde ich für eine Woche nach Holland fahren, u.a. zu dem Magnetisima, der mir die Hand in Ordnung bringen will.*“<sup>8</sup> Da der Vertrag über die *Altenberger Messe* und Band II bis IV der *Orgelsonaten* mit Datum vom 15. Oktober den Bärenreiter-Verlag verläßt, muß Driessler diese Arbeiten noch vor seiner Reise im Oktober fertiggestellt haben. Er schickt den Vertrag am 24. Oktober zurück.

Am 25. November vereinbart Driessler die Komposition von insgesamt 32 Übungsstücken für die Flötenlehre seines Kollegen Hans-Peter Schmitz, ebenfalls im letzten Quartal des Jahrs dürfte der Beginn der Arbeiten am dritten geistlichen Ora-

<sup>7</sup>Johannes Driessler an Karl Vötterle, 27.3.1954.

<sup>8</sup>Johannes Driessler an Karl Vötterle, 6.9.1954.



torium *Der Lebendige* op. 40 anzusiedeln sein. In der zweiten Jahreshälfte entstehen *Drei Sonatinen für Klavier* op. 29/2 und das Violoncellokonzert op. 35. Beide Werke gelangen im Frühjahr 1955 in den Verlag. Weiterhin entstehen 1954 zahlreiche kleinere Gelegenheitskompositionen: op. 49/4 bis 49/7 und op. 50/14 bis 50/16.

Adalbert Schütz und die Betheler Kantorei, die schon das erste Oratorium erfolgreich aufgeführt haben, sowie die Betheler Laienbläser führen die Kantate *Darum seid getrost* op. 28 auf dem Kirchentag in der Leipziger Universitätskirche erstmals öffentlich auf.

Die finanzielle Situation der Familie in diesen Jahren ist schwierig, zahlreiche Schreiben an die GEMA drehen sich um Vorauszahlungen der Tantiemen. 1954 beginnt Driesslers Ehefrau Gertrud eine zweijährige Referendarausbildung für den höheren Schuldienst, zunächst in Detmold, im zweiten Jahr in Essen. Günther Bialas verhilft Driessler schließlich zum Wintersemester 1954/55 zu einer Wiedereinstellung an der Musikakademie in Detmold.

Zwei Uraufführungen leiten das Jahr **1955** ein. Anlässlich der 700-Jahr-Feier des Altenberger Doms erklingt am 6. März Driesslers *Altenberger Messe* op. 33 im Rahmen des Festgottesdienstes. Paul Nitsche leitet den Cäcilienchor Bergisch-Gladbach, es spielen Bläser des Kölner Gürzenich-Orchesters, der WDR sendet den Gottesdienst. In der Markuskirche in Karlsruhe zeichnet der SWF am 29. März die *Markuspassion* op. 36/1 auf. Es singt der Karlsruher Kammerchor unter Paul Wehrle, die Ursendung folgt am 6. April. Die Passion gelangt am 21. März in den Verlag, zusammen mit dem Violoncellokonzert und den *Evangelienprüchen* durch das Kirchenjahr. Letztere entstehen innerhalb weniger Monate am Jahresanfang. Zahlreiche Gelegenheitsarbeiten beschäftigen Driessler, er arbeitet für die Verlage Rufer, Merseburger, Diesterweg, und es bahnt sich ein intensiver Kontakt zum Musikhaus Tonger an.

Der Komponist schreibt Vokal- und Kammermusiken: den verschollenen Liederzyklus op. 31/3, das *Concertino für Klaviertrio und Streichorchester mit Flöten* op. 32, das *Divertimento für Oboe, Streichtrio und Cembalo* op. 34/1, die *Serenata a tre* op. 34/2, drei Zyklen für Frauenchor op. 38/1 bis 38/3, die *Kleine Hausmusik* op. 39 und eine Anzahl kleinerer Arbeiten op. 49/8 und 49/9, op. 50/16 bis 50/23. Im Oktober erklingt die erste Fassung des Klavierkonzerts op. 27 im Rahmen der Kasseler Musiktage.

Frau Driessler erhält **1956** eine Anstellung am Mädchengymnasium in Detmold, Johannes Driessler wird mit dem *Maletz-Stipendium* des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie ausgezeichnet. Die Dresdner Staatskapelle unter Heinz Bongartz führt das Violoncellokonzert auf, Solist ist Driesslers Detmolder Kollege Hans Münch-Holland. Ebenfalls in diesem Jahr komponiert Driessler in der Sparte Vokal- und Kammermusik: die Kantate *Die Segnung der Freude* op. 36/2, das *Streichquartett* op. 41/1 für den Kollegen Max Strub, der seit dem Wintersemester 1947/48 Leiter der Violinklasse in Detmold ist, die Violoncellosonate op. 41/2 sowie

die restlichen Bände der *Orgelsonaten* op. 30. Der Komponist hat diese Sonaten auf seiner Hausorgel erprobt und fertiggestellt. Aus finanziellen Gründen verkauft er das Instrument. Schließlich entstehen wieder kleinere Gelegenheitsarbeiten op. 43/3 bis 43/6 und op. 50/24.

Die Motette *Darum wachet!* op. 43/4 und das *Streichquartett* op. 41/1 werden **1957** uraufgeführt. Trotz der Fehlschläge mit den Opern des Jahres 1952 komponiert er erneut in diesem Bereich: die Kinderoper *Der Unfried* op. 42 und *Dr. Lucifer Trux* op. 44. Die bereits 1956 fertiggestellten Werke für den Tonger-Verlag werden in das Verlagsprogramm aufgenommen: drei Zyklen für Frauenchor op. 38, die *Kleine Hausmusik* op. 39.

Das Jahr **1958** beginnt mit großen beruflichen und privaten Veränderungen. Johannes Driessler wird zum Professor an der Detmolder Akademie ernannt; er wird von seiner ersten Frau geschieden und heiratet im März Monika Quistorp in Brannenburg am Inn, wo sein Freund Bernt von Heiseler wohnt. In dieser Zeit arbeiten die beiden häufig zusammen. Von Heiseler schreibt die Texte zur Kantate *Die Segnung der Freude* op. 36/2, welche in diesem Jahr uraufgeführt wird, und zur Oper *Dr. Lucifer Trux* op. 44. Im Juni führt die Oberschule in Naumburg an der Saale die Jugendoper *Der Unfried* op. 42 auf, der Komponist beginnt mit der Arbeit am *Großen Lobgesang* op. 45 und schließt sein drittes geistliches Oratorium *Der Lebendige* ab, welches im Oktober vom Bärenreiter-Verlag angenommen wird.

Johannes Driessler verbindet große Hoffnungen mit dem beruflichen und privaten Neubeginn, er schreibt in einem Geburtstagsgruß an seinen Verleger Karl Vötterle: „*Ich werde nun nicht mehr so zerrissen und gehetzt sein wie früher und werde innerlich endlich den Frieden finden, der bisher – von Jahr zu Jahr mehr und nachhaltiger – zerstört war.*“<sup>9</sup>

<sup>9</sup>Johannes Driessler an Karl Vötterle, 8.4.1958.

Die zweite Schaffensperiode: 1959 bis 1971

An der Spitze der Akademie – Breitkopf & Härtel – die Symphonien

Im August **1959** wird Johannes Driessler der Literaturpreis des Landschaftsverbands Westfalen-Lippe, der *Annette-von-Droste-Hülshoff-Preis* verliehen. Wilhelm Maler, der Gründungsdirektor der Detmolder Akademie, wechselt als Direktor an die Musikhochschule Hamburg. Johannes Driessler tritt im Dezember, zunächst kommissarisch, als stellvertretender Direktor an die Spitze der Musikakademie; über zwölf Jahre lang bekleidet er diesen Posten.

Das Jahr beginnt mit der Uraufführung des dritten geistlichen Oratoriums *Der Lebendige* op. 40 am 25. Januar in der Düsseldorfer Johanneskirche. Wie schon bei der *Altenberger Messe* musizieren Paul Nitsche und der Cäcilienchor Bergisch-Gladbach. Das Werk wird nicht sonderlich gut kritisiert. Wahrscheinlich ist Driessler auch deshalb bereit, Kürzungen für die zweite Aufführung am 19. Mai in Darmstadt vorzunehmen. Die zweite Fassung des Klavierkonzerts op. 27 wird am 22. April im Staatstheater Remscheid aufgeführt, Gerhard Puchelt spielt den Solopart, ihm ist die zweite Fassung „herzlich zugeeignet“. Schließlich wird das bereits 1955 komponierte *Concertino für Streichtrio und Streichorchester mit Flöten* op. 32 am 15. Oktober auf den 10. Musiktagen in Lübbecke erstmals öffentlich gespielt. Im Laufe des Jahrs beendet Driessler die Arbeiten an zwei großen Vokalwerken, *Dem Großen Lobgesang* op. 45 und der Oper *Dr. Lucifer Trux* op. 44. Er komponiert die Violoncellosonate op. 41/2, die *Kleine Passacaglia für Klavier* op. 49/12, ein Auftragswerk für den Tonger-Verlag, die *Toccata und Hymnus für Orgel über Wach auf, wach auf, du deutsches Land* op. 46/1 und beginnt mit der Chorsymphonie *Ikarus* op. 48 nach Worten von Ludwig Derleth.

Erstmals seit 1947 findet im Jahr **1960** keine Uraufführung eines Driessler-Werks statt. Die stetige öffentliche Aufführung neuer Werke ist zum Stillstand gekommen, in beruflicher Sicht hat der Komponist einen weiteren Erfolg vorzuweisen, die zunächst kommissarisch übernommene Position des stellvertretenden Direktors der Detmolder Akademie wird ihm fest übertragen. Es entstehen die *Variationen für Cembalo* op. 46/2, die *Concerti Sacri* für Sopran und Orgel op. 47/1 und kleinere Einzelarbeiten op. 49/13 bis 49/16, die Komposition der Chorsymphonie *Ikarus* op. 48 wird beendet. In den frühen sechziger Jahren verbringen Johannes Driessler und seine Frau die Semesterferien im März und zwischen August und Oktober regelmäßig in der Schweiz. Spätestens jetzt kann der Komponist seine Gewohnheit, am Klavier zu schreiben, nicht in dem Maße weiterführen wie in seiner frühen Zeit, da ihm in seinem Feriendomizil kein Instrument zur Verfügung steht.

Martin Stephani wird **1961** neuer Direktor der Detmolder Akademie und entlastet Johannes Driessler von bislang auf ihm ruhenden Verwaltungsaufgaben. Die Aufnahme *Des Großen Lobgesangs* op. 45 in das Verlagsprogramm wird zum Prüfstein der Bindung an den Bärenreiter-Verlag. Der Komponist muß erstmals eine ungünstige Klausel akzeptieren: „*Der Urheber leistet einen Druckkostenzuschuß von DM 2000.-, der in zwei Raten Mitte des Jahres 1961 überwiesen wird.*“<sup>10</sup> In diesem Jahr entsteht nur ein Werk, die *Concerti Sacri* für Bariton und Orgel op. 47/2, ebenso auch **1962** nur das *Concerto da camera I* op. 51.

Am 25. September 1962 wird der gebürtige Saarländer vom Ministerium für Kultur mit dem Kunstpreis des Saarlands ausgezeichnet. Der auffällige Rückgang im kompositorischen Schaffen hängt neben der Belastung durch den Direktorenposten sicher mit den schweren gesundheitlichen Problemen zusammen, die sich bei Driessler eingestellt haben. Von Dezember 1962 bis Februar **1963** wird er dreimal wegen einer Epigastritis in Bad Salzuflen operiert. Trotz dieser Beeinträchtigung vollzieht er einen wichtigen beruflichen Schritt, er wechselt den Verlag.

Am 17. Februar nimmt Johannes Driessler Kontakt mit dem Wiesbadener Verlagshaus Breitkopf & Härtel auf. Der Verlag signalisiert besonderes Interesse an den geistlichen Konzerten und den *Concerti da camera*. „*Wir würden es lebhaft begrüßen, wenn zwischen Ihnen und uns eine Verlagsverbindung zustande käme.*“<sup>11</sup> Nach Durchsicht einiger Partituren konkretisiert sich die Zusammenarbeit: „*Ihre Werke, die Sie uns zusandten, interessieren uns alle, doch halten wir es für günstig, zuerst die Orgel- und Chorwerke herauszubringen, [...] ebenfalls gut geeignet erscheint uns die Herausgabe des Concerto da camera I, op. 51.*“<sup>12</sup>

Am 20. und 21. Mai findet ein erstes Treffen in Wiesbaden statt. Danach schreibt Johannes Driessler an Karl Vötterle:

*‘Der Urheber erklärt sich bereit, für die nächsten 10 Jahre dem Bärenreiter-Verlag für alle seine Kompositionen das Vorrecht einzuräumen.’ So begann der entscheidende Absatz unseres Vertrages ‘über künftige Zusammenarbeit’ mit dem Datum des 2. Februar 1951. Diese zehn Jahre sind seit über 25 Monaten herum. Obwohl es mir deutlich war, daß der Verlag auch schon vor dem Ablauf des angesetzten Jahrzehntes keine rechte Freude mehr an dieser für ihn so belastend gewordenen Verbindung hatte, blieb ich weiterhin aus Anhänglichkeit, wenn man so will, oder auch aus Dankbarkeit für alles, was der Verlag mir damals jungem, beginnenden Komponisten ermöglicht hat, dabei, dem Bärenreiter-Verlag das Vorrecht zu lassen. Die Schwierigkeiten, die es zwischen uns mit meinem ‘Großen Lobgesang’ gegeben hatte, hätten mich sofort klüger machen*

<sup>10</sup>36. Nachtrag zum Rahmenvertrag, 5.5.1961.

<sup>11</sup>Breitkopf & Härtel-Verlag an Johannes Driessler, 22.2.1963

<sup>12</sup>Breitkopf & Härtel-Verlag an Johannes Driessler, 29.4.1963.

sollen; die Ablehnung meines *Derleth-Oratoriums* und der *‘Concerti Sacri’*, auf die ich so sehr viel gesetzt hatte, verdeutlichten mir die endgültige Situation, zumal Du dem angekündigten Oratorium nach *Derleths Dichtungen* wenige Monate zuvor noch begeistert zugestimmt hattest; der letzte Versuch mit der Oper führte auch zu einem völlig negativen Ergebnis. [...] – so blieben mir, falls ich überhaupt weiterarbeiten wollte, nur zwei klare Wege: entweder schrieb ich alles nur noch für mich selbst, für meine private Schublade, bzw. soweit überhaupt möglich für eine Art von Selbstherstellung durch Fotokopien usw.; oder ich mußte mir für mein weiteres Schaffen einen neuen Verlag zu suchen beginnen. Nach langem Zögern habe ich [...] die vom *Bärenreiter-Verlag* abgelehnten Sachen [...] an den *Breitkopf & Härtel-Verlag* geschickt. Soeben nun war ich in *Wiesbaden* zu einer ersten Begegnung und Besprechung, die recht positiv verlaufen ist. Ich nehme an, daß Du, lieber *Karl Vötterle*, erleichtert aufatmen wirst und daß Du mir die neu gewonnene Möglichkeit gönnst, meine Arbeiten zu veröffentlichen.<sup>13</sup>

Karl Vötterle reagiert sehr freundschaftlich und erläutert: „Wir konnten aus wirtschaftlichen Gründen nicht in dem Tempo weitermachen, in dem wir mit Dir begonnen hatten. Du weißt selbst, wie schwierig es ist, in einer Zeit, die kein einheitliches Bild von dem hat, was sie von ihren schöpferischen Kräften erwartet, größere musikalische Werke zu verlegen.“<sup>14</sup>

Am 20. Mai nimmt der *Breitkopf & Härtel-Verlag Johannes Driessler* auf: „Wir glauben, daß Ihr Schaffen gut in unseren Verlagsrahmen paßt.“<sup>15</sup> Der erste Vertrag vom 5. Juni umfaßt folgende Werke: die *Concerti da camera I* op. 51 und *II* op. 53, die *Concerti Sacri* op. 47, *Toccata und Hymnus* op. 46/1, zwei Motetten op. 43/5 und 43/6.

Im Jahr 1963 wendet sich der Tonsetzer endgültig vom Komponieren geistlicher Werke ab. *Et resurrexit* op. 52 für Bariton und Orgel bleibt seine letzte geistliche Komposition, in den folgenden Jahren arbeitet er mit einer Ausnahme ausschließlich in der Sparte Orchester- und Kammermusik. In der ersten Jahreshälfte entstehen das *Concerto da camera II*, die sogenannte *Engadinkantate* op. 53 und das *Konzert für Streichtrio und Orchester* op. 54. In den Mittelpunkt seines Schaffens rücken danach die Symphonien, deren erste in einem Brief vom 3. November erstmals erwähnt wird.

Um die Aufnahme der Chorsymphonie *Ikarus* op. 48 ringen Verlag und Komponist während einiger Monate miteinander. Im November stimmt der Vorstand des Musikvereins *Bielefeld* dem Projekt zu, *Driessler* schreibt an den Verlag: „Liebe *Frau Sievers*, was nun? Nehmen sie das Werk in den Verlag auf, oder bleiben die

<sup>13</sup>Johannes Driessler an Karl Vötterle, 23.5.1963.

<sup>14</sup>Karl Vötterle an Johannes Driessler, 27.5.1963.

<sup>15</sup>*Breitkopf & Härtel-Verlag* an Johannes Driessler, 30.5.1963.

*Bedenken Ihres Herrn Vaters [...] gegen das schwierige Werk bestehen? Die Entscheidung darüber müßte nun ja gefällt werden. [...] Und dem Komponisten Driessler müßte es natürlich besonders wichtig sein, daß sein bisher 'spätestes', jedenfalls aber weitest entwickeltes Werk für Chor und Orchester bei seinem neuen Verlag erscheinen kann.*<sup>16</sup> Am 22. November nimmt der Verlag den *Ikarus* an.

Im letzten Quartal des Jahrs arbeitet Driessler mit Hochdruck an der ersten Symphonie, am 17. November avisiert er den März nächsten Jahrs als Termin der Fertigstellung, am 1. Dezember schreibt er: „*Das geht noch recht lange, aber es wird zu einem guten Ende führen, die Zuversicht habe ich bereits.*“<sup>17</sup> Das fertige Manuskript der ersten Symphonie op. 55 gelangt schließlich erst am 28. Dezember **1964** in den Verlag. Driessler komponiert während des ganzen Jahrs ausschließlich an der ersten Symphonie und plant umgehend eine weitere: „*Die Idee der 2. Symphonie (Dum ludo laudo) verdichtet sich inzwischen immer fester, ich denke, daß ich im Winter 65/66 mit der Ausführung bereits beginnen kann.*“<sup>18</sup>

In diesem Jahr werden nach längerer Pause wieder Werke uraufgeführt, zunächst *Toccata und Hymnus* op. 46/1 in Speyer. Am ersten Advent des Jahrs 1964, am 29. November, findet anlässlich der Wiedereinweihung der im Krieg zerstörten Ludwigskirche in Saarbrücken die Uraufführung des op. 45, *Der Große Lobgesang*, statt. Direktor Martin Stephani leitet den Chor und die Bläser der Nordwestdeutschen Musikakademie, eine zweite Aufführung folgt am 10. Januar **1965** in der Christuskirche Detmold.

Drei Uraufführungen finden 1965 statt. Am 31. Januar wird das *Concerto da camera II* op. 53, mit dem nun endgültig festgelegten Untertitel *Cantata engadinaisa*, im Rahmen der Bachkonzerte in Frankfurt aufgeführt. Zwei Kollegen des Komponisten übernehmen instrumentale Solopartien, Helmut Winschermann, der Driessler zu dieser Komposition veranlaßte, spielt Oboe und Franzpeter Goebels Cembalo. Martin Stephani leitet die Aufführung des *Ikarus`* am 7. März mit dem Chor des Musikvereins und dem Städtischen Orchester in der Bielefelder Oetker-Halle. Wiederum Franzpeter Goebels führt am 26. November in Detmold das *Akrostichon* für Cembalo op. 56 auf, das ihm gewidmet ist. Neben letzterem Werk entstehen in diesem Jahr Driesslers letztes Chorwerk *Nicht ganz zahme Xenien* op. 57 und zwei Kammermusikwerke op. 58.

Johannes Driessler schließt die Komposition der zweiten Symphonie op. 60 im ersten Halbjahr **1966** ab, sie wird im Juni vom Verlag angenommen; die beiden Kammermusiken op. 58 werden abgelehnt, später auch das Klavierquartett op. 61. Lieselotte Sievers begründet die Ablehnung: „*Nun ist die Situation der heutigen modernen Kammermusik ja leider eine recht schwierige, seit die Hausmusik sozusagen*

<sup>16</sup>Johannes Driessler an den Breitkopf & Härtel-Verlag, 11.11.1963.

<sup>17</sup>Johannes Driessler an den Breitkopf & Härtel-Verlag, 1.12.1963.

<sup>18</sup>Johannes Driessler an den Breitkopf & Härtel-Verlag, 28.12.1964.

nicht mehr existiert. Die Verbreitungsmöglichkeiten beim Rundfunk und an den Hochschulen, an die sich die Werke wohl letztlich wenden, sind gering, zumindest aber so unzureichend, daß es sich nicht lohnt, eine ganze Auflage zu drucken.“<sup>19</sup> Johannes Driessler findet für seine Kammermusiken keinen Verleger, er schreibt nur noch zwei weitere.

Am 11. Januar **1967** wird das *Concerto da camera I* op. 51 in Münster uraufgeführt. Daß Lieselotte Sievers zur Uraufführung fährt, verdeutlicht das weitere Interesse des Verlags an einer Zusammenarbeit. Johannes Driessler hat gesundheitliche Probleme und wird erfolgreich in Schaffhausen operiert; er komponiert in diesem Jahr nicht. Am 12. November schreibt er an Breitkopf & Härtel:

*Daß der Verlag, wie sie mir schreiben, nicht geringe Schwierigkeiten hat, Dirigenten für meine Symphonien überhaupt zu interessieren, läßt mich allmählich daran zweifeln, ob es in Deutschland überhaupt je möglich sein wird, den 'Stempel' den man früher aufgedrückt bekam (in meinem Falle den eines Chorkomponisten) jemals wieder los zu werden. Sollte es unter den gegebenen Umständen überhaupt dem Verlag noch möglich sein, die folgenden 3. bis 5. Symphonien zu übernehmen (die 3. frühestens Ende 68), lassen Sie es mich bitte wissen. [...] Was mich persönlich noch dringend interessiert, ist die Frage, ob tatsächlich auch kein Dirigent in der BRD meinen Ikarus seiner Beachtung für wert hält.*<sup>20</sup>

**1968** erhält die Detmolder Musikakademie ein neues Aulagebäude. Vom 3. bis 7. Mai finden festliche Musiktage mit insgesamt vier Uraufführungen verschiedener Komponisten statt. Johannes Driesslers Erste Symphonie *Dum spiro spero* wird am 3. Mai vom Akademieorchester unter Leitung des Direktors Martin Stephani aufgeführt, die Resonanz in der Presse ist gut. Der Verlag bemüht sich um einen Dirigenten für die Zweite Symphonie, Johannes Driessler schreibt das Bläserseptett op. 62 und beginnt mit der dritten Symphonie. Die gesundheitlichen Probleme reißen nicht ab. Im September **1969** erleidet der Komponist einen Herz- und Kreislaufkollaps während seines Ferientaufenthalts im Engadin. Die Dritte Symphonie op. 63 wird im November vom Verlag angenommen. Die Suche nach einem Dirigenten für die zweite Symphonie op. 60 *Dum ludo laudo* ist erfolgreich, am 12. Dezember führen die Essener Symphoniker das Werk unter der Leitung von Gustav König in Essen auf.

**1970** erklingt erstmals das *Konzert für Streichtrio und Orchester* op. 54 im Münchner Herkules-Saal, es spielen die Münchner Philharmoniker. Anlässlich seines 50. Geburtstags führt das städtische Orchester am 11. Januar **1971** seine Dritte Symphonie op. 63 *Amo dum vivo* in Gelsenkirchen auf. Im Juni schreibt Johannes Driessler sein letztes Werk, die *Meditationen für einen Hornisten* op. 64.

<sup>19</sup>Lieselotte Sievers an Johannes Driessler, 4.11.1966.

<sup>20</sup>Johannes Driessler an den Breitkopf & Härtel-Verlag, 12.11.1967.

Die späten Jahre: 1972 bis 1982

Der Komponist verstummt – *Sit ut est aut non sit*

Wahrscheinlich eine ganze Reihe von Gründen veranlassen den 50jährigen dazu, mit dem Komponieren aufzuhören. Zum einen finden sich keine Abnehmer für seine Werke. Der Verlag hat die Kammermusiken abgelehnt, es lassen sich nur sehr schwer Dirigenten finden, die seine Kompositionen aufführen. Das Verlegen der Symphonien belastet ihn finanziell, da er sich an den Herstellungskosten mit einem Eigenanteil beteiligen muß. Schließlich kommen seine starken gesundheitlichen Probleme hinzu.

In sein handgeschriebenes Werkverzeichnis schreibt er „*Sit ut est aut non sit*“ und schneidet die restlichen Seiten aus dem Heft heraus. Rückschauend urteilt Driessler: „*Ich habe nie bereut, daß ich aufgehört habe mit dem Komponieren. Es war zuviel Gift damit verbunden, von allen Seiten.*“<sup>21</sup> „*Jetzt habe ich endlich gelernt zu sehen, ich habe ja immer nur gehört [...] eine ganz neue Dimension des Lebens ist gekommen.*“<sup>22</sup>

1972 tritt Johannes Driessler als stellvertretender Direktor der Akademie zurück. Die nächsten zehn Jahre konzentriert er sich ausschließlich auf seinen Beruf als Kompositionslehrer bis zum Jahr 1982, in dem er einen weiteren Herz- und Kreislaufkollaps erleidet.

Die letzten Jahre: 1983 bis 1998

Im Ruhestand

Der 62jährige stellt 1983 den Antrag auf seine Versetzung in den Ruhestand und scheidet aus dem Hochschuldienst aus. In den folgenden Jahren stellen sich immer häufiger schwere gesundheitliche Störungen ein, rheumatische Arthritis und chronische Bronchitis belasten den Pensionär. Im Juli 1990 stirbt kurz nach Driesslers Vater seine zweite Ehefrau Monika Quistorp in der Schweiz. Pontresina war seit 1964 ständiger Ferienort des Ehepaars in der Alpenrepublik. Johannes Driessler stiftet für die Kapelle des dortigen Friedhofs, auf dem seine zweite Frau beerdigt wird, eine kleine Orgel.

Im April 1991 stürzt er schwer in seinem Haus in der Mozartstraße 36 in Detmold und zieht sich einen komplizierten Beinbruch zu. Ein Jahr später erleidet er im schweizerischen Chur einen Asthmaanfall und einen Hörsturz. Danach ist ihm ein

<sup>21</sup>Gespräch des Autors mit Johannes Driessler am 27.3.1996 in Detmold.

<sup>22</sup>Karsten Neuschwender, *Johannes Driessler zum 75. Geburtstag*, Sendung des SR 2, 27.1.1996.



Aufenthalt in den Schweizer Bergen nicht mehr möglich. 1996 wird er erfolgreich am grauen Star des linken Auges operiert. Im März 1997 verläßt der Komponist nach 47 Jahren das Haus in der Mozartstraße 36 und bezieht eine Wohnung in der Richthofenstraße 30 in Detmold. Wenige Tage nach einer zweiten Augenoperation stirbt Johannes Driessler am 4. Mai 1998 im Alter von 77 Jahren in Detmold. Seine letzte Ruhestätte befindet sich auf dem anonymen Urnenfeld des Kupferberg-Friedhofs in Detmold.

## B Analytische Betrachtungen zum Schaffen Johannes Driesslers

### I Die Person Johannes Driessler

#### 1. Das Umfeld des Komponisten

Johannes Driessler versieht fast fünfzig Werke, ca. zwanzig Opuszahlen, mit einer Widmung. Viele Kompositionen widmet er Mitgliedern seiner eigenen Familie und der Familie seiner ersten Ehefrau; darunter befinden sich auch die zwei Personen, denen zwei Werke zugeeignet sind: seine erste Ehefrau Gertrud und sein Vater. Außerdem bedenkt der Tonsetzer seine Lehrer, seine Freunde, seine Kollegen und auch einige Chorleiter mit seinen Chorkompositionen. So stellt der Komponist sicher, daß die Werke auch aufgeführt werden, da die Widmungsträger daran ein besonderes Interesse entwickeln. Die ersten beiden geistlichen Oratorien überschreibt Johannes Driessler „*ad maiorem dei gloriam*“ und „*hominibus bonae voluntatis*“. Dies ist sicher ein Ausdruck seiner persönlichen Religiosität und keine Nachahmung einer historisch oft verwendeten Widmungsformel. Es bleibt zu vermuten, daß außer den schon angesprochenen direkten Auftragskompositionen einige Widmungsträger den Komponisten zur Schaffung des jeweiligen Werks veranlaßten.

Von seinen Zuhörern erwartet Johannes Driessler eine aktive Teilnahme, er schreibt anlässlich der Sendung seiner *Altenberger Messe*: „*Meine Messe ist dem lebendigen Gottesdienst zugeordnet. Ich wünsche Ihnen, meine Hörer, daß Sie daraus die notwendige innere Einstellung zum Miterleben dieser Sendung gewinnen mögen.*“<sup>23</sup>

Jede geistliche Musik ist für den Komponisten immer auch ein Stück weit Liturgie, auch wenn sie im Konzertsaal aufgeführt wird. Indem er den evangelischen Kirchenchoral in die Komposition einbezieht, erleichtert er dem Zuhörer die aktive Teilnahme, denn viele Melodien sind dem Hörer geläufig.

Aus einem Brief an Martin Stephani erfahren wir etwas über Johannes Driesslers Verhältnis zu einer speziellen Art der Zuhörer, den Kritikern: „*Wahrscheinlich hatte ich bereits damals 'die Nase voll' von den anscheinend vorfabrizierten, so überheblich-herablassenden Schreibereien.*“<sup>24</sup>

<sup>23</sup>Johannes Driessler, *Einführende Worte anlässlich der Erstsending der 'Altenberger Messe' am 6.3.1955 im NWDR Köln*, o.O.u.J.

<sup>24</sup>Johannes Driessler an Martin Stephani, 20.7.1979.

Von 1946 bis 1983 ist Johannes Driessler, mit einer kurzen Unterbrechung, in der Lehre tätig. Wenig aus diesem Tun ist auf den ersten Blick in das Opus eingegangen. Der Komponist hat keine Kompositionslehre verfaßt, keinen neuen Ansatz, kein eigenes System herausgegeben. Johannes Driessler füllt die Lücken, die er kriegsbedingt hat, während seiner Tätigkeit in Detmold, er lernt mit und von seinen Studenten. Zeugnis von seinen didaktischen Fähigkeiten geben die Auftragskompositionen, die er für Lehrwerke erstellt. Sie zeugen von systematischem Aufbau und klarer Struktur seiner Lehre. Die Stärken des Lehrers Driessler liegen im genauen Vermitteln des grundlegenden Rüstzeugs für einen Komponisten. Der Tonsetzer hat keinen Schülerkreis um sich gesammelt, der in seinem Namen und in seinem Stil weiterkomponiert. Studenten werden zu Johannes Driessler geschickt, damit sie bei ihm die Grundlagen des Komponierens erlernen und vertiefen.

## 2. Aspekte seiner Arbeitsweise

Es liegen nur wenige konkrete Hinweise auf die Arbeitsweise Johannes Driesslers vor. Nach eigenem Bekunden war er ein schneller Schreiber, die große Zahl seiner Werke, die in verhältnismäßig kurzem Zeitraum entstehen, bestätigt dies. Die erhaltenen Autographe sind meist sehr kaligraphisch mit Tinte geschrieben und enthalten nur ganz wenige Verbesserungen. Johannes Driessler hat sehr genau und präzise geschrieben. Auch in der Kontrolle ist er akribisch, so bittet er im Brief an Karl Vötterle um mehr Zeit zur Durchsicht seiner *Orgelsonaten*.<sup>25</sup> Der Tonsetzer hat zunächst Skizzen angefertigt, wie drei erhaltene Skizzenblätter zum weltlichen Oratorium *Gaudia mundana* aus dem Archiv des Bärenreiter-Verlags belegen. Das Particell besteht aus einem Klaviersystem, das den Orchestersatz enthält, und einem oder zwei Systemen mit den Vokalstimmen. Im Klaviersystem sind bereits die Instrumente vermerkt. Seine frühen Werke konzipiert der Tonsetzer weitgehend am Klavier, später hat er während der Ferientaufenthalte in der Schweiz kein Instrument zur Verfügung, so daß wohl einige späte Werke ohne Instrument entstehen. In den persönlichen Belegexemplaren des Komponisten sind Korrekturen eingezeichnet, die erkennen lassen, daß er den gedruckten Notentext sehr genau kontrolliert hat.

In seiner frühen Phase scheint für Johannes Driessler das Komponieren eine Möglichkeit zur Verarbeitung und Bewältigung seiner Kriegserlebnisse zu sein. Der Schwerpunkt der geistlichen Werke spricht dafür, ebenso der Inhalt seiner ersten beiden geistlichen Oratorien. Später liefert das Komponieren dann die Bestätigung seiner Fähigkeiten vor sich selbst und seiner Umwelt. Er ist Dozent an der Musikakademie Detmold ohne jegliches Staatsexamen, anfangs sind einige seiner Schüler älter als er selbst. Die geschaffenen Werke stellen sozusagen die Legitimation für seine Lehrtätigkeit dar. Gegen Ende seiner Laufbahn als Komponist schreibt

<sup>25</sup>Vgl. S. 9f., Johannes Driessler an Karl Vötterle, 27.3.1954.

Johannes Driessler, um sich vom Odium eines Chorkomponisten zu befreien. Das abrupte Ende des Komponierens wirkt wie die Befreiung von einem großen psychischen Ballast.

„Obstinere = beharren“ kann als Synonym für einen wesentlichen Charakterzug Johannes Driesslers gesehen werden. Schon im Bereich des alltäglichen Lebens zeigt sich dieses Beharrungsvermögen: In der Mozartstraße 36 in Detmold wohnt er fast 50 Jahre. Auf kompositorischem Gebiet bleibt er sich stilistisch im Grunde immer treu. Einige Grundideen und Gewohnheiten finden sich in allen Gattungen. Zum Beispiel das Denken im Zyklischen, Anfang und Ende, in der Bogenform ausgedrückt, sind typische Charakterzüge seines Kompositionsstils. Johannes Driessler gibt eine einmal geschriebene Note nicht verloren. Er kommt immer wieder auf eigene Ideen zurück und verarbeitet gleiches musikalisches Material in verschiedenen Werken. Der rationalen Seite des Tonsetzers mit akribischem, systematischem, klar strukturiertem Denken entspricht auf emotionaler Seite ein oft aufbrausendes Temperament. So ist auch das Ende des Komponierens typisch für das Wesen Johannes Driesslers. Alles oder nichts: „Es soll sein, wie es ist, oder es soll nicht sein“, schreibt er am Ende seines Werkverzeichnisses.

## II Geistliche Vokalmusik

Im geistlichen Vokalwerk Johannes Driesslers stammen nahezu alle Texte aus der Bibel oder der Liturgie des Gottesdienstes. Der Komponist wendet dabei die Technik des Centos<sup>26</sup> an, indem er aus einzelnen Bibelversen eine fortlaufende Textgrundlage entwickelt. Der Tonsetzer benutzt die deutsche Bibelübersetzung von Martin Luther, in seinen späten geistlichen Werken wechselt er auch zur lateinischen Sprache über. Zahlreiche Passagen in der Vokalmusik lassen erkennen, daß der Komponist bewußt auf das Wort-Ton-Verhältnis achtet. Einige der untenstehenden Beispiele zeigen eine Nähe zu musikalisch-rhetorischen Figuren, ein einheitliches System ist jedoch nicht auszumachen.

### 1. A-cappella-Werke

#### a) Größere A-cappella-Werke

- *Sinfonia Sacra*, für sechsstimmigen Chor a cappella op. 6
- *Christe eleison*, Passionsmotette für fünfstimmigen Chor und Baritonsolo op. 9
- *Cantica Nova*, ein Chorwerk zu acht Stimmen nach Worten der Heiligen Schrift op. 13
- *Der 90. Psalm*, für Chor und Baritonsolo op. 25 Nr. 1
- *Markuspassion*, für fünfstimmigen Chor a cappella op. 36/1

In den Jahren 1948 bis 1954 komponiert Johannes Driessler A-cappella-Chöre, die vom Umfang und Schwierigkeitsgrad den Rahmen einer gottesdienstlichen Liturgie sprengen. Die fünf Opera stehen im Spannungsfeld zwischen Kirche und Konzertsaal.

„Es ist kein Zufall, daß gerade diese *Sinfonia Sacra* Aufsehen erregte. Denn sie enthält bereits alle Elemente, die Driesslers Sprache eigen sind.“<sup>27</sup>, so Erich Valentin 1950 über Johannes Driesslers erstes größeres geistliches A-cappella-Werk, die *Sinfonia Sacra* op. 6 für sechsstimmigen Chor.

Vier Sätze bilden die *Sinfonia*: I. *Praeludium*, II. *Toccata*, III. *Passacaglia*, IV. *Choral und Fuge*. Die Bezeichnungen stammen aus dem Bereich der Instrumentalmusik und geben erste Hinweise auf die Form des jeweiligen Satzes. Das *Praelu-*

<sup>26</sup>Centos, ein Gedicht, das aus Versen, Versteilen und Redewendungen anderer Dichter zusammengesetzt ist.

<sup>27</sup>Erich Valentin, *Johannes Driessler*, in: *NZfM* 111 (1950), S. 355.

dium baut Driessler in einer großen Bogenform<sup>28</sup> mit angehängter Coda: A B A' A" B D. Zwei kontrastierende Abschnitte bilden die Basis der Komposition, der homophone, flächige, rhythmisch prägnante A-Teil „Herr, errette mich“ und der fugierte, imitatorische B-Teil „Wie der Hirsch schreiet[sic!]“.

The image shows a musical score for the A-section of the first movement of 'Sinfonia Sacra, Praeludium'. It consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Herr! Herr! Herr! Er-rette mich, Herr, von den bö- sen Men- schen'. The music is in 3/4 time and features a homophonic texture with a strong rhythmic pattern.

(Notenbeispiel 1: *Sinfonia Sacra, Praeludium*, A-Teil, T. 1-7)

Die Singstimmen dieses A-Teils sind doppelchörig geführt, der Männerchor in ostinatener Triolenrhythmik, dagegen die Frauenstimmen in breiten parallelen Dreiklangsrückungen, Kontrast ist hier ein Gestaltungsmittel. Der A-Teil ist in sich selbst ebenfalls mit bogenförmigem Rückbezug angelegt. Nach dem markanten Anfang folgt eher lyrisch die erste Choralzeile des evangelischen Kirchenlieds *Erhalt uns, Herr, in deinem Wort* durch alle Stimmen fugiert, bevor der Abschnitt mit dem Aufgreifen des „Herr errette mich“ abgeschlossen wird.

Der B-Teil weist eine kontrapunktische Struktur auf. Im Stil einer Motette koppelt der Tonsetzer die beiden Sopranstimmen im Abstand einer Quarte:

The image shows a musical score for the B-section of the second movement of 'Sinfonia Sacra, Praeludium'. It features two solo soprano staves and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Wie der Hirsch schreit, wie der Hirsch schreit wie der Hirsch schreit nach fri- schem Wasser, nach mich!'. The music is in 3/4 time and features a contrapuntal texture with a strong rhythmic pattern.

(Notenbeispiel 2: *Sinfonia Sacra, Praeludium*, B-Teil, Ziffer 2)

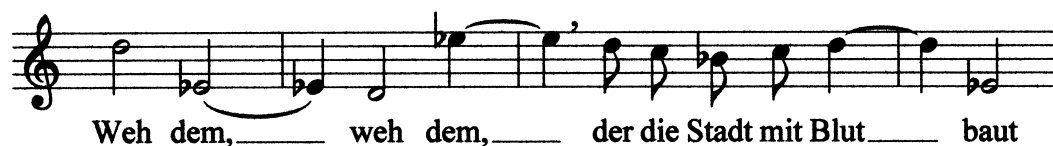
Später folgen Tenor und Baß I in paariger Imitation. Strukturell geht Driessler hier nicht über die Fünfstimmigkeit hinaus, er führt Alt und Baß II im letzten Einsatz uni-

<sup>28</sup>Exkurs: Unter dem Begriff Bogenform subsumiere ich verschiedene Techniken des Wiederaufgreifens und der Wiederholung in den Werken Johannes Driesslers, beginnend mit einer einfachen a-b-a-Form bis hin zu komplexen Formstrukturen. Zum besseren Verständnis verweise ich auf den entsprechenden Abschnitt *Bogenform* auf S. 205.

sono. Eine Coda beendet das *Praeludium* mit neuem musikalischem Material. Viermal erklingt die erste Choralzeile des c.f. *Wer nur den lieben Gott läßt walten* in einer aufsteigenden Sequenz im Kleinterz-Abstand.

Ein tieferes Verständnis des *Praeludiums* erschließt sich durch die Betrachtung des Textes. Die Schreie nach Errettung aus tiefer Not durchdringen die A- und B-Teile der Komposition, in der Coda folgt die ruhige Bitte „*Herr, bewahre meine Seele [...], denn ich traue auf Dich*“. Die harmonische Entwicklung unterstützt diese Aussage: Der Einzelton *e* ist Ausgangspunkt des *Praeludiums*, der erste A-Teil schließt mit der leeren Quinte auf *e*, der folgende B-Teil mit einem großen Durseptakkord auf *g*; der wieder aufgegriffene B-Teil mündet schließlich mit G-Dur in den Schlußabschnitt, die Spannung der Septime hat sich gelöst; die Coda bringt harmonisch gesehen eine Lösung, das *Praeludium* endet in E-Dur. „*Durch Nacht zum Licht*“, aus der Verzweiflung in die Sicherheit des Gottvertrauens, dies ist die innere Entwicklung des ersten Satzes.

„*Auch der II. Satz (Toccata) schreit das Wehe. Jetzt aber nicht über die eigene Not, sondern über die Toren und Gottlosen.*“<sup>29</sup> Johannes Driessler findet zu extremen Aussagen eine analoge Stimmführung:



(Notenbeispiel 3: *Sinfonia Sacra, Toccata*, Ziffer 10)

In den Intervallsprüngen große Septime und kleine None manifestiert sich das Wehklagen über Gewalt und Gottlosigkeit im Sinne eines *Saltus duriusculus*. Dieses Thema wird in dreifachem Kanon im Abstand aufsteigender Quartan durchgeführt. Der Komponist koppelt jeweils eine Frauen- und Männerstimme, der Chorsatz besitzt demzufolge nur eine dreistimmige Struktur. Die Quarte wird zum wichtigen melodischen und harmonischen Baustein. Sie ist Grundlage zahlreicher weiterer Melodiebildungen und drei- bis sechsstimmiger Akkordstrukturen, denen häufig Unisonoführungen entgegengestellt werden.

Mit starkem dynamischem und melodischem Kontrast baut Driessler bei Ziffer 14 die Schlußsteigerung dieses II. Satzes auf. Das „Wehklagen“ erfolgt hier eher resignativ. *Piano* setzt der Baß mit einem neuen Thema tonwiederholend, ja fast stammelnd ein. Die Melodie bewegt sich in einem diatonischen h-Moll-Feld:

<sup>29</sup>Karl Heinrich Schweinsberg, *Johannes Driessler*, in: *Musik und Kirche* 20 (1950), S. 15.

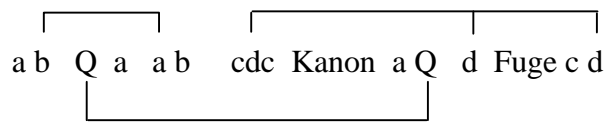


(Notenbeispiel 4: *Sinfonia Sacra, Toccata*, Ziffer 12)

Es entfaltet sich eine Fuge, in der das Thema in realer Beantwortung, jeweils einen Halbton höher beginnend, vom Einsatzton *h* bis zum *e* durchgeführt wird. Die Quarte ist erneut das strukturelle Intervall, als Grundlage des Ambitus der Fugeneinsätze. Das vorherige Septimenthema (Notenbeispiel 3) tritt in Ziffer 14 dazu, die Form weitet sich zur Doppelfuge, die Quarte bleibt, wie schon beim Kanon, das Intervall der Beantwortung dieser drei Themeneinsätze.

Der Komponist zwingt die starken harmonischen und melodischen Fliehkräfte in ein formales Korsett, wobei die freiere Form einer Toccata jedoch erhalten bleibt: Er verschränkt mehrere Bögen, greift Formkomplexe auf oder ordnet sie spiegelbildlich an, in das Ganze werden der Kanon und die Fuge eingebettet:

Form der *Toccata*:



Q ist der sechsstimmige Quartenaakkord bei Ziffer 4 und 11.

Das Thema des III. Satzes, der *Passacaglia*, zeigt beispielhaft, wie Johannes Driessler seine Melodik gestaltet. Die Quarte ist die Keimzelle der melodischen Entfaltung:



(Notenbeispiel 5: *Sinfonia Sacra, Passacaglia*, T. 2-10)

Die erste Phrase des Passacagliathemas besteht nur aus Quartan, sie wird nach oben sequenziert und, beim dritten Mal verändert, zum Abschluß geführt. Das Thema steht in der Barform. Die klare melodische Gliederung des Passacagliabasses setzt sich in der Gesamtform der Passacaglia fort. Das Thema erscheint zwölfmal und wandert durch die Chorstimmen vom Baß über den Tenor zum Alt und wieder zurück. Zunächst erklingt es je zweimal, beginnend auf *fis*, *h*, und *e*, die Quarte als Element des



Aufstiegs, dann je einmal in absteigender Bewegung *h, a, g, f, dis*, der Ganzton als Element des Abstiegs. Im letzten Themeneinsatz wechselt augmentierend das Metrum vom 3/4- in den 3/2-Takt, das Thema erklingt, wie anfangs, im Baß auf *fis*, der melodische Spannungsbogen wird geschlossen, die Schlußwirkung durch das neue Metrum verstärkt. Auf- und Abstieg des Themas sind klar strukturiert: dreimal doppeltes Auftreten beim Aufstieg, fünfmal einfaches Auftreten beim Abstieg, das sechste Mal die Augmentation. „*Dem Schreien der beiden ersten Sätze folgt das sichere Wissen um die Gnade der Hilfe Gottes, das Sich-Geborgen-Fühlen in seiner Hand. Dem gibt auch die musikalische Gestalt Ausdruck.*“<sup>30</sup>

Der IV. Satz der *Sinfonia Sacra* ist Kulminationspunkt des Werks in größter kontrapunktischer Dichte. *Choral und Fuge* überschreibt der Komponist den Schlußsatz. *Erhalt uns, Herr, in deinem Wort*, der evangelische Kirchenchoral, der bereits im *Praeludium* anklingt, wird hier verarbeitet. Wirkt das kurze Zitat dieses Kirchenchorals im *Praeludium* eher noch wie eine hilflose Bitte unter den vielen Schreien um Errettung, so kristallisiert sich der c.f. im Schlußsatz der *Sinfonia* als eigentlicher Zielpunkt des Werks heraus. Die Bitte um Gottes Beistand wird klangvoll an der Stelle der höchsten kontrapunktischen Dichte in den Kontext des Gotteslobs gestellt.

Die erste Strophe des Chorals erklingt unisono im ganzen Chor, die Altstimmen singen dazu in parallelen Quinten. Diese Nuance wirkt einerseits wie eine Reminiszenz an Techniken des frühen Organums, andererseits erinnert der klangliche Effekt an das Quintregister einer Orgel. Beide Baßstimmen verarbeiten die Strophen zwei und drei des Chorals im Quintkanon, die anderen Stimmen beteiligen sich am thematischen Material im Stil einer Choralbearbeitung. Auf die Choralbearbeitung folgt eine Quadrupelfuge – die erste Choralzeile als viertes Thema gerechnet – mit schulmäßigem Aufbau:

- Fuge I: Verarbeitung erstes Thema
- Fuge II: Verarbeitung zweites Thema
- Episode: Reminiszenz an *Toccata* und *Praeludium*
- Fuge III: Verarbeitung drittes Thema, Kombination der drei Themen
- Schlußamen

Eine reale Beantwortung der Themen im Quintabstand ist die Norm. Die Gestalt des zweiten Fugenthemas ist ungewöhnlich, es stellt sich als dreistimmiger, homophoner Themenblock dar. In einer achttaktigen Phrase erklingt die erste Zeile des Chorals *Erhalt uns, Herr, in deinem Wort* insgesamt sechsmal, in absteigenden Quinten angeordnet. Die Zahl sechs scheint für Driessler eine der Grundlagen für die Konstruktion des IV. Satzes zu sein. Die Stimmenzahl des Chors, die Zahl der Abschnitte des IV. Satzes, inklusive der Choralverarbeitung, und das zwölftaktige „*Amen*“ legen das nahe.

<sup>30</sup>Karl Heinrich Schweinsberg, *Johannes Driessler*, in: *MuK* 20 (1950), S. 15.

Im vierten Satz zeigt sich deutlich das Bemühen des Komponisten, einen zyklischen Zusammenhalt innerhalb der *Sinfonia Sacra* herzustellen. Hierzu bedient er sich der thematischen Verbindung zum ersten Satz mittels des Chorals *Erhalt uns, Herr* in der letzten Fuge und des Wiederaufgreifens des *Praeludiums* in einer Zwischenepisode zwischen der Fuge II und III. Diese Episode steht zentral in der Mitte der Quadrupelfuge und kontrastiert mit dem Tempo *sehr ruhig* auffällig zu den raschen Fugenthemen. Eine Ähnlichkeit zum arpeggierenden Quartenakkord der *Toccata* ist offensichtlich, der Text enthält eine zentrale Aussage: „*Alles, was ihr bittet in eurem Gebet, glaubet nur; daß ihr's empfangen werdet; so wird's euch werden.*“ Die Verzweiflung der ersten Teile weicht der Glaubensgewißheit. Die Form ist eng an die inhaltliche Kernaussage gekoppelt. Am Ende dieser Episode greift Driessler den A-Teil des ersten Satzes erneut auf. „*Herr, errette mich*“ wird dabei zu „*Herr, wir singen dir*“. Die Wandlung im Text wird durch die Harmonik unterstützt. Ist diese Passage im ersten Satz in a-Moll gehalten, so erklingt sie hier in G-Dur. Ein weiterer Hinweis auf die „*Durch Nacht zum Licht*“-Thematik der *Sinfonia Sacra*.

Das erste große A-cappella-Chorwerk erweist sich als gelungener Wurf des jungen Komponisten. Er beherrscht souverän die kontrapunktischen Formen der Passacaglia und Fuge und bringt sie in eine ihm eigene Tonsprache. Die häufige Verwendung der Zahl zwölf bzw. sechs – sechs Formteile im *Praeludium*, zwölfmaliges Erklingen des Passacagliathemas, zwölftaktiges „*Amen*“ – lassen eine bewußte Verwendung der Zahlensymbolik vermuten. Im Chorsatz ist eine Vorliebe für Ostinati, Unisonoführungen, Dreiklangsparellen und Quartenakkordik erkennbar. Gerne koppelt der Tonsetzer Frauen- und Männerstimmen in Oktaven, ähnlich den Registern einer Orgel. Techniken des Organums und der Motette werden übernommen und in das klangliche Gewand des 20. Jahrhunderts überführt. Im Wort-Ton-Bereich ist ein Bezug zu musikalisch rhetorischen Figuren festzustellen. Konstruktive Elemente durchdringen Melodik und Harmonik der Driesslerischen Tonsprache.

*Christe eleison*, die Passionsmotette für fünfstimmigen Chor und Baritonsolo op. 9, ist in Form einer Choralbearbeitung gestaltet. Die sechs Strophen des Passionschorals *O wir armen Sünder* werden durch Interpolationen getrennt, die ihren Ausgangspunkt im einleitenden „*Kyrie*“ nehmen. Es entsteht der strophisch gegliederte Ablauf einer Motette, in den das Baritonsolo fünfmal, bei jedem dritten Formteil, integriert wird. Die Einleitung mutet archaisch an. Zwei Quintorgana werden in strengem Kanon zwischen den Männer- und Frauenstimmen durchgeführt, darüber singt der erste Sopran eine freie Melodik, die stark an die Gregorianik erinnert. Der Kyrieruf wird mit alten Kompositionstechniken besetzt. Gegen Ende verdichtet der Komponist den Satz, indem er kontrapunktische Formen einführt. Zum Text „*Er wird das Recht wahrhaftig halten lehren*“ erklingt zehnmal ein achttaktiges Passacagliathema. Die Affinität zwischen der streng gesetzmäßigen Form einer Passacaglia und dem Topos „*Recht*“, sowie der Zahl Zehn und den Zehn Geboten ist augenfällig. Die

Motette endet mit einem Quodlibet von Kirchenchorälen. Den drei Passionschorälen – *O wir armen Sünder* mit augmentierter 6. Strophe, *O Lamm Gottes, unschuldig, Christe, du Lamm Gottes* – werden der Osterchoral *Jesus Christus, unser Heiland*, der Himmelfahrtschoral *Auf diesen Tag bedenken wir* und der Pfingstchoral *Nun bitten wir den Heiligen Geist* zur Seite gestellt.

Wie deutlich Driessler an die Wort-Ton-Techniken der Alten Meister anknüpft, zeigt sich bei Buchstabe H. Zur Textstelle „*Wir gingen alle in der Irre wie Schafe*“ erinnert die um einen Ton kreisende melodische Bewegung stark an die rhetorische Figur einer *Circulatio*. Ebenfalls auffällig ist das Fehlen der Baßstimme in dieser Passage, die erst bei dem homophonen „*aber der Herr*“ wieder hinzutritt. Bildlich gesehen findet der „*Herr*“, symbolisiert durch die tiefste Stimme des Chors, seine verirrenen Schafe.

The first system of the musical score consists of five staves. The top four staves are vocal parts, each with a different melodic line that circles around a central pitch, creating a 'circulatio' effect. The lyrics for these parts are: 'Ir - - - re wie Scha - fe, in der Ir - re wie Scha - - - fe;', '- in der Ir - - - re wie Scha - fe, in der Ir - re wie Scha - - fe;', '- le in der Ir - - - re wie Scha - fe, in der Ir - re wie Scha - fe;', and '- - - - - li - cher sah auf sei - nen Weg,'. The fifth staff is a bass line that remains silent throughout this system.

The second system of the musical score consists of five staves. All five staves now have music, creating a homophonic setting. The lyrics for all parts are: 'a - ber der Herr warf un - ser al - ler Sün - de auf ihn;'. The melody is simple and uniform across all parts, contrasting with the previous system.

(Notenbeispiel 6: *Christe eleison*, 33 T. nach Buchstabe H)

Stets ist eine theologische Dimension in der Musik Driesslers spürbar. Der Bariton-solist übernimmt die Rolle des Christus mit biblischen Christusworten, der Choral verkörpert die Gemeinde. Sie kommentiert die Christusworte und reagiert auf den Choraltext. Der Komponist deutet mit seiner Zusammenstellung das Kirchenlied in verschiedenen Facetten aus. Zentrale Aussage ist die Friedensbitte, vom Chor sechs-mal vorgetragen, die mit dem Aufruf Christi verbunden ist, wachsam für die Zeit sei-nes Kommens zu bleiben. So entsteht, angeregt von den Strophen des Passionscho-rals, eine Paraphrase der Passion Christi in Form dieser Motette, die sich deutlich an alte Kompositionstechniken anlehnt.

Die *Cantica Nova*, ein Chorwerk zu acht Stimmen nach Worten der Heiligen Schrift op. 13, präsentieren sich als äußerst komplexes und schwer singbares Werk. Eine im Jahr 1950 in Oberhausen geplante Uraufführung mußte abgesagt werden, da der dortige Chor die Aufgabe nicht bewältigte. Rudolf Mauersberger führte die *Can-tica* 1951 mit dem Dresdner Kreuzchor in Berlin erstmals auf und dirigierte sie da-nach mehrmals in Dresden.

Das Werk erfordert zwei vierstimmige Chöre. Ein Chor singt eine lateinische Fuge, der andere gleichzeitig eine deutsche Motette. Die Anrufung Gottes in der Not, die Erfahrung der Hilfe Gottes und der Dank an Gott sind die drei Themenkreise der deutschen Motettentexte, denen drei Fugenthemen mit lateinischem Text zur Seite gestellt werden:

1. Thema: „*Libera nos a malo*“



2. Thema: „*Dona nobis pacem*“



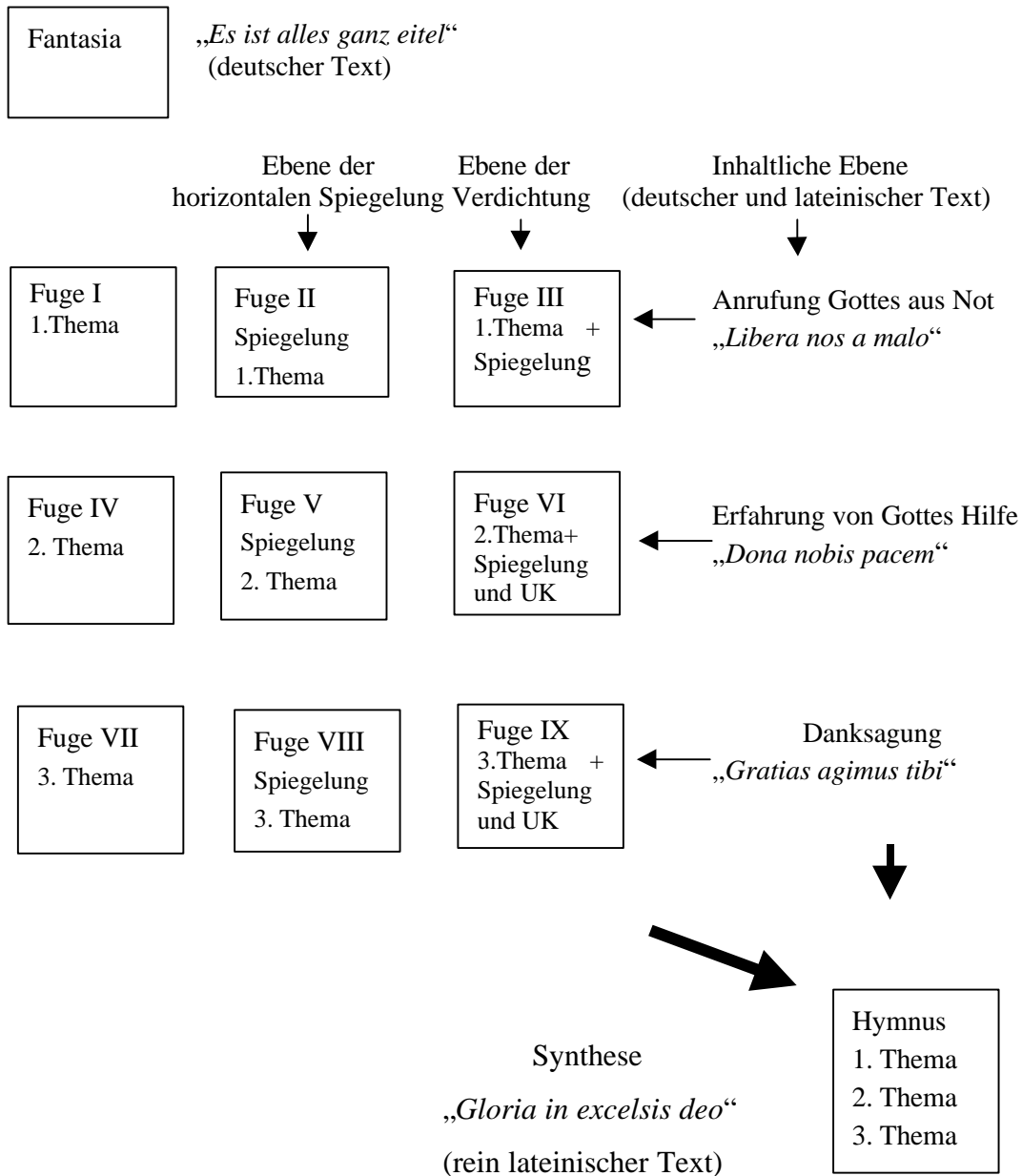
3. Thema: „*Gratias agimus tibi*“



(Notenbeispiel 7: Fugenthemen aus *Cantica Nova*)

Aus jedem dieser drei Themen und deren Spiegelungen entwickelt Johannes Driessler drei Fugen.

Form der *Cantica Nova* op. 13



Allen neun Fugen ist eine Verdichtung des kontrapunktischen Satzes am Ende jeder Fuge durch Engführung und Augmentation der Themen gemeinsam. Die Beantwortung der Themen ist real und findet in der Quinte oder Terz statt. Der Komponist arbeitet meist mit feststehenden Kontrapunkten. Das zweite Fugenthema „Dona nobis

*pacem*“ ist zwölftönig, wird aber nicht in dieser Technik verarbeitet. Driessler schreibt im freitonalen Satz, alle Fugenthemen bleiben in ihrer jeweiligen Gestalt und kehren nicht in ihren ursprünglichen tonalen Rahmen zurück. Zentral bleibt dennoch ein Dur-Moll-Gefüge mit Ausweitungen zu Quintakkorden. Die thematische Zusammenschau des Gesamtwerks findet im abschließenden *Hymnus* statt, in dem alle drei Fugenthemen erklingen. Johannes Driessler legt mit seinen *Cantica* ein streng konstruiertes, kontrapunktisch höchst komplexes Werk vor. Die Form und der hohe Schwierigkeitsgrad sprengen einen liturgischen Rahmen. Das Verstehen der Texte ist wegen des gleichzeitigen Erklingens deutscher und lateinischer Sprache fast unmöglich. Es liegt deshalb die Vermutung nahe, daß das kontrapunktische Können, die Komplexität der kompositorischen und inhaltlichen Ebenen, kurz gesagt die Kunst des Tonsetzers Driessler die eigentliche Botschaft ist. Eine Kunst für das Auge des Kundigen, weniger für die Ohren des Publikums. Die *Cantica Nova* sind Johannes Driesslers schwierigstes A-cappella-Chorwerk.

*Der 90. Psalm* für fünfstimmigen Chor und Baritonsolo op. 25/1 besitzt eine Konstruktion, die sich eng am biblischen Psalmtext orientiert. Alle 17 Verse des 90. Psalms werden in 167 Takten vertont.

Taktart	4/2	3/2	4/2	3/2	4/2	6/4
Taktzahl	39	34		21	34	39

Zweier- und Dreiermetrum wechseln sich regelmäßig ab, die Anzahl der Takte ist symmetrisch um einen Mittelteil angeordnet. Der 9. Vers, der von 17 Versen die Symmetrieachse darstellt – 8 Verse zuvor, 8 Verse danach – erklingt im Zentrum der Vertonung in Takt 83. Der Komponist koppelt ihn dort mit Vers 10 und anschließend in der Mitte von Takt 96 mit Vers 1 und erreicht durch diese Textverdichtung eine Intensivierung der Kernaussage des Psalms. Vers 1 als Motto des Psalms „*Herr Gott, du bist unsere Zukunft für und für*“ schließt hier das Klagen über die Vergänglichkeit der Menschen ab – Vers 9 „*Darum fahren alle unsere Tage dahin durch deinen Zorn; wir bringen unsere Jahre zu wie ein Geschwätz*“ – und leitet über zum Gebet um Gottes Gnade, das mit Vers 11 beginnt. Dieser Vers folgt direkt auf den Mottovers 1 in Takt 99.

Der Ruf dieses Verses, „*Herr Gott*“, tritt insgesamt siebenmal auf und schafft melodische Verbindungen innerhalb der Komposition. Zu Beginn des Chorwerks baut der Komponist eine harmonische Spannung auf. Die Baßlinie ist der Ausschnitt aus dem unteren Tetrachord der phrygischen Leiter, jedoch ohne abschließenden Grundton. Harmonisch gesehen folgen hier drei Septimenakkorde aufeinander: a-Moll-Septakkord, großer B-Dur-Septakkord und As-Dur-Septakkord. Eine harmonische Auflösung dieses Mottos erfolgt nicht. Im übertragenen Sinne bleibt der Ruf nach Gott zunächst ohne Antwort.

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. The score is in G major and 3/4 time. It features a Baritone Solo, two Sopranos, an Alto, a Tenor, and a Bass. The lyrics are "Herr Gott, Herr Gott, du bist wol-le er för-ber-n." An arrow points from the end of the first system to the beginning of the second system.

(Notenbeispiel 8: *Der 90. Psalm*, T. 1-3 und T. 165-167)

Der fiktive Zielton *g* wird im Schlußakkord des Werks erreicht, der Psalm schließt mit einem sechsstimmigen Quintakkord auf *g*. Der Komponist greift hier am Ende die phrygische Leiter nicht wieder auf, vielmehr verläuft die Baßlinie geradezu konventionell kadenzierend, ihre Harmonik jedoch nicht. Die harmonisch aufgeworfene Frage des Anfangs findet erst im Quintakkord des Schlusses ihre Antwort.

Fast konturlos im Vergleich zu den anderen A-cappella-Werken Driesslers erscheint die *Markuspassion* op. 36/1 für fünfstimmigen Chor. Das Werk ist eine Auftragskomposition des Südwestfunks und wurde im Zeitraum von nur eineinhalb Monaten komponiert. Vielleicht erklärt sich die relativ offene Form, die im Kontrast zu den anderen Werken dieser Gattung steht, durch die kurze Entstehungszeit. Johannes Driessler redigiert den Text des Markusevangeliums stark und kürzt viele Verse. Er gliedert seine Passion in vier Abschnitte.

I: Gefangennahme Jesu und Verhör durch die Hohenpriester, II: Jesus vor Pilatus, III: Jesu Kreuzigung, IV: Jesu Tod. Der Text begründet die Melodik, die Deklamation der Sprache steht im Vordergrund. Eine strenge thematische Verknüpfung der vier Teile findet nicht statt, allenfalls eine Hexachordreihe zu Beginn der vier Formteile schafft eine melodische Verbindung. Den großen Spannungsbogen erzielt der Komponist, indem er den Anfang der Passion am Ende wieder aufgreift. Dort finden sich auch in exponierter Stellung Dur-Akkorde im Wortkontext der Menschensohnschaft Jesu, ein Hinweis auf das Wort-Ton-Denken Johannes Driesslers.

Mit op. 36/1 liegt die einzige Vertonung der Leidensgeschichte Jesu durch den Komponisten vor. Seine ansonsten gängige Praxis, sich die Texte aus mehreren Büchern der Bibel zusammenzustellen, übt er hier nicht aus. Die Passion ist allein auf das Markusevangelium beschränkt. Wort-Ton-Bezüge werden nicht so deutlich artikuliert wie in den anderen vorgestellten Chorwerken. Meines Erachtens zeigt die Analyse, daß der Komponist unter enormem Zeitdruck gearbeitet hat und das Werk deshalb nicht die gewohnte formale Geschlossenheit aufweist.

Zusammenfassend läßt sich aus der Analyse der fünf großen A-cappella-Chorwerke die anfangs aufgeworfene Frage nach typischen Elementen der Tonsprache Driesslers beantworten. Kompositionstechniken des Mittelalters, der Renaissance und des Barocks werden aufgegriffen und in den persönlichen Stil integriert. Gregorianik, Organum, Motette und die Kunst des Fugenkomponierens stehen dafür. Bei der Entfaltung seines persönlichen Stils unterliegt der Tonsetzer einem ausgeprägten Hang zum Ostinato und Unisono. Ebenso stellt er sehr häufig übergreifende Verbindungen mittels der o.g. Bogenform her. Die Harmonik in den Chorwerken ist freitonal, mit deutlichen Schwerpunkten zum Dur-Moll-Feld und Ausweitungen zur Quart- und Quintakkordik. Der evangelische Kirchenchoral ist ein wichtiger Baustein. Die Texte der Kompositionen sind der Bibel oder den evangelischen Kirchenchorälen entnommen. Die Bitte des Menschen, der Ruf nach Errettung aus der Not und um Erbarmen sind die Themenkreise, aus denen Johannes Driessler seine Inhalte schöpft.

#### b) Kleinere A-cappella-Werke

- *Zwölf Spruchmotetten* und *Zehn Spruchkanons* op. 14
- *Evangelienprüche durch das Kirchenjahr* op. 37
- Sechs kleine geistliche Motetten op. 43
- Gelegenheitsarbeiten aus op. 50

Johannes Driessler faßt seine zahlreichen kleineren geistlichen A-cappella-Chöre, die alle während seiner ersten Schaffensperiode in den Jahren 1949 bis 1956 entstehen, in vier Opusgruppen seines Werkverzeichnisses zusammen. Die ersten beiden Sammlungen, *Zwölf Spruchmotetten* op. 14/1, *Zehn Spruchkanons* op. 14/2 und die *Evangelienprüche durch das Kirchenjahr* op. 37, sind von vornherein als Sammlung für den liturgischen Gebrauch konzipiert. Unter den Opuszahlen 43 und 50 sind Chöre verschiedener Entstehungszeiten zusammengefaßt: sechs kleine geistliche Motetten op. 43, Lied- und Choralbearbeitungen op. 50, darunter die Sammlung *Das Wochenlied*. Schwierigkeitsgrad, Länge und Besetzung der Chorsätze zeigen, daß sie für eine Aufführung mit Laienchören im Rahmen des Gottesdienstes vorgesehen sind. Die Numerierungen innerhalb op. 14/1 stimmen zwischen dem Druck der *Kleinen Bärenreiter-Ausgabe* und Johannes Driesslers eigenhändigem Werkverzeichnis nicht über-



ein. Ich gebe der Einteilung des Komponisten den Vorzug, da sie sich nach den aufsteigenden Nummern der Bärenreiter-Ausgabe orientiert.

Die *Zwölf Spruchmotetten nach dem Psalter* sind für vierstimmigen gemischten Chor gesetzt und besitzen folgende Formen: Sieben Motetten sind zweiteilig angelegt, vier in dreiteiliger Bogenform und eine in Form einer Passacaglia. Die *Zehn Spruchkanons nach dem Psalter* sind für drei gleiche Stimmen konzipiert. Alle Kanoneinsätze erfolgen in der Prime. Sechs Chöre sind dreiteilig bogenförmig, vier zweiteilig strukturiert.

Von den sechs geistlichen Motetten op. 43 ist *Dus spreek de Heer* op. 43/2 verschollen. Die anderen Chöre sind, mit Ausnahme des vierstimmigen Männerchors op. 43/3 und der sechsstimmigen Passacaglia op. 43/1, fünfstimmig und weisen Bogenformen auf. Die Motette *Darum wachet!* op. 43/4 verarbeitet Teile des Chorals *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, der Chorsatz *Ach daß Gott Frieden zusagte* op. 43/5 enthält die Cantus firmi *Aus tiefer Not ruf ich zu dir* und *Verleih uns Frieden gnädiglich*. Der Schwierigkeitsgrad der Chorsätze op. 43 liegt etwas höher als der der anderen liturgischen Chorsätze.

Die geistlichen Chöre op. 50 stammen aus verschiedenen Sammlungen. Die wichtigsten Publikationen sind im Bärenreiter-Verlag erschienen: *Das Wochenlied* für gleiche und für gemischte Stimmen, die Reihe *Kleine Bärenreiter-Ausgabe* und *Der Chorsinger, Geistliche Zwiengesänge*. Darüber hinaus schreibt der Komponist Sätze für das *Evangelische Kantoreibuch* im Mohnverlag Gütersloh, für das *Chorheft der Pfalz* im Merseburger-Verlag und für verschiedene Schulbücher im Diesterweg-Verlag. Johannes Driessler gestaltet diese A-cappella-Chöre aus seiner Kenntnis und Verbundenheit mit der Liturgie des evangelischen Gottesdienstes. Er gehört zur Gruppe derjenigen Komponisten, die in den 50er Jahren liturgische Gebrauchsmusiken für den Bärenreiter-Verlag schreiben. Die Zeitgenossen Helmut Bornefeld, Kurt Hessenberg, Karl Marx, Hans Friedrich Micheelsen, Diether de la Motte, Günther Raphael, Karl Rahner und Siegfried Reda stehen im Verlagsprogramm neben Komponisten wie Johann Sebastian Bach, Johann Crüger, Kaspar Othmayr u.a. Der Kasseler Verlag versucht in diesen Sammlungen die Verbindung alter und neuer Tonsprache für den liturgischen Gebrauch.<sup>31</sup>

Johannes Driessler trägt dieser Forderung Rechnung, zwei Drittel seiner Chorsätze in op. 50 haben den c.f. im Stil eines Kantionalsatzes in der Oberstimme. Ansonsten entscheidet er sich für die Baßdurchführung, selten für eine Verarbeitung des Kirchenchorals in der Mittelstimme. Die Stimmenzahl variiert zwischen zwei und vier, die Besetzung zwischen gleichen und gemischten Stimmen. Die Vertonung des Chorals *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende* liegt in zwei Fassungen vor. Beide Sätze, op. 50/7a für drei gemischte Stimmen und op. 50/7b für drei gleiche Stimmen, verar-

<sup>31</sup>Vgl. Philipp Reich, *Das Wochenlied*, Kassel 1952, S. IV.

beiten die Chormelodie *Wer nur den lieben Gott läßt walten*. Diese Tatsache gestattet einen direkten Vergleich des Vertonungsstils Driesslers. Beide Kompositionen stehen in g-Moll und stimmen in ihrer Harmonik häufig überein. Der gemischte Chorsatz ist jedoch polyphon durchsetzt und weist der Baßstimme eine größere melodische Freiheit zu. Ebenso entfernt sich die Harmonik des Satzes weiter von der Grundtonart und geht bis zur Doppeldominante A-Dur, während der Satz für gleiche Stimmen an der analogen Stelle a-Moll bringt. Der gemischte Chorsatz bietet dem Tonsetzer größere melodische und harmonische Freiheiten.

Die Gattung der Evangelien sprüche bzw. -motette besitzt eine lange Tradition innerhalb der evangelischen Kirchenmusik. Etliche Komponisten vertonten einen Zyklus sonntäglicher Perikopen durch das Kirchenjahr, u.a. Christoph Demantius 1610, Melchior Vulpus zwischen 1612 und 1614, Melchior Franck 1623. Die Komposition der Evangelien sprüche Johannes Driesslers steht in direkter Verbindung mit der Erneuerung des evangelischen Gottesdienstes nach dem Zweiten Weltkrieg. Walter Blankenburg formuliert 1947 die Zielsetzung wie folgt: *„Darum kommt es wohl in Zukunft noch immer mehr darauf an, stärker und grundsätzlicher als bisher mit der zunehmenden Wiedergewinnung einer rechten Gottesdienstordnung zugleich die Musik in dieser fest zu verwurzeln. Den Gedanken der gottesdienstlichen Ausschmückung durch unser Singen und Spielen müssen wir bis auf den Grund ausrotten.“*<sup>32</sup> Auf welche Weise der Komponist Johannes Driessler in seinen Evangelien sprüchen des Jahrs 1955 den Grundsatz einer integralen „Verwurzelung“ der Musik in die Liturgie umsetzt, wird in diesem Kapitel Gegenstand genauerer Untersuchungen sein.

In der Rückschau bestätigt Walter Blankenburg 1960 die zentrale Rolle dieser Gattung: *„Mit immer größerer Deutlichkeit hat sich mir bei der Durchforschung der liturgischen Geschichte der evangelischen Kirchenmusik erwiesen, daß deren eigentlicher roter Faden die Musik in Verbindung mit dem Sonntagsevangelium [...], als ein Teil von ihm oder dessen predigthafte Weiterführung darstellt. Das betrifft nicht nur das sogenannte Graduallied, sondern vor allem die figurale Evangelien- (gelegentlich auch Epistel-) Motette, die sich im 17. Jahrhundert zum geistlichen Konzert und zur Kantate weiterentwickelt.“*<sup>33</sup>

Das von Walter Blankenburg erwähnte Graduallied hat seinen liturgischen Platz zwischen der Epistel- und der Evangelienlesung. Die Sammlung des Bärenreiter-Verlags *Das Wochenlied*, für die Johannes Driessler elf Chorsätze schreibt, knüpft an diese Tradition an. Nach zwölfjähriger praktischer Erprobung wird der Wochenliedplan 1948 innerhalb der Evangelischen Kirche Deutschlands angenommen.<sup>34</sup> Der

<sup>32</sup>Walter Blankenburg, *Nach dem großen Kriege*, in: *MuK* 17 (1947) S. 3.

<sup>33</sup>Walter Blankenburg, *Das Verhältnis von Form und Inhalt in der gottesdienstlichen Vokalmusik*, in: *MuK* 30 (1960), S. 24f.

<sup>34</sup>Philipp Reich, *Das Wochenlied*, Kassel 1952, S. III.

ursprüngliche liturgische Ort der Evangelienprüche ist die Lesung des Evangeliums selbst. Die mehrstimmige Komposition wird in die Schriftlesung eingeschoben. Eine formale Analyse der Evangelienprüche Johannes Driesslers zeigt, daß etwa die Hälfte der Chorsätze einen zweiteiligen Aufbau besitzt. Dreiteilige und freie, am Text orientierte Formen bilden die andere Gruppe. In keinem der Sätze wird die Melodie eines Kirchenlieds übernommen, und nur einmal wird der Kanon als Kompositionsmittel verwendet. Der Komponist setzt diese beiden Mittel in anderen liturgischen Sätzen ein, in *Dem Wochenlied* und den *Zehn Spruchkanons*. Eine Tendenz zu Bogenformen ist erkennbar. Insbesondere wenn der Evangelienpruch durch den Lesungstext unterbrochen wird, nimmt der Komponist den musikalischen Faden wieder auf und schafft so einen Zusammenhang über die Pause hinweg. Unisono und Ostinato werden gerne verwendet. Einen größeren Zusammenhang zwischen den Sätzen stellt Johannes Driessler durch die Art seiner Schlußbildung her. Bis auf wenige Ausnahmen enden alle Chorsätze mit der leeren Quinte über dem Ton *a*, einem F-Dur-Akkord oder einem Sextakkord d-Moll. Der Bereich F-Dur bzw. a-Moll ist dadurch etabliert, eine Anlehnung an den Evangelienton des Liturgen ist möglich.

Johannes Driessler zitiert sich auch innerhalb dieser Gattung selbst. Bei gleichem Text vertont er in sehr ähnlicher Weise. Der vom Komponisten ausgewählte Vers zum Sonntag Epiphantias, Mt. 3, 17 „*Dies ist mein geliebter Sohn, an welchem ich Wohlgefallen habe*“ findet eine Entsprechung in der Perikope vom letzten Sonntag nach Epiphantias, Mt. 17, 5 „*Dies ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe; den sollt ihr hören.*“ Der letzte Chorsatz ist bis auf eine kleine Veränderung, parallel zur Textvariante, identisch mit der ersten Vertonung.

Der Ausruf des ersten Sonntags im Advent, Mt. 21, 9, „*Hosianna dem Sohn Davids! Gelobt sei, der da kommt in dem Namen des Herrn! Hosianna in der Höhe!*“ tritt erneut im Spruch des Palmsonntags auf, Joh. 12, 13 „*Hosianna! Gelobt sei, der da kommt in dem Namen des Herrn, der König von Israel!*“ Der Chorsatz vom Palmsonntag ist identisch mit dem des ersten Advents, nur Anfang und Ende sind weggelassen.

Die Verse vom 11. und 17. Sonntag nach Trinitatis sind gleich (vgl. Notenbeispiele 9 und 10): Lk. 18, 14 „*denn wer sich selbst erhöht, der wird erniedrigt werden; und wer sich selbst erniedrigt, der wird erhöht werden.*“ entspricht, bis auf eine kleine Variante, Lk. 14, 11. Der Vergleich der beiden Sätze zeigt, daß der Tonsetzer die Substanz beibehält. Im Spruch zum 17. Sonntag belebt er den Chorsatz durch rhythmische Varianten und melodische Umspielungen. Es bleibt zu vermuten, daß der Satz zum 11. Sonntag etwas früher entstand und als direkte Vorlage diente. Dieser Satz wirkt eher statisch, basiert rhythmisch auf schreitenden Halben. Der vermutlich spätere Tonsatz enthält Viertelnoten und geht im Ambitus des Soprans zum Text „*erhöht*“ bis auf den Ton *g*, die Stelle wirkt wie ein nachträglicher melodischer Einfall zum Wort-Ton-Kontext „*erhöhen*“.

Notenbeispiel 9:

Johannes Driessler, *Evangelien spruch Am 11. Sonntag nach Trinitatis* op. 37/15

. Ich sage euch: dieser ging hinab gerechtfertigt in sein Haus / vor jenem.

Wer sich selbst er - höht, der wird er - nie - drigt  
 Wer sich selbst er - höht, der wird er - nie - drigt  
 Denn wer sich selbst er - höht, der wird er - nie - drigt

wer - den; und wer sich selbst er - nie - drigt, der wird er -  
 wer - den; und wer sich selbst er - nie - drigt, der wird er -  
 wer - den; und wer sich selbst er - nie - drigt, der wird er -

höht, der wird er - höht wer - den.  
 höht wer - den, der wird er - höht wer - den.  
 höht, wird er - höht wer - den.

Notenbeispiel 10:

Johannes Driessler, Evangelienspruch Am 17. Sonntag nach Trinitatis op. 37/16

Dann wirst du Ehre haben vor denen / die mit dir zu Tische sitzen.

The musical score is written for voice and piano in 3/4 time. It consists of four systems of three staves each. The lyrics are: "Denn wer sich selbst er - höht, der soll er - nied - rigt, der soll er - nied - rigt wer - den; und wer sich er - höht wer - den, der soll er - höht wer - den." A bracket above the third system is labeled "neuer melodischer Einfall".

Denn wer sich selbst er - höht, der soll er - nied - rigt, der  
 Denn wer sich selbst er - höht, der soll er - nied -  
 Denn wer sich selbst er - höht, der soll er -  
 soll er - nied - rigt wer - den; und wer sich  
 - rigt, soll er - nied - rigt wer - den; und wer sich  
 - nied - - - - rigt wer - - den; und wer sich  
 selbst er - nied - rigt, der soll er - höht wer - den,  
 selbst er - nied - rigt, der soll er - höht wer - den,  
 selbst er - nied - - rigt, der soll er - höht,  
 der soll er - höht wer - den.  
 der soll er - höht wer - den.  
 der soll er - höht wer - den.

neuer melodischer Einfall

In einer vergleichenden Betrachtung der Vertonungen Melchior Francks und Johannes Driessler sollen Tendenzen und Kriterien bei der Auswahl der Texte herausgearbeitet werden. Die Perikopenordnung Martin Luthers, die selbst auf die altkirchliche aufbaut, ist in der Zeit Melchior Francks üblich<sup>35</sup> und wird vom Komponisten fast ausnahmslos verwendet. Für Johannes Driessler ist die *Agende I* für evangelisch-lutherische Kirchen und Gemeinden maßgebend. Diese Ordnung ist von der General-synode der Vereinigten Evangelisch-Lutherischen Kirche Deutschlands VELKD 1949 beraten und zunächst als Lektionar veröffentlicht worden.<sup>36</sup> Der Komponist hält sich an die *Agende I*, welche Veränderungen der Perikopenordnung des 19. Jahrhunderts rückgängig macht und deshalb mit der alten, zur Zeit Luthers üblichen Ordnung weitgehend übereinstimmt.

Melchior Franck und Johannes Driessler haben folglich faktisch die gleichen Perikopen vor sich, als sie ihre Evangelienprüche vertonen. Von allen gemeinsamen Vertonungen der beiden Komponisten weicht die biblische Grundlage nur am Palmsonntag ab. Melchior Franck vertont Jes. 53, 4-5. Diese Textstelle ist weder in Luthers Perikopenordnung noch in späteren Ordnungen vorgesehen. Die VELKD führt Joh. 12, 12-24 ein – diese Perikope vertont Johannes Driessler –, Luthers Verzeichnis sieht Mt. 21, 1-9 vor. Herwarth von Schade erwähnt, daß die Zuweisung des Evangeliums für den Palmsonntag „*schwankend*“ erscheint,<sup>37</sup> ohne dies jedoch im einzelnen auszuführen. Das Buch Jesaja ist alttestamentarisch und kann nicht Grundlage einer Evangeliumslesung sein. Ob die Verse in einer alttestamentarischen Lesung am Palmsonntag vorgesehen waren, konnte anhand der zugänglichen Literatur nicht verifiziert werden. Allerdings sind die Verse „*Fürwahr, er trug unsre Krankheit und lud auf sich unsre Schmerzen.*“ schon im Neuen Testament mit Bezug auf Jesus gedeutet worden. Mt. 8, 17 und 1. Petr. 2, 24 beziehen sich in diesem Sinne auf die Jesaia-verse.

Johannes Driessler spart sieben Fest- bzw. Gedenktage, die der Zyklus Melchior Francks enthält, aus: Neujahrstag, Mariä Reinigung (2.2.), Matthias (24.2.), Mariä Verkündigung (25.3.), Johannes der Täufer (24.6.), Mariä Heimsuchung (2.7.), Michaelis (29.9.). Johannes Driessler vertont außerdem elf weitere Evangelienprüche, die Melchior Franck nicht aufgenommen hat<sup>38</sup> bzw. deren liturgischer Ort zu dessen Zeit noch nicht vorhanden war. Im liturgischen Bereich der Fest- und Gedenktage hat offensichtlich eine größere Verschiebung der Gewichtung stattgefunden.

<sup>35</sup>Vgl. Herwarth von Schade, *Perikopen, Gestalt und Wandel des gottesdienstlichen Bibelgebrauchs*, in: Reihe gottesdienst 11, hrg. v. Herwarth von Schade und Frieder Schulz, Hamburg 1978, S. 31.

<sup>36</sup>Herwarth v. Schade, *Perikopen*, S. 47.

<sup>37</sup>Herwarth v. Schade, *Perikopen*, S. 24.

<sup>38</sup>Vgl. Anhang, Tabelle I.

In fünfzehn Evangelienprüchen haben beide Komponisten die gleichen Verse aus der jeweiligen Perikope ausgewählt. Die vertonten Passagen lassen sich hinsichtlich ihrer Versart in vier Gruppen einteilen:

#### 1. Wörtliche Rede von Einzelpersonen:

Die Perikope des ersten Sonntags nach dem Christfest (Lk. 2, 33-40) berichtet von der Segnung Jesu im Tempel durch Simeon. Die vertonten Verse 34 und 35 bringen die einzige wörtliche Rede dieser Perikope: Simeon spricht zu Maria. In der Perikope des 2. Sonntags nach dem Christfest (Mt. 2, 13-23), der Flucht der heiligen Familie nach Ägypten, ist die Rede des Engels an Joseph musikalisch umgesetzt (Vers 20), am Ostersonntag (Mk. 16, 1-7) bringen die Verse 6 und 7 die wörtlichen Reden der beiden Frauen am Grab Jesu. Alle vertonten Verse stehen innerhalb der entsprechenden Perikope, die Lesung wird unterbrochen. Die Absicht beider Komponisten ist es, die wörtliche Rede des Evangeliums hervorzuheben.

#### 2. Wörtliche Rede von Personengruppen:

In mehreren Perikopen wählen die Komponisten die Verse, welche die Reaktion der Menschen auf das soeben Erlebte darstellen. Die Verse stehen folglich entweder direkt am Ende der Perikope oder kurz davor. Der Chor artikuliert sich in der Rolle des Volks, stellvertretend für die anwesende Gemeinde. An erster Stelle ist hier das oben erwähnte „*Hosianna*“ (Mt. 21, 9) beim Einzug Jesu in Jerusalem zu nennen, zu lesen am ersten Adventssonntag. Ebenfalls am Ende einer Perikope steht die Verwunderung der Menschen über Jesu Macht, dem Sturm auf dem See Einhalt zu gebieten (Mt. 8, 27): „*Was ist das für ein Mann, daß ihm Wind und Meer gehorsam sind*“, zu lesen am 4. Sonntag nach Epiphania; ebenso das Erstaunen der Menge über die Heilung eines Blinden (Mk. 7, 37) am 12. Sonntag nach Trinitatis.

Der Vers Lk. 7, 16 des 16. Sonntags nach Trinitatis steht nach lutherischer Perikopenordnung an vorletzter Stelle, nach der Ordnung der VELKD am Ende des Evangeliums. Er gibt die Reaktion der Leute auf die Auferweckung des Jünglings von Nain wieder. In der Perikope zum Sonntag Lätare, die Speisung der 5000, steht Vers Joh. 6,14 an vorletzter Position. Offen bleibt die Frage, ob der Liturg nach dem Chorgesang den letzten Vers tatsächlich noch vorträgt. In beiden Fällen kann dieser Vers des Evangeliums ohne wesentlichen Substanzverlust entfallen. Dem Vers Mt. 7, 21 des 8. Sonntags nach Trinitatis folgen jedoch noch zwei weitere, die Perikope endet mit Vers 23; Jesus warnt darin vor falschen Propheten. Die vertonte Passage ist eine zentrale Aussage der Lesung „*Es werden nicht alle, die zu mir sagen: Herr, Herr! in das Himmelreich kommen, sondern die den Willen thun, meines Vaters im Himmel.*“ Vielleicht ist der appellative Charakter des Verses das Kriterium für die Vertonung, jedenfalls gehört er zu einer weiteren Versgattung, den Jesusworten.

#### 3. Wörtliche Rede Jesu:

Der vertonte Vers Joh. 3, 16 steht am Anfang der Perikope: „*Also hat Gott die Welt geliebet, daß er seinen eingeborenen Sohn gab, auf daß alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben.*“ Die Vertonung dieses Ver-

ses aus dem Evangelium zum Pfingstmontag faßt eine zentrale Aussage des christlichen Glaubens in Töne, ebenso das Ende des Evangeliums am Sonntag Oculi (Lk. 11, 28): „*Er aber sprach: Ja selig sind, die das Wort Gottes hören und bewahren.*“ In die Lesung eingebettet werden Joh. 8, 51 „*Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: so jemand mein Wort wird halten, der wird den Tod nicht sehen ewiglich*“ am Sonntag Judica und Mk. 16, 15-16 „*Gehet hin in alle Welt und prediget das Evangelium aller Kreatur. Wer da glaubet und getauft wird, der wird selig werden; wer aber nicht glaubet, der wird verdammt werden*“ an Himmelfahrt. Alle Vertonungen besitzen die Funktion, Jesu Worte als zentrale theologische Aussage der jeweiligen Evangeliumslesung herauszuheben.

#### 4. Gleichnisse:

Zwei Schlußverse am Ende eines Gleichnisses werden vertont. Mt. 13, 30<sup>39</sup> das Gleichnis vom Unkraut aus dem Evangelium vom 5. Sonntag nach Epiphania, und Mt. 18, 35 das Gleichnis vom Sämann vom 22. Sonntag nach Trinitatis. Die Verse enthalten die Lehre, die Essenz der Gleichnisse.

Der entscheidende Unterschied zwischen den Kompositionen von Melchior Franck und Johannes Driessler ist, daß letzterer zwischen den vertonten Versen Text zum Rezitieren oder Vorlesen zuläßt. Melchior Franck wählt immer fortlaufende Verse, es entsteht so eine Motette, die nicht durch den Perikopentext unterbrochen wird. Dieses Verfahren läßt auf verschiedene liturgische Gewichtungen schließen. Melchior Francks Evangelienmotetten bilden einen Block innerhalb des Evangeliums, der Text wird nicht getrennt, die Lesung hat Vorrang. Hinzu kommt, daß die Hälfte der Motetten Melchior Francks den Anfangs- oder Schlußvers der entsprechenden Perikope vertonen. Der Chorgesang steht entweder vor oder nach der Lesung, nicht dazwischen, eine Unterbrechung ist nicht gewünscht.

Johannes Driessler trennt bei ungefähr zwei Fünftel seiner Vertonungen die Verse, d.h. die zu singenden Passagen werden in die Lesung interpoliert. Seine Chorsätze sind dadurch in den Lesungstext integriert, der Stellenwert der Musik erhöht sich, indem die Sprache musikalisch gedeutet wird. Gleichzeitig erfordert das Verfahren eine enge Interaktion zwischen dem Liturgen und dem Chor. Die Verse dieser interpolierten Chorsätze sind zuallererst wörtliche Reden, meist Jesusworte, oder zusätzlich Aussagen von Personen, die mit Jesus agieren wie beispielsweise Petrus oder die Pharisäer. Ein Großteil dieser Sonntagsperikopen umfaßt Gleichnisse. Bei ihnen ist die Tendenz Johannes Driesslers erkennbar, Verse zu vertonen, welche die Lehre, die Essenz des Gleichnisses entfalten.

Aus der Fülle der Vertonungen greife ich zwei exemplarisch heraus. Ein Beispiel für die extreme Unterbrechung des Lesungstextes ist das Evangelium des ersten

<sup>39</sup>Die Vergleichstabelle in: reihe gottesdienst 11, *Perikopen*, weist für Luthers Perikopenordnung Mt. 11, 25-30 aus. Ich halte das für einen Übertragungsfehler. Alle anderen Leseordnungen sehen Mt. 13, 24-30 vor, Melchior Franck vertont Mt. 13, 30, was diese Vermutung bestätigt.



Sonntags nach Ostern, Quasimodo geniti, welches die Verse 19-31 des 20. Kapitels des Johannesevangeliums umfaßt (vgl. Notenbeispiel 11). Die Perikope behandelt drei Themen: Erscheinung des auferstandenen Jesus, Sendung der Jünger mit Hilfe des Heiligen Geistes und Unglaube des Thomas. Johannes Driessler vertont vier nicht zusammenhängende Verse: Verse 19, 21, 26 und 29. Alle enthalten Worte Jesu. Der erste Abschnitt „*Der Friede sei mit euch*“ ist doppelt vorhanden und wird als Vers 19 und 26 eingesetzt. Der zweite Spruch ist zunächst identisch mit dem ersten, wird dann beim Eintreten des neuen Textes weitergeführt. Die Schlußbildungen der vier Sprüche zeigen Driesslers Vorliebe, die leere Quinte über dem Ton *a* (erster bzw. dritter Spruch) und den d-Moll-Sextakkord (vierter Spruch) zu verwenden. Der zweite Spruch weicht davon ab, er endet auf einem d-Moll-Septimenakkord in Quintsextstellung. Der zu erwartende Ton *a* im Sopran wird im letzten Moment in ein *c* übergeführt. Dies ist meines Erachtens der Versuch, die Aussendung der Jünger klanglich umzusetzen. Das dissonante und damit offene Ende der Septime läßt die Sendung der Jünger als eine am Anfang stehende erscheinen, nicht als abgeschlossenen Vorgang. Johannes Driessler verknüpft seine Vertonungen strukturell sehr eng und beabsichtigt so, um den musikalischen Bogen über die gelesenen Worte hinweg zu erhalten, eine fast strophische Arbeitsweise. Der Komponist wählt die Verse aus, um die wörtlichen Reden Jesu in dieser Perikope hervorzuheben, die er alle bis auf eine Ausnahme in Musik umsetzt. Melchior Franck vertont gerade die beiden Verse, die Johannes Driessler nicht gewählt hat (Joh. 20, 22 und 23): „*Nehmet hin den heiligen Geist! Welchen ihr die Sünden erlasset, denen sind sie erlassen; und welchen ihr sie behaltet, denen sind sie behalten.*“ Die Vertonung Melchior Francks akzentuiert die Themen Pfingsten und Sündenvergebung, Johannes Driessler setzt seinen Akzent auf Frieden und Glauben.

Notenbeispiel 11: Johannes Driessler, op. 37/9

4 Am 1. Sonntag nach Ostern / Quasi modo geniti  
 [Joh. 20; 19 und 21 und 26 und 29]

1. und 3. Spruch Am Abend des ersten Tages der Woche / da die Jünger versammelt und die Türen verschlossen waren / aus Furcht vor den Juden / kam Jesus / und trat mitten ein / und spricht zu ihnen:

Frie - de - , Frie - de sei mit euch!  
 Frie - de, Frie - de sei mit euch!  
 Frie - de sei mit euch!

2. Spruch Da wurden die Jünger froh / daß sie den Herrn sahen. Da sprach Jesus abermal zu ihnen:

Frie - de - , Frie - de sei mit euch! Gleich -  
 Frie - de, Frie - de sei mit euch! Gleich -  
 Frie - de sei mit euch!

— wie mich der Va - ter ge - sandt hat, so sen - de ich euch.  
 — wie mich der Va - ter ge - sandt hat, so sen - de ich euch.  
 Gleich wie mich der Va - ter ge - sandt hat, so sen - de ich euch.

Und über acht Tage / waren abermal seine Jünger drinnen / und Thomas mit ihnen. Kommt Jesus / da die Türen verschlossen waren / und tritt mitten ein / und spricht:

Wiederholung des 1. Spruchs „Friede sei mit euch!“

4. Spruch Thomas antwortete / und sprach zu ihm: „Mein Herr und mein Gott.“ Spricht Jesus zu ihm:

Die - weil du mich ge - se - hen hast, so glau - best du : Se -  
 Die - weil du mich ge - se - hen hast, so glau - best du : Se -  
 Die - weil du mich ge - se - hen hast, so glau - best du : Se -

— lig sind, die nicht se - hen und doch glau - ben!  
 — lig sind, die nicht se - hen und doch glau - ben!  
 lig sind, die nicht se - hen und doch glau - ben!

Notenbeispiel 12: Johannes Driessler, op. 37/8

4

### Am Karfreitag

[Joh. 19; 26 und 27 und 28 und 30]

Da nun Jesus seine Mutter sah / und den Jünger dabei stehen / den er lieb hatte, spricht er zu seiner Mutter:

Weib, Weib, sie - he, sie - he, das ist dein Sohn, das ist dein Sohn...  
Weib, Weib, sie - he, sie - he, das ist dein Sohn, das ist dein Sohn...  
Weib, sie - he, sie - he, das ist dein Sohn, das ist dein Sohn.

Darnach spricht er zu dem Jünger:

Sie - he, sie - he, das ist dei-ne Mut - ter; sie - he, das ist dei - ne Mut - ter...  
Sie - he, sie - he, das ist dei-ne Mut - ter; sie - he, das ist dei - ne Mut - ter...  
Sie - he, sie - he, das ist dei - ne Mut - ter, das ist dei - ne Mut - ter.

Darnach da Jesus wußte / daß schon alles vollbracht war / daß die Schrift erfüllet würde / spricht er:

Mich dür - - - - - stet, mich dür - - - - - stet...  
Mich dür - - - - - stet, mich dür - - - - - stet...  
Mich dür - - - - - stet, mich dür - - - - - stet...  
- - - - - stet, mich dür - - - - - stet...

Da nun Jesus den Essig genommen hatte / sprach er:

Es ist voll - bracht, es ist voll - bracht...  
Es ist voll - bracht, es ist voll - bracht...  
Es ist voll - bracht, es ist voll - bracht...

Der Evangelienpruch zum Karfreitag ist ebenfalls mehrmals unterteilt (vgl. Notenbeispiel 12). Die Perikope beschreibt die Kreuzigung Jesu. Johannes Driessler vertont daraus die letzten Worte Jesu am Kreuz. Die vier vertonten Verse sind vollständig in die Evangelienlesung Joh. 19, 16-30 eingebunden. Spruch eins und zwei haben die gleiche musikalische Substanz: Die Schlüsse enden auf der leeren Quinte über *a*, der letzte Vers weicht davon ab. Hier zeigt sich erneut Driesslers Verständnis einer Wort-Ton-Beziehung. Der Tod Jesu, „*es ist vollbracht*“, wird mit einem Quintakkord auf *f* versehen. Der Komponist verwendet hier die Quinte, neben der Oktave, als Konsonanz, als vollkommenes Intervall.

Im größten Teil seiner Evangelienprüche läßt Johannes Driessler die Verse in ununterbrochener Reihenfolge fortlaufen. Er wählt jedoch, im Gegensatz zu den oben aufgeführten Chorsätzen, in denen er die gleiche Versauswahl wie Melchior Franck getroffen hat, andere Verse, wobei Überlagerungen zu Melchior Francks Auswahl auftreten. In der Hauptsache werden wörtliche Reden, Aussprüche Jesu oder anderer Personen vertont, bei Gleichnissen überwiegend die letzten Verse.

Die Perikope Mt. 25, 1-13, das Gleichnis von den zehn Jungfrauen am letzten Sonntag des Kirchenjahrs, bietet mehrfache Bezugspunkte im liturgischen Schaffen des Komponisten (vgl. Notenbeispiel 13): „*Darum wachet, denn ihr wisset weder Tag noch Stunde, in welcher des Menschen Sohn kommen wird.*“ Der Komponist hat hier wieder den Schlußvers vertont, der die aus dem Gleichnis zu ziehende Lehre aufzeigt. Die Vertonung unterscheidet sich von den anderen durch ihren Anfang. Die Chorstimmen setzen hier imitatorisch in Quintbeantwortung ein. In der Regel beginnen Driesslers Evangelienprüche homophon, allenfalls werden einzelne Stimmen vorgezogen, eine regelrechte Imitation ist sehr selten. Der gebrochene Durdreiklang des Anfangs ist eine Anspielung auf den Choral *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, der als Wochenlied dieses Sonntags vorgesehen ist. Die Imitation dieses c.f.-Kopfs ist ein Verfahren, das bei Johannes Driessler fest mit der Verarbeitung dieses Chorals verankert erscheint. Im *Allegro* seiner 20. Orgelsonate und in der Vertonung des c.f. im zweistimmigen Satz op. 50/8.7 aus der Sammlung *Das Wochenlied* findet sich die Imitation ebenso wie in der Motette *Darum wachet!* op. 43/4. Der Text dieser fünfstimmigen Motette ist wiederum aus Versen der Markusperikope entnommen und mit dem Text des Lieds, der diese Perikope paraphrasiert, durchsetzt. Titel und Text der Motette sind der gottesdienstlichen Liturgie entnommen. Die Verflechtungen zeigen deutlich, wie eng die melodische und die textliche Arbeit des Komponisten von der Liturgie her bestimmt wird. Irritierend ist alleine die Einordnung der Motette op. 43/4 als *Pfingstmotette*. Der Markustext hat seinen liturgischen Platz eindeutig am letzten Sonntag des Kirchenjahrs.

Notenbeispiel 13: Johannes Driessler, op. 37/19

## Am letzten Sonntag des Kirchenjahres

[*Matth. 25, 13*]

Er antwortete aber / und sprach: „Wahrlich / ich sage euch: ich kenne euch nicht!“

Dar - um wa - chet! Wa - chet! Wa - - -  
Dar - um wa - - - chet! Wa - - - chet! Wa - - chet.  
Dar - um wa - - - - chet! Dar - um wa - chet! Wa - - -

- chet! Denn ihr wis - set we - der Tag noch Stun - de, in  
- ! Denn ihr wis - set we - der Tag noch Stun - de. in  
- - chet! Denn ihr wis - set we - der Tag noch Stun - de, in

wel - cher des Men - - - schen Sohn kom - men wird...  
wel - cher des Men - - - schen Sohn kom - men wird...  
wel - cher des Men - schen Sohn kom - men wird...

Der Evangelienpruch des 10. Sonntags nach Trinitatis mag als Indiz für ein biographisches Verständnis des Bibelworts für den Tonsetzer gelten. Die vorgesehene Perikope (Lk. 19, 41-48) handelt von der Beweinung Jerusalems und der Reinigung des Tempels durch Jesus. Melchior Franck vertont die Verse 41-44, die Beweinung Jerusalems. Johannes Driessler wählt sich daraus nur Vers 42: *„Wenn doch auch du erkennst zu dieser deiner Zeit, was zu deinem Frieden dienet! Aber nun ist`s vor deinen Augen verborgen.“* Dieser Vers läßt Raum für eine biographische Interpretation. Johannes Driessler sieht sein Komponieren auch als Heilungsprozeß, als persönliche Verarbeitung der Kriegserlebnisse. *„Du kannst deiner Zeit nicht böse sein, ohne selber krank zu werden. Ich mußte meiner Zeit aber böse sein, als junger Mensch, dann wirst du aber selber krank. Also, wie kannst Du dich heilen?“*<sup>40</sup>

Die kleinen A-cappella-Chöre Johannes Driesslers sind fest in den Rahmen der Liturgie der evangelischen Kirche integriert. Zu allen Sonntagen des Kirchenjahrs und zu den wichtigen Fest- und Gedenktagen liegen Vertonungen vor. Seine Evangelienprüche zeugen von einer tiefen Verwurzelung des Autors in den Texten der Bibel, die Musik steht im Dienste des zu verkündigenden Wortes. Das Gebiet der Choralverarbeitung im Stil des einfachen Kantionalsatzes ist ein weiterer Schwerpunkt dieser Gattung. Die Tatsache, daß der Komponist in verschiedenen Sammlungen, angefangen von denen mit spezifisch liturgischer Ausrichtung im Bärenreiter-Verlag bis hin zu verschiedenen Schulbüchern, Choralbearbeitungen schreibt, führt dazu, daß ihn seine Zeitgenossen als „geistlichen Komponisten“ einschätzen. Die Formen seiner Chorsätze sind, auch bedingt durch die vorgegebene Kürze, sehr einfach strukturiert. Erkennbar ist die bekannte Neigung des Komponisten, dreiteilige Bogenformen zu erzielen.

Der Tonsetzer schreibt für die Praxis, er kennt die konkrete, meist schwierige Situation der Kirchenchöre vor Ort. Nach dem Zweiten Weltkrieg sind die Männerstimmen oft nur knapp besetzt, die Vorliebe für den dreistimmigen gemischten Satz mit nur einer Männerstimme läßt sich so erklären. 1955 schreibt Johannes Driessler in einer vergleichbaren Situation wie Jahrhunderte zuvor Melchior Franck zur Zeit des Dreißigjährigen Kriegs. Ein Viertel der Evangelienprüche von 1623 ist mit nur einer Männerstimme und drei Knabenstimmen komponiert. Biographische Situation und Zwänge der Aufführungspraxis sind zu allen Zeiten wesentliche Faktoren beim Komponieren geistlicher Gebrauchsmusiken gewesen.

<sup>40</sup>Gespräch des Autors mit Johannes Driessler am 27.3.1996 in Detmold.

## 2. Werke mit instrumentaler Begleitung

### a) Werke mit Begleitung durch Orgel oder wenige Instrumente

- *Der 124. Psalm*, für vierstimmigen Chor und konzertierende Orgel op. 25 Nr. 2
- *Concerti Sacri*, für Sopran und Orgel op. 47 Nr. 1
- *Concerti Sacri*, für Bariton und Orgel op. 47 Nr. 2
- *Pfingsthymnus*, für gemischten Chor und Pauken op. 49/13
- *Et resurrexit*, geistliches Konzert für Bariton und Orgel op. 52
- Liturgische Gebrauchsmusiken aus op. 50

Eine eigenständige Gattung geistlicher Werke bilden Johannes Driesslers Kompositionen für Chor oder Solostimme mit instrumentaler Begleitung der Orgel oder mit wenigen Instrumenten. Marion Salevic hat in ihrer Dissertation<sup>41</sup> die Psalmvertonungen op. 47 bereits analysiert, sie werden deshalb hier nur cursorisch besprochen.

Eine Untergruppe der Gattung besteht aus kleineren liturgischen Gebrauchsmusiken:

- *Zwei Sätze für Chor und Orgel* op. 50/2 aus dem *Choralsingbuch über Heut triumphieret Gottes Sohn* und *Wir wollen singn ein Lobgesang*
- *Drei Choralbearbeitungen* op. 50/11 aus *Vom Aufgang der Sonne bis zu ihrem Niedergang*, *Geistliche Lieder zum Tageslauf* über *Hinunter ist der Sonne Schein*, *Gesegn uns, Herr, die Gaben dein* und *All Morgen ist ganz frisch und neu*
- *Zwei Orgelchoräle und Orgelbegleitsätze* aus dem *Orgelbuch zum EKG* op. 50/21 über *Gott Vater, Sohn und Heiliger Geist* und *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*

Alle drei Sammlungen sind von Otto Brodde im Bärenreiter-Verlag herausgegeben worden. Die Gelegenheitsarbeiten Johannes Driesslers sind auf die Anforderungen der jeweiligen Sammlung zugeschnitten, deshalb konventionell gehalten und weniger geeignet, Aspekte des Personalstils des Komponisten zu erarbeiten. Eine weitere Sammlung, *Morgenlob*, sechs kleine geistliche Konzerte für Sopran, Flöte und Oboe op. 49/15 aus dem Jahr 1960, ist verschollen.

Der *Pfingsthymnus* für gemischten Chor und Pauken op. 49/13 aus dem gleichen Jahr ist der Evangelischen Kirchengemeinde Alt-Saarbrücken zur Wiedereinweihung der Ludwigskirche gewidmet. Das kleine Chorwerk ist ein Exzerpt aus Johannes Driesslers drittem geistlichen Oratorium *Der Lebendige* op. 40. Die Pfingstchoräle *Komm, Heiliger Geist*, *Herre Gott* und *O Heiliger Geist, o Heiliger Gott* sind darin verarbeitet. Ebenfalls zur Wiedereinweihung der Ludwigskirche hat der Komponist *Den Großen Lobgesang* op. 45 geschrieben.

<sup>41</sup>Marion Salevic, *Die Vertonungen der Psalmen Davids im 20. Jahrhundert*, Köln 1976, S. 108f.

Der Schwerpunkt der Gattung der geistlichen Vokalwerke mit instrumentaler Begleitung liegt somit in der Vertonung von Psalmtexten. Johannes Driessler komponiert 1954 *Den 124. Psalm* für Chor und Orgel op. 25/2. Die *Concerti Sacri* op. 47/1 und op. 47/2 für Solostimme und Orgel entstehen 1960/61. Mit dem geistlichen Konzert *Et resurrexit* op. 52 für Bariton und Orgel beendet der Komponist 1963 sein geistliches Œuvre.

*Der 124. Psalm* für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel op. 25/2 ist von gleicher formaler Strenge und kompositorischer Dichte wie sein Opusgenosse op. 25/1, *Der 90. Psalm* für Chor a-cappella. Aus dem Themenkopf des c.f. *Nun komm, der Heiden Heiland* entwickelt Driessler zwei Kernmotive, welche die ganze Komposition durchziehen. Motiv 1 entsteht durch vertikale Vereinigung der ersten c.f.-Töne zu einem Akkord, Motiv 2 ist die horizontale Ausprägung des c.f.-Kopfs.

1. Nun komm, der Heiden Heiland, /

Motiv 1

Motiv 2

(Notenbeispiel 14: *Der 124. Psalm*, T. 1-3 und T. 17)

Die Textstruktur des 124. Psalms ist formbildend für das gesamte Chorwerk. Der „Parallelismus membrorum“ der Psalmverse schafft auf musikalischer Ebene häufig zweiteilige parallele oder auch drei- oder mehrteilige bogenförmige Formkomplexe, die in ihrer Gesamtheit in das strenge Korsett einer mathematischen Konstruktion integriert werden. Driessler vertont acht Verse des 124. Psalms in einer Maßeinheit von 17 Takten. Mit 8 x 17 Takten, also insgesamt 136 Takten, ergibt sich die Gesamtlänge der Vertonung, wobei die Wiederholung des Mittelteiles nicht mitgerechnet ist. Einige Verse halten sich direkt an diese Maßeinheit: Der zweite Vers beginnt nach 17 Takten, der vierte Vers in Takt 51 (3 x 17). In der Mitte des Chorwerks, Takt 68 (4 x 17), zitiert der Komponist den ersten Vers nochmals. Diese Reminiszenz des Anfangs dient als Mittelachse des Stücks. Das oben gezeigte erste Motiv tritt an wesentlichen Basispunkten der Komposition auf, am Anfang, in der Mitte und am Ende. Der Tonsatz enthält in einer Mischung aus neuen und alten Techniken Organumpartien neben Ostinati und Quartenakkordik. Der c.f. *Nun komm, der Heiden Heiland* besitzt vier Choralzeilen, wobei die erste und letzte melodisch identisch sind; der Choral ist in a-b-c-a-Form gebaut. Im Kern bleiben drei Choralzeilen melodisch relevant, diese



drei c.f.-Zeilen werden in Johannes Driesslers Komposition ab Takt 82 vollständig im Quintkanon durchgeführt. Die Formkomplexe des Chorwerks werden durch das Motiv 1 und durch den c.f. miteinander verwoben.

In seiner zweiten Schaffensphase vertont Johannes Driessler sieben lateinische Psalmen in den *Concerti Sacri* op. 47/1 für Sopran und Orgel und op. 47/2 für Bariton und Orgel. Alle Psalmen besitzen eine drei- oder fünfteilige Bogenform, einzelne Verse oder Versgruppen werden meist zweiteilig oder dreiteilig bogenförmig vertont. Die Geschlossenheit der Kompositionen erreicht der Tonsetzer durch die Orgel. „In den Psalmvertonungen aus Driesslers *Concerti Sacri* wird der thematische Zusammenhang zwischen den einzelnen Abschnitten durch Grundmotive hergestellt, welche vornehmlich dem Orgelpart anvertraut sind und weitgehend als textunabhängig angesehen werden können, da sie häufig verschiedenen Ausdrucksbereichen innerhalb eines Psalmtextes unterlegt sind.“<sup>42</sup>

Das Bestreben um formale Geschlossenheit hat Vorrang vor der individuellen Textausdeutung des Einzelverses. Johannes Driessler steht mit seinen Vertonungen aus dem Psalter zusammen mit seinen Kollegen Johann Nepomuk David, Ernst Pepping und Siegfried Reda in der Tradition der Alten Kirchenmusik, die insbesondere die Alten Niederländer und Heinrich Schütz zum Vorbild hat.<sup>43</sup> Schon die Wahl des Titels *Concerti Sacri* stellt eine deutliche Anlehnung an Heinrich Schütz' kleine geistliche Konzerte dar.

Mit seinem geistlichen Konzert *Et resurrexit* op. 52 für Bariton und Orgel setzt der Komponist einen Schlußpunkt unter zwei Jahrzehnte kirchenmusikalischen Schaffens. Ähnlich den anderen Werken dieser Gattung ist dieses in einem Bogen, hier einem dreifach symmetrischen, konzipiert: a b c a c b a. Die Binnenstrukturen der einzelnen Passagen sind ebenfalls bogenförmig, Transposition und Spiegelung ganzer Abschnitte bewirken eine starke Vereinheitlichung des musikalischen Materials.

Der Titel ist Programm: *Et resurrexit*, die Auferstehung Jesu Christi. Der Komponist vertont hier keinen Psalmtext, sondern arrangiert aus den Ostergeschichten der vier Evangelisten eine einzige Fassung der christlichen Auferstehungshistorie. Um die Art und Weise, wie Johannes Driessler mit der biblischen Vorlage umgeht, zu erläutern, füge ich die lutherische Übersetzung<sup>44</sup> des lateinischen Textes ein; die vom Autor Driessler ausgelassenen Textteile stehen in Klammern:

<sup>42</sup>Marion Salevic, *Die Vertonungen*, S. 108f.

<sup>43</sup>Ebd., S. 264.

<sup>44</sup>Die Bibel, nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart vierte Auflage o.J.

Formteil a: Mt. 28, 2-4

*Und siehe, es geschah ein groß Erdbeben. Denn der Engel des Herrn kam vom Himmel herab, trat hinzu und wälzte den Stein von der Thür und setzte sich darauf. Und seine Gestalt war wie der Blitz, und sein Kleid weiß als der Schnee. Die Hüter aber erschrakten vor Furcht und wurden, als wären sie tot.*

Formteil b: Joh. 20, 1-3

*An dem ersten Tage der Woche kommt Maria Magdalena frühe, da es noch finster war, zum Grabe, und siehet, daß der Stein vom Grabe hinweg war. Da läuft sie und kommt zu Simon Petrus und zu dem anderen Jünger, welchen Jesus lieb hatte, und spricht zu ihnen: Sie haben den Herrn weggenommen aus dem Grabe, und wir wissen nicht, wo sie ihn hingelegt haben. Da ging Petrus und der andere Jünger hinaus und kamen zum Grabe.*

Formteil c: Mk. 16, 4-7

*Und sie sahen dahin und wurden gewahr, daß der Stein abgewälzet war [denn er war sehr groß]. Und sie gingen hinein in das Grab und sahen einen Jüngling zur rechten Hand sitzen, der hatte ein lang weiß Kleid an; und sie entsetzten sich. Er aber sprach zu ihnen: Entsetzet euch nicht, Ihr suchet Jesum von Nazareth, den Gekreuzigten; er ist auferstanden und ist nicht hie; [siehe da die Stätte, da sie ihn hinlegten], gehet aber hin und sagt's seinen Jüngern [und Petrus], daß er vor euch hingehen wird nach Galiläa; da werdet ihr ihn sehen, wie er euch gesagt hat.*

Formteil a: Mt. 28, 8-10

*Und sie gingen eilend zum Grabe hinaus mit Furcht und großer Freude und liefen, daß sie es seinen Jüngern verkündigten. [Und da sie gingen, seinen Jüngern zu verkündigen]. Siehe, da begegnete ihnen Jesus und sprach: Seid begrüßet! Und sie traten zu ihm [und griffen an seine Füße] und fielen vor ihm nieder. Da sprach Jesus zu ihnen: Fürchtet euch nicht; gehet hin und verkündigt es meinen Brüdern, daß sie gehen nach Galiläa, daselbst werden sie mich sehen.*

Formteil c: Joh. 20, 19-21

*Am Abend aber desselbigen Tages der Woche, da die Jünger versammelt und die Thüren verschlossen waren aus Furcht vor den Juden, kam Jesus und trat mitten ein und spricht zu ihnen: Friede sei mit euch! Und als er das gesagt hatte, zeigte er ihnen die Hände und seine Seite. Da wurden die Jünger froh, daß sie den Herrn sahen. Da sprach Jesus abermals zu ihnen: Friede sei mit euch! Gleichwie mich der Vater gesandt hat, so sende ich euch.*

Formteil b: Joh. 20, 26

*Und über acht Tage waren abermals seine Jünger drinnen [und Thomas mit ihnen]. Kommt Jesus, da die Thüren verschlossen waren, und tritt mitten ein und spricht: Friede sei mit euch!*

Lk. 24, 46-49

*Und sprach zu ihnen: Also ist´s geschrieben, und also mußte Christus leiden und auferstehen von den Toten am dritten Tage und predigen lassen in seinem Namen Buße und Vergebung der Sünden unter allen Völkern [, und anheben zu Jerusalem]. Ihr aber seid des alles Zeugen. [Und siehe,] Ich will auf euch senden die Verheißung meines Vaters. [...]*

Mt. 28, 20

*[...] Und siehe, Ich bin bei euch alle Tage bis an der Welt Ende.*

Formteil a: Lk. 24, 13-15

*Und siehe, zween aus ihnen gingen an demselbigen Tage in einen Flecken, [der war von Jerusalem sechzig Felds Wegs weit,] des Name war Emmaus. [Und sie redeten miteinander von allen diesen Geschichten.] Und es geschah, da sie so redeten und befragten sich mit einander, nahte Jesus zu ihnen und wandelte mit ihnen.*

Joh. 21, 1

*Darnach offenbarte sich Jesus abermal den Jüngern am Meer bei Tiberias.*

Joh. 20, 30-31

*Auch viele andere Zeichen that Jesus vor seinen Jüngern [,die nicht geschrieben sind in diesem Buch. Diese aber sind geschrieben], daß ihr glaubet, Jesus sei Christ, der Sohn Gottes, und daß ihr durch den Glauben das Leben habet in seinem Namen.*

Johannes Driessler geht sehr behutsam mit der biblischen Vorlage um. Er läßt die Verse meist in fortlaufender Folge stehen und ordnet anfangs jedem musikalischen Abschnitt jeweils ein Evangelium zu. Textdoubletten werden ausgelassen; die Einzelpersonen Petrus und Thomas fallen weg, nur die Gruppe der Jünger bleibt als Gesamtheit erhalten. Kurze Erläuterungen, welche die Stringenz der Geschichte hemmen, werden übergangen. So schafft Johannes Driessler eine chronologische Geschichte von der Entdeckung des leeren Grabes bis zu den Erscheinungen Jesu in Emmaus und am See von Tiberias. Jesus selbst spricht erstmals in der Mitte der Komposition bei der ersten Wiederkehr des Formteils a. Zentrale Aussagen des christlichen Kerygmas stehen an zentraler Stelle in der Komposition. Leiden, Tod und Auferstehung werden zum persönlichen Bekenntnis des Komponisten. Es ist anzu-

nehmen, daß Johannes Driessler in diesem geistlichen Konzert bewußt eine symbolische Ebene intendiert. Die vier Evangelien stehen für eine volle und umfassende Gesamtheit des christlichen Glaubens. Das Werk umfaßt 365 Takte, den Auftakt mitgerechnet, die Zahl der Tage im Jahreslauf. Die letzten Verse der Komposition stammen aus dem Epilog des Johannesevangeliums, mit dessen Verfasser Johannes Driessler durch seinen Vornamen besonders verbunden ist. Der Komponist schreibt offensichtlich in dem Bewußtsein, daß dieses Werk sein letztes sakrales sein wird. Er setzt einen versöhnlichen und hoffnungsvollen Epilog unter die lange Reihe seines geistlichen Schaffens.

Die Gattung der geistlichen Vokalwerke mit instrumentaler Begleitung entsteht in zwei verschiedenen Schaffensperioden des Komponisten. Sechs Jahre Pause liegen zwischen der Fertigstellung *Des 124. Psalms* 1954 und den ersten *Concerti Sacri* 1960, die am Beginn der zweiten Schaffensperiode stehen. Viele Gemeinsamkeiten stehen auf der einen Seite. Johannes Driessler wählt die Orgel als Begleitinstrument. Die Texte stammen, mit Ausnahme des op. 52, alle aus dem Psalter. Die Strukturen der Werke zeigen keine signifikanten Unterschiede, der Psalmtext führt zu paariger oder bogenförmiger Binnenstrukturierung und in der Gesamtform zu mehrteiligen Bogenbildungen. Semantische Einheiten der Psalmtexte bedingen musikalische Abschnitte.

Auf der anderen Seite wechselt die Sprache vom deutschen Luthertext im *124. Psalm* zur lateinischen Vulgata. In der zweiten Schaffensperiode werden die Psalmen von Solisten ausgeführt. Übt der Chor im Psalm die Funktion des Volks aus, so der Solist die des einzelnen Betenden; die Auswahl der Psalmen trägt dem Rechnung. Die Verse in den *Concerti Sacri* entstammen bis auf eine Ausnahme der Psalmgattung der betenden Einzelperson. Der Komponist spricht sozusagen nur für sich selbst und nimmt eine Individualisierung der Aussage vor. In den lateinischen Werken spielt der evangelische Kirchenchoral keine Rolle mehr, der Choral ist an die deutsche Sprache gebunden. Die letzten Kompositionen sind dichter von thematischem Material mit hohem Symbolgehalt durchdrungen. Anklänge an alte Techniken werden vom persönlichen Habitus der Driesslerischen Tonsprache adaptiert.

## b) Kantaten

- *Denn dein Licht kommt*, weihnachtliche Kantate für Sopran, Bariton und Doppelchor mit Instrumenten op. 4
- *Darum seid getrost*, Kantate nach der Offenbarung des Johannes für Tenorsolo, vierstimmigen Chor, Trompeten, Posaunen, Pauken und Orgel op. 28
- *Die Segnung der Freude*, Kantate für Chor und Streichorchester op.36/2
- *Der Große Lobgesang* für Mezzosopran, sechsstimmigen Chor, Holz- und - Blechbläser op. 45

Johannes Driessler schreibt insgesamt fünf geistliche Werke mit Orchesterbegleitung, die unter dem Gattungsbegriff Kantate zu fassen sind. Die kleine Liedkantate *Du mein einzig Licht* für gemischten Chor, Flöte und Streichorchester op. 49/10 aus dem Jahre 1946 ist nicht erhalten. Die Einordnung von op. 28 *Darum seid getrost* in diese Gattung bereitet zunächst Schwierigkeiten. Das Werk firmiert anfangs unter dem Titel „*Die Apokalypse, Ein Oratorium*“. Im gebundenen Handexemplar des Komponisten ist dieser Titel gestrichen, es trägt den Zusatz: „*nach den Erfahrungen der Proben und Aufführung überarbeitet.*“ Von den zahlreichen Verbesserungen, die Johannes Driessler in seine Partitur einarbeitet, wird vom Verlag keine übernommen. Allein das Titelblatt wird ausgetauscht: „*Kantate nach der Offenbarung des Johannes*“ lautet die endgültige Bezeichnung. Nur das Titelblatt ist gedruckt, alle restlichen Seiten sind Fotokopien der ursprünglich handschriftlichen Vorlage des Komponisten.

*Der Große Lobgesang* op. 45 trägt keinen dezidierten Zusatz „*Kantate*“. Seine Einordnung in diese Gattung ist meines Erachtens jedoch angezeigt, wie der folgende Formvergleich zeigen wird.

Die beiden Kantaten op. 28 und op. 45 unterscheiden sich von den beiden anderen Werken op. 4 und op. 36/2 in ihrer Instrumentation: Es fehlen die Streicher. Fragt man nach dem Warum, so liegt eine Antwort in der Widmung der Werke. *Darum seid getrost* op. 28 ist Adalbert Schütz und der Betheler Kantorei gewidmet, die das Werk auf dem Leipziger Kirchentag 1954 uraufführten. Der Schwierigkeitsgrad der Kantate und die Besetzung mit Orgel und Bläsern berücksichtigt die spezifischen Betheler Verhältnisse, Chor- und Bläserpart können von Laienmusikern übernommen werden.

*Der Große Lobgesang* ist eine Auftragskomposition zur Wiedereröffnung der Ludwigskirche in Saarbrücken. Dort gibt es nach Bekunden des Komponisten<sup>45</sup> Mitte der 50er Jahre keinen ihm adäquat erscheinenden Streicherklangkörper. Die Beschränkung der Instrumentation auf Bläser und Orgel trägt dem Rechnung, obwohl die Uraufführung durch Chor und Orchester der Nordwestdeutschen Musikakademie unter dem damaligen Direktor Martin Stephani erfolgt.

<sup>45</sup>Gespräch des Autors mit Johannes Driessler in Detmold am 27. März 1996.

Im Mittelpunkt der Untersuchungen dieses Kapitels soll die Weihnachtliche Kantate für Sopran, Bariton und Doppelchor mit Instrumenten op. 4 *Denn dein Licht kommt* stehen. Sie ist das früheste geistliche Werk Johannes Driesslers, das Eingang in sein Werkverzeichnis gefunden hat. Eine Besonderheit der Orchesterbesetzung sind zwei Blockflöten, die zu einem Satz für Streichquintett treten. Da der Chor achtstimmig doppelchörig gesetzt ist, liegt es nahe, das Werk optional mit Streichorchester aufzuführen.

Die Kantate besitzt klare Formabschnitte:

Formteil	Ort	Struktur
A	(Anfang-Ziffer 10)	
B	(Ziffer 10-16)	Partita: <i>Mitten wir im Leben sind</i>
A'	(Ziffer 16-17)	
C	(Ziffer 17-24)	
A''	(Ziffer 24-25)	
D	(Ziffer 25-28)	Partita: <i>Mit Ernst, o Menschenkinder</i>
E	(Ziffer 28-35)	Partita: <i>Fröhlich soll mein Herze springen</i>
F	(Ziffer 35-41)	Doppelfuge
A	(Ziffer 41-Ende)	

Durch Wiederaufgreifen des Anfangsthemas und dessen Abwandlungen in den A-Teilen verknüpft der Komponist alle Formteile zu einem geschlossenen Bogen.



(Notenbeispiel 15: *Denn dein Licht kommt*, Ziffer 1)

Die Struktur der den A-Teilen zwischengelagerten Passagen wird im wesentlichen von ihrer thematischen Grundlage, den Kirchenchorälen, bestimmt. Ein erster Hinweis dafür findet sich in der Tempoangabe auf der ersten Partiturseite: „*danach bestimmen die Choräle das Zeitmaß*“. Die metrische Grundbewegung der Kantate entwickelt sich aus der Aufführungspraxis des evangelischen Kirchenchorals. Das Vorbild einer singenden Gemeinde ist intendiert als Gradmesser für die Tempoauffassung dieser Kantate. Der B-Teil beginnt mit einer viertaktigen Kette von großen Durseptakkorden, die ostinat mehrfach zur Begleitung des Solosoprans erklingen, der die vollständige erste Strophe des c.f. *Mitten wir im Leben sind* vorträgt. Im weiteren Verlauf wählt Johannes Driessler die Form einer Choralpartita und verschränkt sie mit freien, c.f.-ungebundenen Chorabschnitten. Zusätzlich fügt er im Chor einen zweiten Passionschoral hinzu. Die beiden ersten Choralzeilen *Aus tiefer Not* nehmen jedoch nicht an der Verarbeitung in der Partita teil, die sich auf *Mitten wir im Leben*

sind beschränkt. Wesentliche kontrapunktische Mittel der Partiten sind eine kanonische Setzweise und rhythmische c.f.-Variation.

Die Partita *Mitten wir im Leben sind* ist im Rahmen dieser Kantate nicht neu entstanden. Der Komponist zitiert sich selbst. Er übernimmt mehrere bereits 1945 entstandene Choralpartiten für Blockflöten, Geigen und Bratschen. Diese Instrumentalstücke sind unter der Opuszahl 50/1 in das spätere Werkverzeichnis eingeordnet. Die Choralpartitenteile dieses B-Abschnitts sind identisch mit der *Kleinen Partita für Blockflöte, Violine und Bratsche* über den Choral *Mitten wir im Leben sind* op. 50/1b. Im Vergleich mit der Vorlage von 1945 ist festzustellen, daß der Komponist alle Instrumentalstimmen, inklusive des c.f., wörtlich übernimmt und eine oder mehrere Chorstimmen hinzufügt. Dasselbe Verfahren wendet er im D-Teil der Kantate an. Wörtlich erscheinen dort drei von fünf Variationen aus op. 50/1a, der *Kleinen Partita für zwei Violinen* über den Choral *Mit Ernst, o Menschenkinder*, hier eingebettet in ein Fugato. Im E-Teil der Kantate werden, bis auf die letzte, alle Variationen über den Choral *Fröhlich soll mein Herze springen* aus der *Kleinen Partita für zwei Blockflöten, Violine und Bratsche* op. 50/1c übernommen. Nur eine kleine Veränderung nimmt der Komponist vor, der Solosopran singt zwei Strophen des c.f. *colla parte* mit der Bratsche.

Als weitere kontrapunktische Form schreibt Driessler ein Fugato im C-Teil zum Text „*Das Volk, das im Finstern wandelt*“ und als kontrapunktischen Höhepunkt eine Doppelfuge im F-Teil:

Alt  
Denn uns ist ein Kind ge-bo-ren, ein Sohn ist

Ten.  
Fröh-lich soll mein Her-ze springen die-ser Zeit, da vor Freud al-le En-gel sin-gen, al-le En-gel

(Notenbeispiel 16: *Denn dein Licht kommt*, Ziffer 36)

Das Thema in der Tenorstimme koloriert den c.f. des gleichnamigen Lieds.

Das evangelische Kirchenlied ist nicht nur ein wesentliches musikalisches Gestaltungs- und Strukturmerkmal dieser Kantate, auch inhaltlich ist es bestimmend. Zunächst mag ein etwas befremdlicher Eindruck entstehen, wenn in einer weihnachtlichen Kantate Passionschoräle auftreten. Auf den zweiten Blick erschließt sich darin eine theologische Dimension in Driesslers Werk, die mit der Auswahl der Texte einher geht.

Ausgangs- und Endpunkt der Kantate bildet Josef Weinhebers Gedicht *Anbetung des Kindes*:<sup>46</sup>

*Als ein behutsam Licht  
stiegst du von Vaters Thron.  
Wachse, erlisch uns nicht,  
Gotteskind, Menschensohn!*

*Sanfter, wir brauchen dich,  
dringender war es nie.  
Bitten dich inniglich,  
dich und die Magd Marie.*

*König wir, Bürgersmann,  
Bauer mit Frau und Knecht:  
Schau unser Elend an!  
Mach uns gerecht!*

*Gib uns von deiner Güt  
nicht bloß Gered und Schein!  
Öffne das Frostgemüt!  
Zeig ihm des andern Pein!*

*Mach, daß nicht allerwärts  
Mensch wider Mensch sich stellt!  
Führ das verratne Herz  
hin nach der schönern Welt!*

*Frieden, ja ihn gewähr  
denen, die willens sind.  
Dein ist die Macht, die Ehr,  
Menschensohn, Gotteskind.*

Das Gebet Weinhebers zeichnet ein Bild des „*Elends*“ der Menschen, in dem der weihnachtliche Heiland „*dringender war es nie*“ gebraucht wird. Vergewärtigt man sich die Entstehungszeit der Kantate, das Jahr 1946, so spiegelt sich in ihr die Situation des 1945 beendeten Kriegs. Auf Weinhebers Gedicht folgen die zwei Passionschoräle *Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfängen* und *Aus tiefer Not schrei ich zu Dir*. Erst danach wird die Weihnachtsgeschichte des Evangelisten Lukas erzählt, die musikalisch begleitet und bestätigt wird mit dem Adventschoral *Nun komm, der Heiden Heiland*. Der Komponist interpoliert Perikopen aus dem neunten Buch Jesaja: „*Das Volk, das im Finstern wandelt, sieht ein großes Licht.*“ Diese Perikopen wurden schon häufig von Komponisten zur Vertonung eines weihnachtlichen Sujets herangezogen, beispielsweise in den Weihnachtsgeschichten von Heinrich Schütz und Hugo Distler. Der Verkündigung der Geburt Jesu folgt in Driesslers Kantate kein weihnachtlicher Jubel, sondern nochmals ein Adventschoral: *Mit Ernst, o Menschenkinder*. Auf musikalischer Ebene ereignet sich Weihnachten schließlich erst mit dem Choral *Fröhlich soll mein Herze springen*, in kontrapunktischer Verdichtung der Doppelfuge mit Jesaias Text *Denn uns ist ein Kind geboren* gekoppelt.

<sup>46</sup>Josef Weinheber, *Anbetung des Kindes*, in: *Ein Stern ist aufgegangen, Geschichten zur Advents- und Weihnachtszeit*, hrsg. v. Willi Fähmann, Würzburg 1/1998, S. 279.



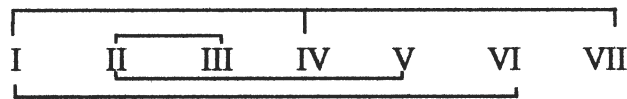
Die Kantate schließt mit Weinhebers Gebet, welches selbst, durch das Wiederaufgreifen der Verszeile *Gotteskind, Menschensohn*, eine bogenförmige Gestalt besitzt: Struktur von Text und Musik sind parallel aufgebaut.

Passion – Advent – Weihnachten, Johannes Driessler beschreitet den Weg durch das Kirchenjahr. Musik und Text sind Spiegelbild für die jüngste Vergangenheit des Weltkriegs. Die Freude über die Geburt Jesu entwickelt sich aus dem Verständnis seiner Passion, Symbol für das Leid und die materiellen Sorgen, die im Deutschland des Jahrs 1946 allgegenwärtig sind. Der Chor verkörpert die singende Gemeinde, musikalisch gefaßt in den Melodien der Kirchenlieder. Daß der Komponist die Instrumentation mit Blockflöte – ein Instrument, das er sehr selten einsetzt – wählt, um eine weihnachtliche Stimmung zu erzeugen, ist möglich. Nicht von der Hand zu weisen ist jedoch, daß er aus Gründen der Ökonomie beim Zitieren seiner instrumentalen Choralpartiten die Instrumente der Einfachheit halber übernimmt.

Wie sind im Vergleich zu der ersten Kantate die weiteren aufgebaut, wo finden sich Unterschiede, wo Gemeinsamkeiten? Unter dem Aspekt der Großform seien die weiteren Kantaten mit dem frühen op. 4 in Beziehung gesetzt.

Die Kantate *Darum seid getrost* op. 28 besitzt sieben Sätze:

c.f. *Wir glauben all an einen Gott*



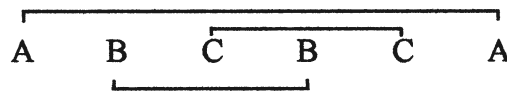
Die Sätze I, IV und VII bilden das Gerüst der Konstruktion, melodisch akzentuiert durch den Choral *Wir glauben all an einen Gott*, der jeweils vollständig in der Pedalstimme der Orgel erklingt. Die anderen Sätze II, III, V und VI werden jeweils durch ein feststehendes Orgelmotiv eingeleitet. Die obige Graphik zeigt weitere thematische Übereinstimmungen, welche die verschiedenen Sätze verknüpfen. Adalbert Schütz weist auf die inhaltliche Ebene hin:

*Zum andern aber sind diese Texte aus der Offenbarung (zu denen Teile der Abschiedsreden Jesu treten) in Beziehung gesetzt zu dem Glaubensbekenntnis der Gemeinde. Die drei Artikel des Apostolikums – und hier zeigt sich Driesslers Textgestaltung und seine Art in typischer Weise – tragen die Bögen der einzelnen Werkteile. Zu dem ‘Darum seid getrost!’ der Offenbarung kommt also das ‘Ich bin gewiß!’ [...] Drei [Teile] (I,VI,VII) reden von der Schau des auf dem Thron sitzenden Richters der Lebendigen und der Toten und von dem himmlischen*

*Gottesdienst, die vier anderen (II,III,IV,V) enthalten die apokalyptischen Gesichte des Sehers Johannes.*<sup>47</sup>

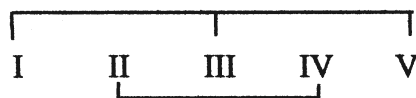
Inhaltliche und musikalische Struktur sind nicht deckungsgleich angelegt. Die Textstruktur besitzt durch die Stellung der Apokalypse am Anfang und Ende einen einfachen Bogen, der auf der musikalischen Ebene von einem zweifachen Bogen überlagert wird. Diese Kantate Driesslers ist ein gutes Beispiel für sein Verständnis einer Zahlensymbolik. Dreimal erklingt das Credolied *Wir glauben all an einen Gott*. Die Zahl drei ist seit jeher in der Kirchenmusik ein Topos für die Trinität, den der Komponist hier mit dem Glaubensbekenntnis verknüpft. Sieben Sätze der Kantate und sieben Blechbläser stellen eine Anspielung auf die große Bedeutung der Zahl sieben in der Apokalypse des Johannes dar, die einen Großteil des Textes dieser Kantate ausmacht.

Johannes Driesslers Kantate für Chor und Streichorchester *Die Segnung der Freude* op. 36/2 ist rein äußerlich nicht in Sätze aufgeteilt, jedoch weist die Binnenstruktur eine klar zu erkennende Gliederung auf:



Der große Bogen der A-Teile wird zusätzlich durch die a-b-a-Form dieses ersten Formteils unterstützt. Den beiden B-Teilen liegt ein Passacagliathema zugrunde. Alle Formabschnitte werden durch instrumentale Zwischenspiele getrennt.

Die Saarbrücker Auftragskomposition *Der Große Lobgesang* op. 45 gliedert sich in fünf Sätze, die hier sogar symmetrisch verknüpft werden:



Die Sätze I, III und V sind thematisch miteinander verbunden, Sätze II und IV sind teilweise identisch. Die Binnenstrukturen der einzelnen Sätze sind bogenförmig oder strophisch angelegt.

Als Ergebnis des Formvergleichs der Kantaten Johannes Driesslers lassen sich keine signifikanten Unterschiede zwischen den einzelnen Werken feststellen. Alle

<sup>47</sup>Adalbert Schütz, *Zur Einführung in die Kantate 'Darum seid getrost' von Johannes Driessler*, o.O.u.J.

Kantaten besitzen Bogenformen, das thematische Material verknüpft die einzelnen Formteile der Werke. Die Binnenstrukturen dieser Unterabschnitte lehnen sich häufig an den bogenförmigen Bau der Großform an. Bei der Auswahl seiner Texte bevorzugt der Komponist die Bibel, einzig der Kantate op. 36/2 liegt ein Text von Bernt von Heiseler zugrunde. Die Dichtung ist eine Adaption der biblischen Erzählung der Hochzeit von Kanaan. In den beiden frühen Kantaten spielt der evangelische Kirchenchoral eine tragende Rolle, die späteren Kompositionen sind c.f.-ungebunden. Der Chor ist musikalischer Hauptträger der Kompositionen, in allen Kantaten sind Solisten vorgesehen oder zumindest optional möglich. Die Stimmenzahl des Chors ist in jeder Kantate verschieden und umfaßt vier-, fünf-, sechs- und doppelchörige achttimmige Satzstrukturen. Johannes Driessler komponiert alle seine Kantaten innerhalb seiner ersten Schaffensperiode. Sein Kompositionsstil ist bereits im Jahre 1946 fertig ausgebildet, in der Gattung Kantate wird er nicht weiterentwickelt.

c) Messe

- *Altenberger Messe* für siebenstimmigen Chor und zehn Holzbläser op. 33

Die Komposition einer Messe auf der Grundlage des lateinischen Meßtextes ist ein Unikat im Schaffen Johannes Driesslers. Die *Altenberger Messe* op. 33 erklingt erstmals im Rahmen eines Festgottesdienstes anlässlich der 700-Jahrfeier des Altenberger Zisterzienserdoms. Der Kirchenbau wird simultan von beiden Konfessionen genutzt, der festliche Gottesdienst wird liturgisch nach der preußischen Agende gefeiert. Es bleibt zu vermuten, daß der Komponist mit der Verwendung des lateinischen Meßtextes, eher eine Domäne der katholischen Kirchenmusik, dem ökumenischen Aspekt des Aufführungsorts Rechnung tragen wollte. Das Werk ist Paul Nitsche und dem Cäcilienchor Bergisch-Gladbach gewidmet, die die Uraufführung am 6. März 1955 bestritten.

In einer Einführung zur Sendung des WDR äußert sich der Komponist selbst zum Verständnis seiner Messe:

*Erwarten Sie bitte, meine verehrten Zuhörer, in meiner Altenberger Messe kein interessantes Konzertstück und keinen gewaltsamen Versuch, die unveränderlich heiligen Worte des Kyrie und Gloria, des Credo, des Sanctus und Agnus Dei unserem sogenannten modernen Lebensgefühl zu konfrontieren. Es handelt sich hier vielmehr um ein Werk, das ganz aus dem Geiste verstanden werden will, den uns eine lang vergangene Zeit als Vermächtnis noch ungebrochener Glaubensstärke und Sicherheit in dem Bauwerk des Altenberger Domes anvertraut hat.*

*So wie dieser Dom nur der Anbetung, dem Lobe Gottes und dem Dank seiner Geschöpfe dient, so wie er der Unruhe und inneren Zerrissenheit unseres Herzens keinen Raum gibt, so zwingt er auch den Musiker, sein Ich spürbar aufzugeben und nur ein demütiges Glied mehr in der großen Gemeinde, nur eine kleine Stimme mehr in dem ewigen Lobgesang zu werden.*

*Nach diesen Worten wird es Ihnen verständlich sein, warum die Altenberger Messe keine Arien für Solisten kennt und kein großes farbiges Orchester, warum zu dem siebenfach geteilten Chor nur der schlichte Klang von Flöten und Klarinetten, Oboen und Fagotten tritt; ferner werden Sie begreifen, daß dies eine Musik des Gottesdienstes ist und nicht des Konzertsaales, daß Sie in den fünf großen Teilen des Werkes sehr stark die gemeinsame Mitte spüren werden, aus der die Musik erwächst und zu der sie wiederum hinführt; kurz also, daß überfeinertem Aesthetizismus ebensowenig wie moderner Sucht nach Rausch und raffiniertem Reiz etwas 'geboten' wird.*

*Man kann einem Gottesdienst nicht zuschauen, man kann ihn nur mitvollziehen. Meine Messe ist dem lebendigen Gottesdienst zugeordnet. Ich wünsche Ihnen, meine Hörer sehr, daß Sie daraus die notwendige innere Einstellung zum Miterleben dieser Sendung gewinnen mögen.*<sup>48</sup>

Die eindeutige Zuordnung zur Liturgie, die der Komponist vornimmt, stößt auf Widerspruch. Friedrich Buchholz steht der Verwendung des lateinischen Textes im evangelischen Gottesdienst kritisch gegenüber und bezweifelt eine sinnvolle Einordnung in die Liturgie: „*Generalprobe wie Bandaufnahme ergaben jeden Falles eine sehr viel mehr überzeugende Vorstellung von der Geschlossenheit des Werkes, als dessen Einordnung in den Festgottesdienst. Es wird darum künftig von solcher Eingliederung besser abzusehen sein.*“<sup>49</sup>

Die Geschlossenheit der Messe erreicht der Komponist einerseits durch ostinate Motive und Themen innerhalb der fünf Sätze, andererseits mit satzübergreifenden thematischen Verbindungen. So fügt er beispielsweise ein ostinates Thema des Orchesters im *Kyrie* in den letzten Satz der Messe bei den Chorstimmen wieder ein, erzielt so einen satzübergreifenden Zusammenhang. Die Struktur von *Kyrie* und *Gloria* ist ebenfalls bogenförmig. Auffällig ist die geringe Verwendung der Fuge, allein im „*Pleni sunt coeli*“ des *Sanctus* ist diese Technik zu finden.

Der letzte Abschnitt des *Agnus Dei* ab T. 151 weist über das Werk selbst hinaus, es ist das wörtliche Zitat des Schlusses aus Driesslers zweitem Oratorium *De Profundis* aus dem Jahre 1952. Der Komponist setzt hier in der Messe einen anderen Text – „*Dona nobis pacem*“ – ein und fügt, im Gegensatz zur Vorlage, die a cappella ausgeführt wird, noch Orchesterstimmen mit eigenem Material hinzu.

Die musikalisch-liturgische Gattung der Messe ist, mit nur einer Komposition, nicht das eigentliche Feld des Tonsetzers. Friedrich Buchholz weist mit Recht in seinem Artikel auf die charakterliche Nähe zum Oratorium hin. Für die Zeitgenossen verbindet sich der Name Johannes Driessler offensichtlich mit seinen Oratorien. Besetzung, Schwierigkeitsgrad und Dauer der *Altenberger Messe* lassen, trotz gegenteiliger Bekundung des Komponisten, keine sinnvolle Verwendung in der Liturgie zu. Der Aufführungsort Kirche wird ungewollt zum Konzertsaal.

<sup>48</sup>Johannes Driessler, *Einführende Worte anlässlich der Erstsending der 'Altenberger Messe'* am 6.3.1955 im NWDR-Köln, o.O.u.J.

<sup>49</sup>Friedrich Buchholz, *Die 'Altenberger Messe' von Johannes Driessler*, in: *MuK* 25 (1955), S. 173f.

d) Oratorien

- *Dein Reich komme*, Oratorium für Sopran-, Tenor- und Baritonsolo, fünfstimmigen Chor, Holzbläser und Streichorchester nach Worten des Alten und Neuen Testaments op. 11

- *De Profundis*, Oratorium nach der Heiligen Schrift, für Sopran-, Tenor- und Baßsolo, Kammerchor, großen Chor, Holz- und Blechbläser, Klavier und Pauken op. 22

- *Der Lebendige*, Oratorium für Soli, Chor und Orchester nach Worten der Heiligen Schrift op. 40

Johannes Driesslers erstes Oratorium *Dein Reich komme* ist durchkomponiert, äußerlich nicht in verschiedene Sätze gegliedert.<sup>50</sup>

ÜBERSICHT					
Vorspruch Gleichnis vom Sämann				Zwischenspiel Im Mittelteil das Gleichnis	
Mensch	Gott	Mensch	Gott	Mensch	Gott
<b>A Aufbegehren</b> 1. Aufbegehren Chor 2. Hader mit Gott Solo 3. Verleugnung Gottes Chor		<b>F Umkehr</b> Chor Prophet		<b>G Unsicherheit</b> Christus: Kommt her zu mir alle Chor: Bist du, der da kommen soll	
<b>B</b> Prophet: 1. Zorn über das sündige Volk 2. Klage		1 Hinweis auf Gottes Allmacht und Güte		<b>H Verwunderung</b> Christus: Ich bin gekommen in die Welt Chor: Es hat nie ein Mensch also geredet	
<b>C Klage</b> 1. Furcht, Klage Chor 2. Mitleid mit sich selbst Solo/Chor 3. Klage Chor		2 { Erkenntnis Bekennenis		<b>I Glauben, Seligpreisungen</b> Chor: Du hast Worte des ewigen Lebens. Herr, ich glaube . . .	
<b>D</b> Prophet: 1. Hinweis auf Gottes Gebote 2. Vision des Strafgerichtes		3 Hinweis auf Gottes Gnade		<b>K Getrostsein</b> Duett, Sopran und Tenor So ist nun nichts Verdammliches	
<b>E Verzweiflung</b> 1. Verzweiflung Chor 2. Fassungslosigkeit Solo 3. Resignation Engl.Horn Solo		4 { Reue Bitte um Vergebung		<b>L Anbetung</b> - Vater unser	
		5 Bereitschaft			

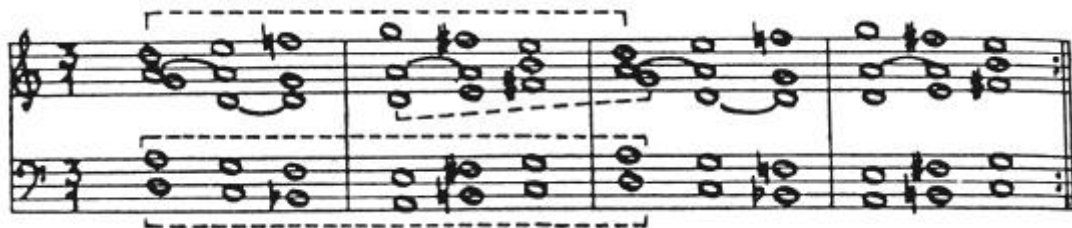
<sup>50</sup>Emil Platen, *Johannes Driesslers Oratorium 'Dein Reich komme'*, in: *MuK* 21 (1951), S. 114.

Johannes Driessler schreibt dazu in seiner kurzen Werkeinführung: „Das vorliegende Werk entfernt sich bewußt von der traditionellen Form und der üblichen Auffassung vom Wesen des Oratoriums. Es handelt sich um ein rein dramatisches Geschehen, dessen Hauptträger der Chor [...] ist.“<sup>51</sup>

Emil Platen, der bei der Uraufführung des Werks im Jahre 1950 als Bratschist im Orchester mitwirkte, gibt in einer Einführung in das Oratorium einen Überblick über dessen Aufbau und weist auf eine zahlensymbolische Bedeutungsebene hin: „Der Fünfstimmigkeit in Chor, Rohrblatt- und Streichquintett entspricht der Aufbau in 5 Großkomplexen: Vorspruch – Teil I – Umkehr – Zwischenspiel – Teil II. Jeder dieser Teile ist in sich wiederum in 5 Abschnitte gegliedert, selbst Vorspruch und Zwischenspiel sind in ihrer Anlage aus der Fünffzahl zu deuten.“<sup>52</sup>

Als Keimzelle und verknüpfendes Element entwirft der Komponist ein Orchesterostinato, das an verschiedenen Stellen des Oratoriums wieder aufgegriffen wird.

(Notenbeispiel 17: *Dein Reich komme*, T. 1)<sup>53</sup>



Diese Formel „besteht aus einem symmetrischen Bogen, einer typischen Passacaglia-Figur, die durch gleichzeitige Umkehrung und Quintmixture zur Fünfstimmigkeit ausgeweitet ist.“<sup>54</sup>

Die parallelen Quinten der Unterstimmen, von Emil Platen als Quintmixture gedeutet, sind ebenfalls eine Anspielung auf frühmittelalterliche Borduntechniken. Die Bezeichnung „Formel“ grenzt diesen Ostinato von der Gattung Passacaglia ab, da die Formel keine kontrapunktische Entwicklung erfährt. Das Oratorium beginnt mit dieser Formel, zu der die Tenorstimmen das Gleichnis des Sämanns vortragen. Johannes Driessler beschreibt: „Das Vorspiel erklingt aus bewußter Zeitlosigkeit, schlicht und in unendlichem Atem schwingend das Gleichnis vom Sämann, symbolhaft über allem Folgenden stehend.“<sup>55</sup>

<sup>51</sup>Johannes Driessler, *Einführung*, in: *Partitur, Dein Reich komme*, Kassel 1951, S. 3.

<sup>52</sup>Emil Platen, *Johannes Driesslers Oratorium*, S. 122.

<sup>53</sup>Ebd., S. 120.

<sup>54</sup>Ebd., S. 120.

<sup>55</sup>Johannes Driessler, *Einführung*, S. 3.

Die Formel tritt zum zweiten Mal im Zwischenspiel, im Mittelteil des Oratoriums bei Ziffer 70 auf. Die Stimme des Chortenor wird durch die Soloflöte ersetzt. Im von Emil Platen mit H bezeichneten Abschnitt nach Ziffer 88 erfolgt eine kurze Reminiszenz der Formel, bevor sie schließlich am Ende des Formteils K vom Chor aufgegriffen wird: „*Lehre uns beten*“ ist die Bedeutungsebene, ihr eigentliches Verständnis. Danach transformiert Johannes Driessler die Orchesterformel in eine andere Ableitung:



(Notenbeispiel 18: *Dein Reich komme*, Ziffer 96)<sup>56</sup>

Die Verlängerung um einen Ton in der Baßstimme, ein neues Metrum und der Einbau von Vorhalten in den Oberstimmen verändern den ursprünglichen Ostinato, der in seiner neuen Erscheinungsform den letzten Teil des Oratoriums beherrscht, indem er zwischen die einzelnen Abschnitte der Choralverarbeitung *Vater unser im Himmelreich* tritt.<sup>57</sup> Letztmals erklingt der verwandelte Ostinato zu Beginn der Tripelfuge bei Ziffer 105 während der Exposition der drei Fugenthemen.

Die Verwandlung der Formel hat symbolische Aussagekraft: die Wandlung des Volks vom Unglauben zum Glauben. In diesem Zusammenhang ist auch der Krebsgang im Mittelteil des Oratoriums zu sehen. Johannes Driessler beschreibt: „*Unmittelbar daraus wächst ein Orchesterzwischenpiel, das ruhig und in stets wachsender Spannung bis zur instrumentalen Wiederholung des Gleichnisses (Vorspiel) führt und wieder im Krebsgang zurückläuft. Auch hier ist die Form aus der Forderung des inneren Geschehens zu sehen.*“<sup>58</sup>

<sup>56</sup>Emil Platen, *Johannes Driesslers Oratorium*, S. 120.

<sup>57</sup>Siehe Schaubild, S. 7070.

<sup>58</sup>Johannes Driessler, *Einführung*, S. 3.



Ein weiteres Mittel zur thematischen Vereinheitlichung des Werks ist folgendes Passacagliathema:



(Notenbeispiel 19: *Dein Reich komme*, Ziffer 17)

Aus diesem Thema entwickelt der Komponist mehrere Passacaglien, Mittel der Variation ist hierbei ein wechselndes Metrum. Wie schon die Formel erhält auch dieses Thema eine inhaltliche Bedeutung durch Textierung, hier bei Ziffer 56: „*Wieviel ist meiner Sünden und meiner Missetaten?*“

Auftreten des Passacagliathemas:

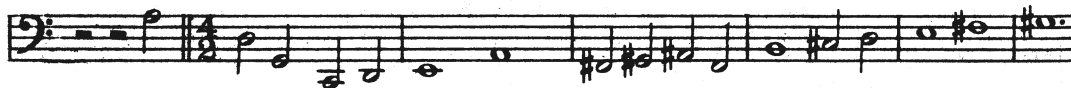
Ort	Metrum
Ziffer 17-22	3/4-Takt
Ziffer 35-37	12/8-Takt
Ziffer 51-53	2/2-Takt
Ziffer 55-59	3/4-Takt „ <i>Wieviel ist meiner Sünden ...</i> “
Ziffer 61-63	3/2-Takt
Ziffer 63-67	4/2-Takt Fugenthema 1 (vgl. Notenbeispiel 22)
Ziffer 81-84	3/4-Takt „ <i>Was muß ich tun, daß ich selig werde</i> “

In der Regel erklingt das Thema durchgehend im Baß. Bei Ziffer 60 – siehe Notenbeispiel 20 – verteilt Johannes Driessler das Thema über verschiedene Orchesterstimmen, ein Beispiel für durchbrochene Arbeit:

(Notenbeispiel 20: *Dein Reich komme*, Ziffer 60)<sup>59</sup>

<sup>59</sup>Emil Platen, *Johannes Driesslers Oratorium*, S. 121.

Das Passacagliathema wird leicht verändert in einer Chorpassage bei Ziffer 48 und als Thema in der ersten Tripelfuge bei Ziffer 63 übernommen, hier mit dem Text: „*Ge-denke nicht unserer vorigen Missetaten.*“ Der Text korreliert mit der ersten Textierung bei Ziffer 56. Das Aufzählen der Sünden wird in die Bitte um deren Vergebung verwandelt. Die Wandlung des Themas läuft gemäß dem „*inneren Geschehen*“ im Oratorium ab. Auch auf musikalischer Ebene wird das Passacagliathema, wie schon zuvor die Formel, transformiert „*Als [...] Verwandlung wird durch Intervallumkehrung aus dem Prophetenbaß das Christusmotiv des zweiten Teils.*“<sup>60</sup>



(Notenbeispiel 21: *Dein Reich komme*, Ziffer 74)

Dieses Thema ist im Schlußteil des Oratoriums der Christusfigur zugeordnet.

Johannes Driessler benutzt außerdem noch andere kontrapunktische Mittel. Im von Emil Platen mit F bezeichneten Abschnitt entsteht zwischen Ziffer 63 und 67 eine erste Tripelfuge mit folgenden Themen:

Erstes Thema:



(Notenbeispiel 22: *Dein Reich komme*, Ziffer 63)

Zweites Thema:



(Notenbeispiel 23: *Dein Reich komme*, 5 T. nach Ziffer 64)

Drittes Thema:



(Notenbeispiel 24: *Dein Reich komme*, 5 T. nach Ziffer 65)

<sup>60</sup>Emil Platen, *Johannes Driesslers Oratorium*, S. 121.

Die Tripelfuge besitzt einen klar gegliederten Aufbau: Exposition des ersten Themas, Kombination von erstem und zweitem Thema, Kombination von zweitem und drittem Thema, Kombination aller drei Themen. Der kontrapunktische Satz verdichtet sich kontinuierlich. Die Themen werden meist in Quinte und Terz real beantwortet. Auch die Schlußfuge des Oratoriums besitzt drei Themen, die zunächst vorgestellt werden, während im Orchester letztmalig die transformierte Orchesterformel erklingt:

The image shows a musical score for three themes. Theme 1 is in the bass clef and starts with a forte dynamic. Theme 2 is in the treble clef. Theme 3 is also in the treble clef. The lyrics are: 'Dein Na - - - me wer-de ge-hei - lig! Dein Reich kom - me!' for Theme 1, 'Dein Reich kom - me! Dein Wil-le ge-sche - he' for Theme 2, and 'auf Er-den wie im Himmel!' for Theme 3.

(Notenbeispiel 25: *Dein Reich komme*, Ziffer 105)

Als weiteres thematisches Element tritt der Choral *Vater unser im Himmelreich* hinzu, so daß man diesen Abschnitt auch als Quadrupelfuge bezeichnen kann. Die Fuge erfüllt die Kriterien einer Choralfuge mit dem Unterschied, daß der c.f. nicht weiter verarbeitet wird. Der c.f. erklingt viermal, absteigend vom Sopran I bis zum Baß, und bildet die Kernstruktur des Satzes. Exposition des ersten Themas, Exposition des zweiten Themas, Kombination von Thema eins und zwei, Exposition des dritten Themas, schließlich Kombination aller Themen, der Aufbau der Fuge ist schulmäßig, die Beantwortung erfolgt meist in der Quinte, in realer Form.

Beide Tripelfugen sind wesentliche Kristallisationspunkte der formalen Konstruktion des Werks. Die erste Tripelfuge steht am Ende des ersten Teiles vor dem im Krebsgang geführten Zwischenspiel, die zweite Tripelfuge beschließt das Oratorium.

Emil Platen bietet in seiner Analyse eine Graphik über den Schluß des Oratoriums mit der Choralbearbeitung *Vater unser im Himmelreich*.<sup>61</sup>

<sup>61</sup>Emil Platen, *Johannes Driesslers Oratorium*, S. 118.

95	Chor: Herr, lehre uns beten!
96	Christus: Das Vater unser über fünfmaliger Formel der Streicher
97	Chor: 1) Vater unser im Himmelreich . . . einstg., Quintmixtur in den Flöten
98	Tenor: Dein Name werde geheiligt über dreimaliger Formel der Bläser
99	Chor: 2) Geheiligt werd' der Name dein . . . Kanon in der Oktave zwischen Sopran 1 und Baß, freie Mittelstimmen
100	Sopran: Dein Reich komme über dreimaliger Formel der Bläser
101	Chor: 3) Es komm' dein Reich zu dieser Zeit . . . Kanon in der Quinte zw. Sopran 2 und Baß, freie Mittelstimmen
102	Sopran und Tenor: Dein Wille geschehe (Kanonische Führung) über dreimaliger Formel der Bläser
103	Chor: 4) Dein Will' gescheh', Herr Gott, zugleich . . . Choralfuge (Die einzelnen Choralzeilen werden fugiert durch alle Stimmen geführt)
104	Formel im ganzen Orchester Darüber singt der Chor die drei Themen der nachfolgenden Tripelfuge in die die Choralstrophen 5—8 als Cantus firmus eingebaut sind.

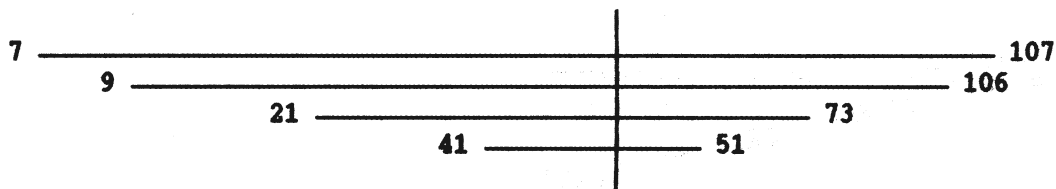
Das Schaubild zeigt deutlich die klar gegliederte Struktur. Das Ende des Oratoriums wird bei Ziffer 95 mit der Formel vom Anfang eingeleitet, die hier durch den Chor textiert wird: „*Lehre uns beten*“. Die Solisten tragen das *Vater unser* zur transformierten Formel des Anfangs vor, der Chor singt eine Choralbearbeitung des c.f. Komplexität und Kontrapunktik der Choralverarbeitung verdichten sich von Strophe zu Strophe. Ist die erste Strophe noch einstimmig, mit einem klangfarblichen Akzent von Flöte II, die eine Quintmixtur spielt, erfahren die zweite und dritte Strophe eine kanonische Verarbeitung der Chormelodie. Die Bezeichnung der vierten Strophe als Choralfuge, die Emil Platen vornimmt, ist meines Erachtens nicht korrekt. Der c.f. wandert zwar durch die verschiedenen Stimmen, jedoch im Stil einer Motette. Mit jeder neuen Choralzeile werden ein neuer Sinnabschnitt und neues thematisches Material aus dem c.f. durchgeführt. Zudem werden frühere Choralzeilen nicht wieder aufgegriffen.

Neben dieser Choralverarbeitung nach Ziffer 97 mischt der Komponist zwei weitere Choräle in den Orchestersatz. Im Abschnitt K, zum Duett von Solosopran und -tenor, erklingt *Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand* und *Wenn wir in höchsten Nöten sein*. Die vollständig zitierten Choräle geben dem Abschnitt ein

strophisches Korsett und, in der Anordnung der Choräle, gleichzeitig ein bogenförmiges, über dem sich die Solostimmen frei entfalten. Beide Melodien kann der Tonsetzer bei Kirchgängern als bekannt voraussetzen. *Jesus Christus, unser Heiland* ist das Wochenlied des ersten Sonntags nach Ostern *Quasimodogeniti*, *Wenn wir in höchsten Nöten sein* das Wochenlied zum zweiten Sonntag in der Passionszeit *Reminiscere*. Die endgültige Wandlung vom Unglauben des ersten Oratorienteils zur Glaubensgewißheit im zweiten Teil findet auch in diesen beiden Cantus firmi ihren Ausdruck. Emil Platen bezeichnet den Abschnitt als „*Getrostsein*“. Passion und Ostern sind für den Komponisten die Grundlage seiner theologischen Sicht, die er in das direkt anschließende *Vater unser* münden läßt. Auffällig ist schließlich die Kumulation von drei Chormelodien im Schlußbereich des Oratoriums. Dies läßt an eine symbolische Verwendung der c.f. denken. Der Choral mag für Johannes Driessler auch stellvertretend für den christlichen Glauben stehen.

Außerhalb der oben genannten Formen von Passacaglia, Fuge und Choralbearbeitung oder unter Einbeziehung derselben, schreibt Johannes Driessler sehr häufig in rondo- und kettenartigen Strukturen und einfachen Bogenformen. Es ist das stetige Bemühen erkennbar, thematische Verknüpfungen auch in kleineren Binnenstrukturen zu schaffen, wie schon in der Gesamtform geschehen.

Johannes Driessler beginnt nach der Fertigstellung von *Dein Reich komme* mit der Arbeit an seinem zweiten Oratorium *De Profundis*, mit dem er sich drei Jahre lang auseinandersetzt. Der Komponist gliedert das Werk in ein *Praeludium* und vier Teile. Diese Struktur ist jedoch rein äußerlich. Er wählt durch meist ostinate Themen und Motive eine symmetrische Form um eine imaginäre Mittelachse:



(Die Ziffern entsprechen dem Fundort im Oratorium, gleiche Motive oder Themen sind verbunden)

Durch obige Anordnung gleichen thematischen Materials entsteht eine konzentrische Bogenform, unabhängig von der Struktur der vier Sätze des Oratoriums. Johannes Driessler hat in das Oratorium große Abschnitte seiner *Sinfonia Sacra* op. 6 eingearbeitet. In der Regel geht er so vor, daß er die vokalen Stimmen der *Sinfonia* in den Orchestersatz des Oratoriums übernimmt. Alle Fugen und eine Passacaglia stammen aus dem A-cappella-Werk. Der Kirchenchoral spielt keine große Rolle, er findet sich nur in den aus op. 6 übernommenen Passagen. Die Schlußfuge des Oratoriums wird in der *Altenberger Messe* op. 33 zitiert.

Johannes Driesslers letztes geistliches Oratorium *Der Lebendige* op. 40 entsteht zwei Jahre nach *De Profundis*. Das Werk besteht aus vier Sätzen, die alle eine a-b-a-Struktur besitzen: Chor – Zwischenspiel – Chor. Der Komponist verknüpft mit einer Formel alle vier Sätze. Zahlreiche motivische und thematische Verbindungen zwischen anderen Sätzen lassen ein dichtes thematisches Geflecht entstehen. „Eingezeichnete Kürzungen vom Komponisten für die 2. Aufführung in Darmstadt am 19.5.1959“<sup>62</sup> zeigen die problematische Länge des Werks. Der Komponist streicht primär Wiederholungen und betrachtende Teile. Das Oratorium besitzt drei Fugen, die alle aus dem gleichen thematischen Material abgeleitet sind, zwei im II. Satz und eine im IV. Satz.

Der Choral ist das wichtigste Element des Tonsatzes. Im Eingangschor und im Zwischenspiel eines jeden Satzes werden untenstehende Pfingstchoräle verarbeitet. Jeder der vier Oratoriensätze wird mit einem Trompetenmotiv eingeleitet, das aus dem Themenkopf des Osterlieds *Christ ist erstanden* abgeleitet ist. Johannes Driessler arbeitet zur gleichen Zeit an den *Orgelsonaten durch das Kirchenjahr*. Die Zwischenspiele der vier Oratorienteile entsprechen, mit geringen Modifikationen, vier Sätzen aus Heft 6 der *Orgelsonaten*:

Oratorium op. 40	<i>Orgelsonaten</i> op. 30
Teil I: <i>Komm, Heiliger Geist, Herre Gott</i>	Sonate XVI, <i>Praeludium</i>
Teil II: <i>Heilger Geist du Tröster mein</i>	Sonate XVI, <i>Canzona</i>
Teil III: <i>O Heiliger Geist, o Heiliger Gott</i>	Sonate XV, <i>Allegro</i>
Teil IV: <i>Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist</i>	Sonate XVI, <i>Hymnus</i>

Johannes Driessler bedient sich in den Sätzen barocker Techniken der Choralverarbeitung: Kanon, Vorimitation, Ostinato und c.f.-Umspielung.

Eine Zusammenschau der drei geistlichen Oratorien ergibt folgende Ergebnisse: Johannes Driessler wendet bei der Auswahl seiner Texte immer denselben Grundsatz an. Er kombiniert Verse aus der Bibel zu einer dramatischen Handlungsstruktur. Nuancen in der Auswahl und der Zusammenstellung verdeutlichen die theologische Aussage des jeweiligen Oratoriums. *Dein Reich komme* hat einen alttestamentarischen ersten und einen neutestamentarischen zweiten Teil. Es paraphrasiert die Entwicklung vom Gottesbild des Alten Testaments zu dem christlichen Verständnis des Neuen Testaments. Die Texte zu *De Profundis* sind überwiegend dem Alten Testament entnommen. Die Figur des verblendeten Herrschers, der sein Volk in den Untergang führt, trägt deutliche Züge einer Verarbeitung nationalsozialistischer Vergangenheit. In *Der Lebendige* sind neutestamentarische Perikopen verwendet, das Orato-

<sup>62</sup>Johannes Driessler, *Handschriftliche Eintragung*, in: *Partitur, Der Lebendige*, Kassel 1957.

rium zeigt einen liturgischen, betrachtenden Charakter, eine musikalische theologische Reflexion über die Gestalt Jesu.

Die Form aller Oratorien ist sehr geschlossen, wobei die Vereinheitlichung des Materials in *Dein Reich komme* am weitesten vorangetrieben ist und fast zur Uniformität neigt. Bogenförmige Binnenstrukturierung, kettenartige Verknüpfungen, formelhafte Wiederholung und thematische Verbindungen in der Großform sind die Mittel, mit denen Johannes Driessler arbeitet. Er kompensiert mit dieser Geschlossenheit auf musikalischer Ebene das Fehlen einer einheitlichen Textvorlage.

Driesslers Oratorien sind per se Chororatorien, besonders *Dein Reich komme*. Der Chor symbolisiert in allen Fällen das Volk, die Menschen, die Gemeinde. In den beiden späteren Oratorien erlangen die Solisten eine deutlichere Akzentuierung. Die Verarbeitung des evangelischen Kirchenchorals ist typisch für den Driesslerschen Kompositionsstil. Die Einbeziehung eines c.f. korreliert mit der Verwendung neutestamentarischer Texte in *Dein Reich komme* und *Der Lebendige*. Auch in *De Profundis* tritt der Choral zutage, aber nur in den Abschnitten, die aus der *Sinfonia Sacra* op. 6 übernommen sind. Der c.f. ist kein originärer Bestandteil des zweiten Oratoriums. Das Kirchenlied mag auch als Symbol für eine Gemeinde und den Hörer, der im Rahmen einer Aufführung diese Rolle ausfüllt, gedeutet werden.

Die gravierendsten Unterschiede zwischen den drei Opera zeigen sich auf dem Gebiet der Orchestrierung: Jedes Oratorium erhält ein charakteristisches Klangbild.

Adam Adrio faßt die drei Oratorien als Zyklus auf.<sup>63</sup> Johannes Driessler äußert sich hierzu: „Diesem kurzen Exposé [...] wäre noch hinzuzufügen, daß dieses Oratorium ‘DER LEBENDIGE’ den Zyklus, der mit ‘DEIN REICH KOMME’ begann und mit ‘DE PROFUNDIS’ [sich] fortsetzte, nun zum Abschluß gebracht hat: Es ist textlich- wie musikalisch-inhaltlich eigenständig, wenn auch gelegentlich Anklänge an die beiden früheren Oratorien zu erkennen sein werden.“<sup>64</sup> Dieser Einschätzung widerspricht der Komponist in späteren Gesprächen.<sup>65</sup>

Sieht man von der Verbindung durch die Verwendung einer Christusfigur ab, so bleibt als konkreter Hinweis auf einen Zyklus nur das Zitat des Schlußamens, das aus dem ersten in das letzte Oratorium übernommen wird. Thematische musikalische Verbindungen zwischen den drei Werken bestehen nicht, „gelegentliche Anklänge“, die der Komponist erwähnt, sind strukturell nicht faßbar und reichen meines Erachtens nicht aus, die Oratorien als einen Zyklus im engeren Sinne zu bezeichnen.

Die Gattung Oratorium ist das ureigene Gebiet des Johannes Driessler. Mit ihr erreicht er Geltung als geistlicher Komponist. *Dein Reich komme* op. 11, gewidmet

<sup>63</sup>Adam Adrio, *Erneuerung und Wiederbelebung*, in: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 2/1965, hrsg. v. Friedrich Blume, S. 329.

<sup>64</sup>Johannes Driessler, *Maschinenschriftliches Exposé ‘Der Lebendige’ mit handschriftlich eingezeichneten Kürzungen*, Detmold, 15.5.1958.

<sup>65</sup>Gespräch des Autors mit Johannes Driessler in Detmold am 27. März 1996.

„*ad maiorem dei gloriam*“, steht für den hoffnungsvollen Beginn seiner kompositorischen Laufbahn im Jahre 1950. Mit *De Profundis* ringt er zwei lange Jahre, die Resonanz ist nicht annähernd mit dem Erstlingswerk zu vergleichen. Läßt sich solchermaßen auch die Widmung „*hominibus bonae voluntatis*“ verstehen? Nach Versuchen mit der Oper kehrt Johannes Driessler Mitte der fünfziger Jahre nochmals zum geistlichen Oratorium zurück. Die erheblichen Kürzungen in *Der Lebendige* zeigen die Längen dieses Werks, sind aber auch ein Indiz dafür, daß die Zeit des geistlichen Oratoriums in Deutschland, verstanden im religiös-theologischen Sinne Driesslers, zu Ende ging.



### III Weltliche Vokalmusik

In seinem weltlichen Vokalwerk greift Johannes Driessler auf Texte bekannter deutscher Autoren wie Johann Wolfgang von Goethe, Wilhelm Busch und Christian Morgenstern zurück. In der Gattung der Oper wählt er die Texte nicht selbst aus. Seine erste Frau stellt Texte unter ihrem Pseudonym Bettina Brix zusammen, Max Kittel und Bernt von Heiseler steuern Originalsujets bei. Mit dem Dichter Bernt von Heiseler ist Johannes Driessler freundschaftlich verbunden. Im Spätwerk des Komponisten bildet die Dichtung *Der fränkische Koran* von Ludwig Derleth das sprachliche Material.

#### 1. A-cappella-Werke

- *Sieben kleine Chöre*, nach *Galgenliedern* von Christian Morgenstern op. 12/1
- *Diogenes im Faß*, kleiner Chorzyklus nach Sprüchen und Epigrammen von Goethe op. 12/2
- Chorzyklus nach Gedichten von Wilhelm Busch
  - Lache nicht!* op. 23/1
  - Unverbesserlich* op. 23/2
  - Unter uns* op. 23/3
- Kleiner Zyklus für Frauenchor nach Gedichten von Albert Korn
  - Zwischen Erstehen und Tod* op. 38/1
  - Der Lilie gleich* op. 38/2
  - Willkomm und Abschied* op. 38/3
- *Zum Lobe der Musik*, kleine Passacaglia op. 49/2
- *Chöre der Zecher*, kleiner Zyklus für Männerchor nach Gedichten aus dem *Fränkischen Koran* von Ludwig Derleth op. 49/3
- *Sängerspruch für den Deutschen Sängerbund* op. 49/7
- *Drei Chöre für gemischte Stimmen nach Gedichten von Bernt von Heiseler* op. 49/16
- *Es geht ein dunkle Wolk herein*, für Männerchor op. 50/13
- *Nicht ganz zahme Xenien*, ein Goethezyklus in zwei Teilen op. 57
- verschiedene Chorsätze und Kanons in Schulbüchern:<sup>66</sup> op. 49/4 und 49/5, op. 49/9, op. 50/14, op. 50/20

Die Gattung der weltlichen A-cappella-Chöre Johannes Driesslers läßt sich in drei Sparten unterteilen. Den Schwerpunkt bilden die anspruchsvolleren Chorkomposi-

<sup>66</sup>Genaue bibliographische Angaben zu allen Sätzen im Werkverzeichnis.

tionen für gemischte Stimmen: die Chöre nach Texten von Morgenstern und Goethe op. 12, der Zyklus nach Wilhelm Busch op. 23, die *Drei Chöre nach Gedichten von Bernt von Heiseler* op. 49/16 und der Zyklus nach Goethe op. 57. Eine weitere Sparte bilden der Zyklus für Frauenchor op. 38 und die Sätze für Männerchor op. 49/1, op. 49/3 und op. 50/13, schließlich eine Sparte mit kleineren Gelegenheitsarbeiten, die in Unterrichtswerken veröffentlicht sind. Der Kanon *Sine musica nulla vita* op. 49/4 ist in keinem der Schulbücher enthalten und nicht auffindbar.

Die A-cappella-Chöre entstehen, bis auf zwei Ausnahmen, während der ersten Schaffensperiode des Komponisten in den Jahren 1947 bis 1955. Nach einer Pause von fünf Jahren schreibt Johannes Driessler 1960 *Drei Chöre nach Gedichten Bernt von Heiseler* op. 49/16, weitere fünf Jahre später, 1965, sein letztes Vokalwerk, den Goethezyklus op. 57.

Der Komponist wählt für die anspruchsvolleren Chorwerke aus der ersten Sparte Werke bekannter Autoren: *Kritik des Herzens, Schein und Sein, Zu guter Letzt* von Wilhelm Busch; Sprüche und Epigramme von Johann Wolfgang von Goethe; *Galgenlieder* und *Palma Kunkel* von Christian Morgenstern. Die kurze poetische Form der vertonten Sprüche, Epigramme und Gedichte dieser Schriftsteller führt auf der musikalischen Ebene zu kurzen, prägnanten Chorsätzen. Johannes Driessler bevorzugt Sujets mit heiterer, humorvoller oder auch lehrhafter Grundstimmung. Die Spanne der Texte reicht vom boshaften Spott Goethes – „*Es ist eine von den großen Taten, sich in seinem eignen Fett zu braten!*“ – im sechsten Satz op. 12/2, über satirische Tiererzählungen Morgensterns – „*Ein finstrer Esel sprach einmal zu seinem ehelichen Gemahl, 'Ich bin so dumm, du bist so dumm, wir wollen sterben gehen kumm!' Doch wie es kommt so öfter eben, die beiden blieben fröhlich leben.*“ – im fünften Satz op. 12/1, bis hin zu nachdenklicher Lebenserfahrung Wilhelm Buschs im fünften Satz op. 23/3 – „*Wonach du sehnlich ausgeschaut, es wurde dir beschieden. Du triumphierst und jubelst laut: 'Jetzt hab ich endlich Frieden!' Ach, Freundchen, rede nicht so wild, bezähme deine Zunge. Ein jeder Wunsch, wenn er erfüllt, kriegt augenblicklich Junge.*“

Diejenigen Chorwerke der ersten Sparte, die in der frühen Schaffensperiode Johannes Driesslers entstehen, lassen seine Vorliebe für die Bogenform erkennen. Der Großteil der Sätze ist entweder in der einfachen a-b-a-Form oder in mehreren Bögen a-b-a-c-a etc. aufgebaut. Die anderen Sätze sind meist strophisch, oft zweiteilig strukturiert. Anfangs- und Schlußsätze sind meist bogenförmig gehalten. In op. 12/2 ist der erste Satz sogar wörtlich am Ende zu wiederholen. Der Komponist ist so bestrebt, einen großen Bogen innerhalb der Sammlung zu schlagen. Die typischen kompositorischen Mittel der Chorsätze sind Ostinato, Quintorganum-Partien und Dreiklangsrückungen, integriert in einen tonalen Rahmen.

Nur in zwei Sätzen verwendet Johannes Driessler das Mittel des Kanons: im dritten Satz des Zyklus op. 23/3 – „*Er war ein grundgescheiter Mann, sehr weise und*

hocherfahren“ – und im sechsten Satz von op. 12/1 – „Die Waldgeiß schüttelt ihren Bart, wie ein Magister wohlgelehrt.“ Ist der Kanon hier als Mittel zur Wort-Ton-Ausdeutung zu verstehen? In beiden Sätzen geht es um Lebenserfahrung und Gelehrsamkeit. Das Stilmittel Kanon kann hier meines Erachtens als Zeichen für kompositorische Kunstfertigkeit, in Anlehnung an die im Text vorgetragene „Weisheit“, verstanden werden.

Die Metren der Chorsätze sind meist in konventionellen Zweier- und Dreiertaktarten gehalten. In rhythmischer Hinsicht sucht Johannes Driessler die Nähe der Tanzmusik. Der fünfte Satz „Die beiden Esel“ aus op. 12/1 trägt Züge eines Tangos:

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Tenor, and Bass. The Soprano part has the lyrics "i - a; i - a i - a i - a i - a i - a". The Tenor part has "chen Ge-mahl: i - a i - a i - a". The Bass part has "chen Ge - mahl: „Ich bin so dumm, du bist so dumm, wir wol - len ster - ben". The music is in a 2/4 time signature and features a rhythmic pattern characteristic of a Tango.

(Notenbeispiel 26: op. 12/1, 5. Satz, T. 4-7, Sopran, Tenor und Baß)

Der sechste Satz aus *Diogenes im Faß* op. 12/2 besitzt das rhythmische Schema einer Rumba:

The image shows a musical score for a single bass part. The time signature is 4/4 and the dynamic marking is 'pp'. The lyrics are "Das ist ei - ne von den gro-ßen Ta - ten,". The rhythm is characteristic of a Rumba.

(Notenbeispiel 27: op. 12/1, 6. Satz, T. 1-2, Baß)

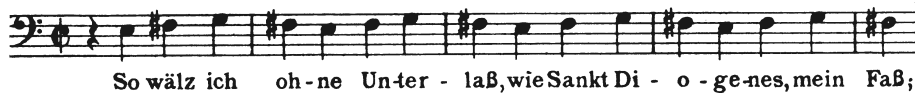
Wenige Sätze sind im Fünfer- und Siebenertakt gehalten. Ein Beispiel für eine extreme melodische Stimmführung ist *Der Einsame* aus dem dritten Chorzyklus nach Wilhelm Busch:

The image shows a musical score for a single bass part. The time signature is 7/4. The lyrics are "Wer ein - sam ist, der hat es gut,". The melody is characterized by its unusual 7/4 time signature.

(Notenbeispiel 28: op. 23/3, 7. Satz, T. 1-2)

Der Ausschnitt ist typisch für Driesslers vokales Gestalten. Der Baß trägt die ersten beiden Takte solo vor, eine Wort-Ton-Ausdeutung der „Einsamkeit“. Das Motiv zieht sich ostinat durch die Komposition, strukturiert den Chorsatz und schafft melodische Verbindungen.

Einen Ostinato mit deutlich bildhaftem Bezug zum Text schreibt der Komponist in *Diogenes im Faß*, um das ständige Wälzen des Fasses darzustellen. Die Baßlinie, die an die musikalisch-rhetorische Figur einer Circulatio erinnert, wird vom Tenor und Alt parallel begleitet; es entstehen Dreiklangsrückungen, ebenfalls eine typische Stimmführung in den Chorwerken Johannes Driesslers.



(Notenbeispiel 29: op. 12/2, 1. Satz, T. 1-5)

Die beiden Chorzyklen op. 49/16 nach Bernt v. Heiseler und op. 57 nach Johann Wolfgang v. Goethe aus Driesslers späterer Schaffensphase unterscheiden sich im Aufbau nicht von den früher entstandenen Chören, die Sätze sind ebenfalls bogenförmig oder strophisch strukturiert. Sie besitzen jedoch nicht den heiteren Charakter des Frühwerks. Die Poesie Bernt von Heiseler verströmt eine leise Melancholie, die vom Komponisten in Piano-Dynamik umgesetzt wird. Die drei Chöre op. 49/16 entstehen im Jahr 1960, welches eine Art Ruhepunkt zwischen der ersten und zweiten Schaffensphase von Johannes Driessler darstellt. In diesem Jahr wird erstmals kein Werk des Tonsetzers uraufgeführt, die Arbeiten an der Chorsymphonie *Ikarus* op. 48 sind beendet, die Schwierigkeiten mit dem Bärenreiter-Verlag nehmen zu. Die drei Chöre op. 49/16 sind das letzte Chorwerk, das Johannes Driessler im Bärenreiter-Verlag veröffentlicht. Die zeitnah entstandene Chorsymphonie *Ikarus* wird erst drei Jahre später von Breitkopf & Härtel verlegt. „Und der Wunsch weiß viel, was dein Tag dir noch bringt; ob er steigt, ob er sinkt, bist selber im Spiel“, die Worte Bernt von Heiseler aus *Überm Wald sommerblau* op. 49/16b treffen die biographische Situation, in der sich Johannes Driessler 1960 befindet. Auch im fünf Jahre später entstandenen Chorwerk op. 57, dem Zyklus nach Goethe, lassen sich hinsichtlich der Auswahl der Texte biographische Bezüge vermuten. Johannes Driessler hat zu diesem Zeitpunkt seine Erste Symphonie beendet und komponiert ausschließlich in der Gattung Instrumentalmusik. Diese letzte wortgebundene Komposition gibt einen ersten Hinweis zu ihrem Verständnis im Motto, das der Autor voranstellt:

„Die Xenien, sie wandeln zahm,  
der Dichter hält sich nicht für lahm;  
belieben euch aber geschärfte Sachen,  
so wartet, bis die Wilden erwachen.“

Läßt sich in der folgenden Passage eine Rückschau auf den Driesslerischen Kompositionsweg erkennen?

*„Über Berg und Tal Irrtum über Irrtum allzumal,  
kommen wir wieder ins Freie,  
doch da ist's gar zu weit und breit,  
nun suchen wir in kurzer Zeit  
Irrgang und Berg aufs neue.“* (Teil I, Chor 2)

Der Komponist bleibt sich selbst treu:

*„Ursprünglich eignen Sinn laß dir nicht rauben!  
Woran die Menge glaubt, ist leicht zu glauben.  
Natürlich mit Verstand sei du beflissen*

*was der Gescheite weiß, ist schwer zu wissen.“* (Teil I, Chor 4)

Johannes Driessler schreibt den sechsten Chor des Zyklus in Form einer Passacaglia:

*„Grenzenlose Lebenspein,  
fast erdrückt sie mich,  
da wollen alle Herren sein  
und keiner ist Herr von sich.“* (Teil I, Chor 6)

Ist das ostinate Beharren, das der Form der Passacaglia eigen ist, eine musikalische Umsetzung des „Erdrückens“, erzeugt durch eine „grenzenlose Lebenspein“? Leidet hier der Tonsetzer an einer ihm eigenen, typischen Form des Komponierens, auf die er immer wieder zurückkommt, auf das beharrliche Schreiben von Ostinati in allen seinen Vokalwerken?

*„Mit dieser Welt ist's keinerwege richtig,  
vergebens bist du brav, vergebens tüchtig,  
sie will uns zahm, sie will uns sogar nichtig.“* (Teil II, Chor 1)

Dies ist die einzige Passage des Chorwerks, in der Johannes Driessler die Stimmen kanonisch schreibt. Die beiden Männerstimmen und der Sopran werden in strengem Oktavkanon geführt, die Altstimme dagegen ist melodisch frei. Ab Takt 59 wird auch die Altstimme in den Kanon der Oktave übernommen. Auffällig ist diese Tatsache im Wort-Ton-Bezug „zahm“. Die zunächst freie Altstimme wird, bildlich gesprochen, „gezähmt“ und in die strenge Form des Kanons integriert.

Johannes Driesslers letztes Chorwerk liest sich in Teilen wie eine persönliche Abrechnung mit seinen Kritikern und die wachsende Einsicht in die Tatsache seiner Erfolglosigkeit als Komponist. Ihm ist durchaus bewußt, daß „die Deutschen diesen Goethe nicht lieben.“<sup>67</sup> Sicher ist diese Schlußfolgerung spekulativ, im Vergleich mit Driesslers letztem geistlichen Werk *Et resurrexit* op. 52, das symbolische Elemente der Rückschau über sein geistliches Schaffen enthält, jedoch nicht völlig von der Hand zu weisen.

<sup>67</sup>Johannes Driessler am 27.3.1996 in Detmold.

In einer zweiten Serie von weltlichen A-cappella-Chören komponiert Johannes Driessler für Frauen- und Männerchor. Die kleine Suite für Männerchor op. 49/1 *Glück auf zu allen Dingen* entsteht 1947. Sie ist das früheste erhaltene weltliche Chorwerk und hat eindeutig biographische Bezüge zum Saarland, der Heimat des Komponisten. Die Suite trägt die Widmung „*Meinem Vater, dem Saarbergmann*“, die Texte stammen aus dem Bergmann-Milieu: *Bergsegnen, Im Kohlenstoß, Bergspruch, Bergmannsliebchen* und *Glück auf!* lauten die Titel der einzelnen Sätze. Die *Chöre der Zecher* op. 49/3 zeugen von einer längeren Beschäftigung des Komponisten mit dem Dichter Ludwig Derleth. Der Männerchorzyklus entsteht 1951, acht Jahre später greift Johannes Driessler den *Fränkischen Koran* Ludwig Derleths in seiner Chorsymphonie *Ikarus* op. 48 erneut auf. Für Männerchor schreibt der Tonsetzer op. 50/13, einen Kantionalsatz über *Es geht ein dunkle Wolk herein*. Die Melodie liegt im ersten Tenor, die weiteren Stimmen sind kanonisch und ostinat geführt. Die Entstehung der Frauenchorzyklen nach Gedichten von Albert Korn ist mit den Kontakten zum Tonger-Verlag verknüpft. Die Auswahl der Texte lassen Johannes Driesslers zyklische Denkweise erkennen: *Zwischen Erstehen und Tod, Willkomm und Abschied*. Der Aufbau der Männer- und Frauenchöre Johannes Driesslers ist bogenförmig und strophisch. Der Schwierigkeitsgrad ist an das Niveau für Laienchöre angelegt.

Eine dritte Sparte der weltlichen A-cappella-Werke bilden kleine Liedsätze und Kanons für verschiedene Schulbücher: *Musik im Leben, Musik, ein Schulwerk für Musikerziehung, Chorbuch für gemischte Stimmen, Chorbuch für gleiche Stimmen, Singt und spielt, Chorbuch für Volksschulen*. Die zwei- und dreistimmigen Sätze sind einfach auszuführen, die Liedmelodie liegt meist in der Oberstimme. Zum Kanon kann, wie in op. 49/9, ein Ostinato treten. Herauszuheben aus dieser Sparte ist die kleine Passacaglia op. 49/2 *Zum Lobe der Musik*, die in *ars musica*, dem Chorbuch für gemischte Stimmen aus dem Mösel-Verlag, vorliegt. Der Chorsatz ist rhythmisch und melodisch anspruchsvoller und weitet sich bis zur Siebenstimmigkeit.

1954 erhält Johannes Driessler eine Ausschreibung des deutschen Sängerbundes zur Vertonung eines Sängerspruchs nach Goethe: „*Die Vertonung soll wenigstens 4, höchstens 12 Takte umfassen, in erster Linie für Männerchor bestimmt sein, jedoch auch Frauenstimmen die Möglichkeit geben, mit ad-libitum-Stimmen einzustimmen (ohne die Männerstimmen in der Oktave zu singen)*.“<sup>68</sup>

Der Sängerspruch Driesslers ist nicht veröffentlicht, jedoch in das Werkverzeichnis unter op. 49/7 aufgenommen. Das Autograph findet sich auf dem Anschreiben des Sängerbundes:

<sup>68</sup>Deutscher Sängerbund an Johannes Driessler, 20.8.1954.

Wünsch,  
Bundeschäftsführer

a h c a / h a i s d h /  
Sängerensemble  
früherst. ad Lib.

Auf, ihr Brüder, ehrt die Lieder, sie sind gleich dem goldenen Ta = 1. ten!

(Notenbeispiel 30: op. 49/7)

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die weltlichen A-cappella-Chorwerke für gemischten Chor, für Frauen- und Männerchor einander sehr ähneln: Strophische und bogenförmige Strukturen sind allgegenwärtig. Johannes Driessler schreibt seine weltlichen Chorwerke gerne in Zyklen. Die Anzahl der Einzelsätze ist in allen Chorzyklen ungerade: op. 12/1 und 12/2 jeweils sieben Sätze – op. 12/2 weist sechs Sätze auf mit der Anweisung, den ersten Satz am Ende zu wiederholen; op. 23/1 und 23/2 neun Sätze, op. 23/3 sieben Sätze; op. 38/1-3 jeweils sieben Sätze, die Männerchöre op. 49/1 und 49/3 jeweils fünf Sätze; op. 49/16 drei Sätze. Der Komponist wählt eine Anzahl, die eine Mittelachse zuläßt. In der Stimmenzahl unterscheiden sich die früheren A-cappella-Chöre op. 12 und op. 23 mit der fünfstimmigen Besetzung SSATB von den beiden späten Chören op. 49/16 und op. 57, die in der Standardbesetzung SATB vorliegen. Die Themen der frühen Chöre sind eher heiter, die der späten eher rückschauend, lebenserfahren und nachdenklich.

## 2. Werke mit instrumentaler Begleitung

### a) Chorkompositionen

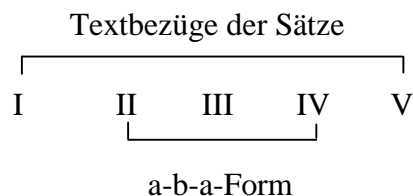
- *Lyrische Suite*, für gemischten Chor und Soloflöte nach japanischen Gedichten in der Übersetzung von Manfred Hausmann op. 26/1
- *Der Galgenberg*, heitere Suite für Chor und Klavier nach *Galgenliedern* von Christian Morgenstern op. 26/2

Die beiden Chorkompositionen entstehen im Jahr 1953, während der produktivsten Schaffenszeit des Komponisten. Johannes Driessler stellt die Texte seiner *Lyrischen Suite* op. 26/1 aus drei- bis fünfzeiligen Gedichten japanischer Poesie zusammen. Jeder der fünf Sätze besteht aus drei bis vier Gedichten verschiedener Autoren. Der Komponist gruppiert die Gedichte nach Themenkreisen:

- I Der Frühling und die Vergänglichkeit des Lebens
- II Der Morgen und die Sehnsucht
- III Die Mondnacht
- IV Die Liebe und das Leid
- V Der Herbst und das Vergehen

Der erste und letzte Satz haben enge Textbezüge. „*Der Kirschbaum, den im Herbst der Blitz zerriß*“, so lautet der Anfang der *Lyrischen Suite*. Das Thema Herbst, welches am Anfang nur anklingt, wird schließlich im letzten Satz ausgearbeitet. Das Bild des Schmetterlings aus dem ersten Satz wird im letzten Satz ebenfalls wieder aufgegriffen: „*Ist da ein abgefallenes Blatt an seinem Zweig zurückgeschwebt? Ach nein, es war ein Schmetterling.*“ Der Komponist erzielt durch die Anordnung der Texte, indem er auf die Bilder des Anfangs zurückkommt, eine inhaltliche Reprise.

Auf musikalischer Ebene gestaltet er die Sätze I, III und V formal frei, die Sätze II und IV in a-b-a-Form. Johannes Driessler baut die formale Freiheit in ein festes Formschema ein und verschränkt die musikalische und die textliche Ebene.



In der Harmonik ist eine deutliche Bevorzugung von Quart- und Quintakkorden sowie von Dur-Moll-Feldern mit dissonanten Additionen zu erkennen. Der Komponist



beendet jeden der fünf Sätze mit einem fünfstimmigen Quintakkord, ausgenommen den ersten Satz, in dem der Akkord nur vierstimmig erscheint. Die Grundtöne der Schlußakkorde sind *c, a, e, h*, auch hier ist die Quintbeziehung zu erkennen. Johannes Driessler will damit eine „fernöstliche“ Klangwirkung erzielen; die Soloflöte, die zum A-cappella-Chor tritt, ist ebenfalls als klangfarbliche Entfaltung eines Japanbilds interpretierbar.

In der Suite *Der Galgenberg* op. 26/2 verwendet Johannes Driessler Texte aus Christian Morgensterns *Galgenliedern* und *Palma Kunkel*. Er knüpft damit an die A-cappella-Chöre op. 12/1 an, in denen er ebenfalls Texte aus diesen beiden Werken Morgensterns gebraucht. Die Themen der Gedichte sind humorvoll-groteske Geschichten von Tieren und Dingen des täglichen Lebens, wie beispielsweise einem Schaukelstuhl oder dem Muster einer Tapete.

Der Klaviersatz benutzt häufig Ostinati und Elemente aus der Tanzmusik, wie beispielsweise im fünften Satz eine Walzerbegleitung. Darüber hinaus setzt Johannes Driessler das Instrument für tonmalerische Effekte ein.

Zu Beginn des vierten Satzes *In seinem Zaun das Känguruh* ahmt das Klavier in naturalistischer Manier das Hüpfen des Tieres nach:



(Notenbeispiel 31: op. 26/2 VI. Satz, T. 1-4)

Es entstehen zwei rhythmische Ebenen: ein 4/4-Takt in der Baßstimme und darüber ein 3/8-Metrum.

Der sechste Satz beginnt mit einer für den Komponisten typischen Unisonoführung einer Frauen- und einer Männerstimme, hier Baß und Alt. Johannes Driessler nutzt sowohl die Chorstimme als auch die Begleitung für tonmalerische Effekte. Die Melodie der Singstimme zeichnet im sechsten Takt das Wackeln des Schaukelstuhls im Wind nach, indem die Linie im Quintraum durch Glissando verbunden wird. Dies ist eine der wenigen Stellen, an denen Driessler diesen Effekt nutzt. Die Melodie selbst erinnert an die rhetorische Figur einer Circulatio.

Ich bin ein einsamer Mann: kaltsüßlich und wackel im Uis = de, im Uis = de.

(Notenbeispiel 32: op. 26/2, VI. Satz, T. 1-7)

Der Klavierpart setzt mit dem statischen Tremolo dreier Pianissimo-Akkorde das leise Wehen des Winds um.

Die Form der *Heiteren Suite* ist nicht in sich geschlossen. Die Zahl Sechs widerspricht Driesslers Vorliebe für eine ungerade Anzahl von Sätzen. Zwar verwendet der Tonsetzer häufig paarige und kleinere dreiteilige Binnenstrukturen, die Gliederung im Großen ist aber frei. Die Form der Einzelsätze orientiert sich am Text. Musikalisch neues Material tritt bei einem neuen Sinnabschnitt hinzu.

Die *Lyrische Suite* und *Der Galgenberg* erfordern mit der fünfstimmigen Chorbesetzung SSATB einen leistungsfähigen Chor. Insbesondere in der *Lyrischen Suite* op. 26/1 können leicht Intonationsprobleme auftreten, da die instrumentale Begleitung mit nur einer Soloflöte erfolgt.

Johannes Driessler verwendet für beide Chorwerke die Bezeichnung „Suite“. Eine gewisse Nähe zur Gattung Tanz ist festzustellen, jedoch ist Driesslers Opus keine Suite im engeren Sinne, d.h. eine Reihung verschiedener Tanzsätze. Vielmehr bestehen die Werke aus der Abfolge verschiedener Sätze, deren Zusammenhalt nicht primär durch musikalische Elemente, sondern durch die inhaltlichen Bezüge der Texte gewährleistet wird.

#### b) Liedkompositionen

- *Sieben Lieder*, nach Gedichten von Heribert Menzel für mittlere Singstimme und Klavier op. 10/1
- *Fünf Lieder*, nach verschiedenen Dichtern op. 10/2
- *Liebesreime*, nach Ricarda Huch, zehn Variationen für mittlere Frauenstimme und Klavier op. 10/3
- Drei Liederzyklen nach W. Teich
- *Alles Wachsen wird von Innen* op. 31/1
- *Es muß ein jeder einsam gehn* op. 31/2
- *Hier und dort* op. 31/3

Johannes Driessler schreibt zwei Liedersammlungen, im Jahr 1949 *Sieben Lieder* op. 10 und 1954/55 den Zyklus op. 31. Aus seinem Œuvre ist von der Gattung Lied am wenigsten erhalten, nur op. 10/1 und op. 10/3 liegen gedruckt vor. Die anderen Liedkompositionen sind niemals veröffentlicht worden.

Von den *Fünf Liedern* op. 10/2 sind nur die Titel und der Text erhalten:

1. *Es ist Nacht* (Christian Morgenstern)
2. *Eheliches Lied* (Hermann Claudius)
3. *Über die tausend Berge* (Christian Morgenstern)
4. *Liebesleid* (Rainer Maria Rilke)
5. *O traure nicht* (Christian Morgenstern)

Nachweislich sind diese Lieder op. 10/2 an einem Übungsabend in der Musikhochschule Detmold am 9. Januar 1967 aufgeführt worden.<sup>69</sup>

Von den drei Zyklen op. 31 nach W. Teich sind nur noch die Titel im Werkverzeichnis des Komponisten erhalten:

op. 31/1 *Alles Wachsen wird von Innen*

1. *Geduld*
2. *Blumen*
3. *Menschen*
4. *Bäume*
5. *Herz*

op. 31/2 *Es muß ein jeder einsam gehn*

1. *All einsam*
2. *Ich habe Heimweh*
3. *Winteraster*
4. *Es ist ein Brunnen*
5. *Unsre Schale*
6. *Ich habe m.[ein] Herz getragen*
7. *Regen*

op. 31/3 *Hier und dort*

1. *Hier und dort*
2. *Fern und nahe*
3. *Die Hand*
4. *Bitte*
5. *Letzter Abend*

<sup>69</sup>Programm der Musikhochschule Detmold, 9.1.1967.

Der Komponist begründet seine Entscheidung, die Lieder nicht zu veröffentlichen mit dem sehr persönlichen Inhalt.<sup>70</sup> Aus dem Briefwechsel und den Programmen der Musikhochschule gehen keine weiteren Hinweise auf den Verbleib der Liederzyklen hervor, sie müssen wohl als verloren gelten.

Die *Sieben Lieder* op. 10/1 sind eine Zusammenstellung von Liebesliedern, deren Texte alle von Heribert Menzel stammen:

1. *Der Leiermann*
2. *Der arme Bär*
3. *Die Botschaft*
4. *Wir dürfen uns zu eigen haben*
5. *Sommerglück*
6. *Durch die Nacht*
7. *Die offene Tür*

*Der Leiermann* eröffnet den Reigen der Liebeslieder nachdenklich: „*Er kennt das Lied schon gut, es fängt erst so voll Jubel an und wird doch nichts als Trauer dann, weiß nicht, wie weh es tut.*“ Die schmerzhafteste Seite der Liebe wird im letzten Satz, *Die offene Tür*, wieder aufgegriffen: „*Einmal hat die Liebe keine Wiederkehr. Und du stehst und weißt, sie geht für immer.*“ Die drei melancholischen Außensätze, auch der zweite Satz, *Der arme Bär*, ist hier zu nennen, umrahmen die anderen Lieder, die von der Schönheit und der Unbeschwertheit der Liebe erzählen. Die Schlußakkorde dieser Lieder sind in hellen Farben gehalten: A-Dur, H-Dur, E-Dur und F-Dur. Die Schlußharmonien der Außensätze sind dissonant: *fis, ces, c* endet *Der Leiermann*, *ces, fis, des* – enharmonisch verwechselt ein Quintakkord – *Der arme Bär*. Das letzte Lied, *Die offene Tür*, macht seinen Titel zum Programm, der Schluß ist harmonisch offen, das Lied endet auf einem großen Durseptakkord. Ein „melancholischer Bogen“ gibt den Rahmen zu heiteren Liedern, eine Bogenform auf Textebene.

Das erste Lied des Opus 10/1, *Der Leiermann*, beginnt mit einem Ostinato, der tonmalerisch mit dem Text verbunden ist:

*Leiernd* *mf*

Es zieht durchs Dorf der Lei - er-mann, der dreht die Or -

(Notenbeispiel 33: *Der Leiermann*, op. 10/1, T. 1-5)

<sup>70</sup>Johannes Driessler am 27.3.1996 in Detmold.

Die bildhafte Vorstellung eines Leiermanns mit den drehenden Bewegungen an seiner Orgel wird in einem Ostinato der linken Hand des Klavierparts umgesetzt. Die Melodik der Singstimme ist ebenfalls kreisend, auch die rechte Hand des Klavierparts wechselt zwischen wenigen Akkorden. Ist die harte Dissonanz *f, e, es* im zweiten Takt eine Anspielung auf die mangelhafte Intonation der Drehorgel des Leiermanns? Auch die Vortragsbezeichnung „*leiernd*“ läßt durchaus Raum für eine derartige Interpretation. Metrische Besonderheiten des Lieds sind die zwei verschiedenen simultanen Taktarten, der 3/4-Takt im Klavier und der 4/4-Takt in der Singstimme. Die rechte Hand des Klavierparts begleitet die Singstimme im Vierermetrum. Der Baßostinato verliert im Verlauf des Lieds immer mehr an rhythmischer Prägnanz:



(Notenbeispiel 34: op. 10/1, T. 23ff. und T. 44ff.)

Erlahmen die Bewegungen des Drehorgelspielers in dem Maße, in dem der punktierte Rhythmus langsam entschwindet? Tempobezeichnungen und Dynamik stützen diese Vermutung: „*poco a poco allargando e diminuendo*“ fordert der Komponist für die letzten zwei Zeilen des Lieds.

Die Vertonung des Sujets eines Leiermanns durch Johannes Driessler wirft unweigerlich die Frage nach einer möglichen Vorbildfunktion des gleichnamigen Lieds aus Franz Schuberts Winterreise auf. Die musikalischen Mittel beider Lieder sind ähnlich. Franz Schubert hat als Begleitung ebenfalls einen Ostinato gewählt, der allerdings in der Oberstimme des Klavierparts liegt, die Unterstimme bleibt bei ihm durchgehend eine Bordunquinte. Die Textgrundlagen beider Vertonungen stimmen nicht überein, ihnen ist jedoch eine melancholische Grundstimmung gemeinsam.

Die Klaviersätze aller Lieder aus Johannes Driesslers op. 10/1 stehen in Bogenform, die mit einer Strophenform in der Singstimme verschränkt wird. Als Beispiel sei nochmals *Der Leiermann* herangezogen:

Singstimme: a b a b a b  
 Klavier: c d c d c

Das wesentliche musikalische Mittel der Klaviersätze ist der Ostinato. Ebenso arbeitet der Komponist mit Kanon und Umkehrung.

Johannes Driessler betitelt die *Liebesreime* op. 10/3 nach Texten von Ricarda Huch als „*Variationen*“. Auf den ersten Blick stellt sich das Werk mit zehn getrennten Sätzen wie eine Variation dar, die Einzelsätze haben keine eigenen Titel:

Satz:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Form:	A	B	C	D	E	F	C	D'	B	A'B'C'E'A

Die Analyse des musikalischen Materials zeigt jedoch, daß es sich um eine mehrfach miteinander verschränkte Bogenform handelt. Zusätzlich sind Satz I, V und X durch die gleiche Taktart, den 5/4-Takt verbunden. Der Schlußsatz X greift nahezu das gesamte thematische Material vorangegangener Lieder wieder auf, ist selbst in seiner Binnenstruktur bogenförmig und wiederholt an seinem Ende die ersten Takte der *Liebesreime* notengetreu, d.h. in diesem Fall sogar mit gleichem Text.

In der Regel entsprechen sich das Formschema des Klaviers und der Singstimme nicht. So ist im zweiten Satz die Singstimme mit jeweils neuem musikalischem Material geführt: a b c, das Klavier jedoch bogenförmig: a-Teil, Transposition des a-Teils um eine Quinte, Wiederholung des a-Teils. Im fünften Satz besitzt die Klavierstimme die Struktur ab ab aa. Dieser Aufbau läßt eine zweifache Interpretation zu. Das Lied läßt sich eher bogenförmig sehen, mit Schwerpunkt der sich wiederholenden a-Teile oder strophisch A A B, hier mit Gewicht auf der zweimaligen Kombination a-b. Die Singstimme dieses fünften Satzes hat einen strophischen Aufbau: ab ab cd cd. Für den Komponisten ist die Klavierstimme das wichtigste Mittel, um seine Lieder formal zu gestalten.

Die zehn Sätze des op. 10/3 enden zweimal in G-Dur, einmal in g-Moll, viermal in D-Dur und einmal in A-Dur: es etabliert sich ein D-Dur Feld. Funktionale Bezüge – Subdominante, Dominante – sind denkbar. Anfangs- und Schlußsatz enden auf den Tönen *g*, *d* und *fis*. Die drei Töne sind zu gleichen Teilen Bestandteil des Dreiklangs von G-Dur/g-Moll und D-Dur: eine Synthese des harmonischen Materials.

Auffälliges musikalisches Mittel im Klavierpart ist das sehr häufig gebrauchte Unisono. So ist z.B. der vierte Satz bis auf den Schlußakkord vollständig unisono geführt.



(Notenbeispiel 35: op. 10/3, IV. Satz, T. 1-2)

Dieser zweitaktige Ostinato durchzieht den gesamten vierten Satz, wird intervallgetreu um eine Quarte nach oben transponiert und in zwei Passagen melodisch erweitert.

Im achten Satz tritt dieser Ostinato in einer horizontal gespiegelten Form auf:

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is in 3/4 time, marked *mf*, with the lyrics "Wär' ich nur — ein kla-rer Was-ser-". The piano accompaniment is also in 3/4 time, marked *mf* and *sempre legato*, featuring a repeating eighth-note ostinato pattern in both hands.

(Notenbeispiel 36: op. 10/3, VIII. Satz, T. 1-2)

Johannes Driessler spiegelt hier den ersten Ton mit einer Unschärfe. Der Ton *fis*" im Auftakt und auf dem dritten Schlag des ersten Taktes müßte bei einer exakten intervallgetreuen Spiegelung ein Halbtonschritt, nämlich *f* sein. Die Singstimme durchmißt eine E-Dur-Tonleiter, der leicht modifizierte Ostinato paßt in diesen tonalen Rahmen. Die Dur-Moll-Tonalität hat Vorrang vor kontrapunktischer Technik.

Johannes Driesslers Verständnis einer „*Variation*“ ist sehr spezifisch. Er nimmt nicht musikalisches Material als Ausgangspunkt und verändert dieses in den folgenden Sätzen. Vielmehr bringt er immer neue Elemente, die er schließlich am Ende zusammenführt. Sein Prinzip ist Kombination, nicht Variation. Der Komponist setzt musikalische Bausteine zusammen, er entwickelt nicht. Er verändert keine musikalischen Parameter, es fehlt jeglicher Ansatz einer rhythmischen Variation. Seine Mittel der Veränderung sind Transposition und Umkehrung, eher geläufige Elemente einer kontrapunktischen Kompositionstechnik. Die eigentliche Variation findet auf der Ebene des Textes statt, alle Lieder in op. 10/3 sind Ausformungen des Themenkreises „Liebe“.

In der Zusammenschau zeigen die beiden erhaltenen Liedsammlungen und die Titel der nicht erhaltenen Lieder, daß der Komponist in Zyklen denkt und schreibt. Die Opera enthalten erneut eine ungerade Zahl von Liedern bzw. Sätzen. Alle Binnenformen sind deutlich erkennbar. Die wichtigsten Elemente seines Kompositionsstils sind der Ostinato, die Transposition und die Umkehrung. Auf harmonischem Gebiet schafft Johannes Driessler im Rahmen des Dur-Moll-Gefüges Zusammenhalt durch die Schlußharmonien. Er erzeugt tonmalerische Effekte zur Verdeutlichung der poeti-

schen Aussage. Die Texte der Liedkompositionen sind reimgebundene Poesie. Die Themenkreise seiner Lieder handeln von der Liebe und dem Liebesleid.

### c) Kantaten

- *Triptychon*, für fünfstimmigen Chor und kleines Orchester nach Gedichten von Hans Carossa op. 15
- *O wundersame Liebe*, eine Kammermusik für Bariton, Frauenchor, Flöte, Oboe, Bratsche und Violoncello nach Gedichten von Claudius, Hausmann, Morgenstern, Hesse, Rilke und Hamsun op. 18
- *Balduin Brummsel*, eine heitere Kantate für Tenor- und Baßsolo, Koloratursopran und großes Orchester op. 20
- *Ikarus*, eine Chorsymphonie nach Worten von Ludwig Derleth für Sopran- und Baritonsolo, fünfstimmigen gemischten Chor und großes Orchester op. 48
- *Engadinkantate 'Cantata Engiadinaisa', Concerto da camera II* für Bariton, Oboe, Cembalo und Streichorchester op. 53

Johannes Driessler komponiert in seinen beiden Schaffensperioden weltliche Kantaten: In den Jahren 1950/51 entstehen op. 15, op. 18 und op. 20, nach einer Pause von acht Jahren 1959/60 op. 48 und schließlich 1963 op. 53.

Das *Triptychon* op. 15 besitzt, wie bei diesem Titel zu erwarten, drei Sätze: *Prolog*, *Intermezzo* und *Epilog*. Die ausgewählten Texte Hans Carossas sind philosophische Reflexionen über die menschliche Existenz. Johannes Driessler schreibt die Kantate wie gewohnt in bogenförmigen Strukturen: Im *Prolog* führt er ein Thema im Orchester halbtönig auf den Stufen *a*, *gis*, *g* abwärts, am Ende des Satzes auf *g*, *gis*, *a* wieder aufwärts. Den zweiten Satz, das *Intermezzo*, gestaltet er in regelmäßigem, strophischem Wechsel zwischen Orchester und Chor. Ein eintaktiger Ostinato des Orchesters bewirkt hier erneut den engen Bezug zwischen Anfang und Ende des Satzes. Dieser Ostinato – siehe Notenbeispiel 37 – trägt typische Kennzeichen der Driesslerischen Tonsprache. Alle Instrumente übernehmen eine eintaktige melodische Floskel, die sich in allen Stimmen unverändert ständig wiederholt. Am Ende der Passage wird der Ostinato leicht modifiziert, die Flötenstimme wird melodisch variiert, alle anderen Stimmen bleiben unverändert.



(Notenbeispiel 37: op. 15, *Intermezzo*, T. 1-2)

Der *Epilog* beginnt mit einer Fuge. Das Intervall der Themenbeantwortungen ist die Quinte: *g, d, a, e, h* lauten die Einsatztöne, danach wird das Thema eingeführt. Die kompositorische Besonderheit dieser Fuge ist, daß von Beginn an ein Ostinato zum Thema tritt:

(Notenbeispiel 38: op. 15, *Epilog*, T. 1-6)

Der Ostinato ist typischerweise eintaktig, erfährt aber im Verlauf des Satzes eine leichte melodische Modifikation in der Oberstimme. Am Beispiel dieses zweistimmigen Ostinatos läßt sich die melodische Denkweise Driesslers näher erläutern. Beide Stimmen beginnen unisono auf *c*, treffen sich jeweils am Scheitelpunkt ihrer melodischen Entwicklung im Einklang, dem Ton *as*, und vereinigen sich im Unisono auf *c*, das zugleich der Beginn des neuen Taktes und des nächsten Ostinatos ist. Intervallbezüge der Konsonanz und Dissonanz sind untergeordnet. Die große Septime auf Taktschlag zwei wird nach oben weitergeführt, das Fugenthema bleibt in harter Dissonanz stehen. Die melodische Linie dominiert, die sich harmonisch daraus ergeben-

den Zusammenklänge sind nachgeordnet. Im letzten Teil des *Epilogs* wird Material aus dem *Intermezzo* wieder aufgegriffen. Johannes Driessler schafft auch zwischen diesen beiden Ecksätzen melodische Verbindungen.

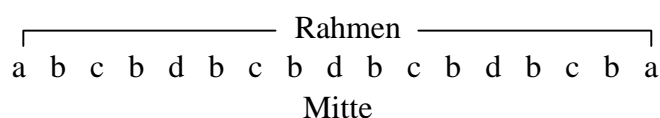
Die Texte der Kantate *O wundersame Liebe* op. 18 sind aus Gedichten von Claudius, Hausmann, Morgenstern, Hesse, Rilke und Hamsun zusammengestellt. Das Werk trägt die Widmung „*Bettina zugeeignet*“. Es ist anzunehmen, daß hiermit Bettina Brix gemeint ist. Hinter diesem Pseudonym verbirgt sich Johannes Driesslers erste Ehefrau Gertrud Driessler. Das Vokalwerk ist 1951 entstanden, im gleichen Jahr in München uraufgeführt worden und erhielt eine schlechte Kritik.<sup>71</sup>

Anfangs- und Schlußchor der Kantate in einem Satz sind identisch:

„*Die Liebe hemmet nichts;  
sie kennt nicht Tür noch Riegel,  
und dringt durch alles sich;  
sie ist ohn‘ Anbeginn,  
schlug ewig ihre Flügel  
und schlägt sie ewiglich.*“

Das Werk ist ein Liebeserklärung Johannes Driesslers an seine Frau, ein persönliches Hohelied auf die Liebe.

Textgrundlage der Kantate *Balduin Brummsel* op. 20 ist die gleichnamige Tiergeschichte von Manfred Kyber. Inhalt der Geschichte ist ein nächtliches Streitgespräch des Käfers *Balduin Brummsel* mit seiner Frau. Die Form der Kantate ist ein Bogenrondo, das mehrfach ineinander verschränkte Couplets aufweist. Der b-Teil bildet den Refrain, c- und d-Teile sind sich abwechselnde Couplets und der a-Teil ist das Element zur Erzeugung des Gesamtbogens, er steht am Anfang und am Schluß der Komposition:



Die Chorsymphonie *Ikarus* op. 48 entsteht in den Jahren 1959/60 und wird vom Bärenreiter-Verlag abgelehnt. Auch Johannes Driesslers neuer Verlag Breitkopf & Härtel sträubt sich lange gegen die schwierige Chorkomposition. Erst im November 1963 wird das Werk in das Verlagsprogramm aufgenommen. Die Uraufführung am 7. März 1965 in der Rudolf-Oetker-Halle in Bielefeld gestaltet der Musikverein der Stadt Bielefeld unter Leitung von Martin Stephani, dem das Werk gewidmet ist.

<sup>71</sup>Münchener Abendzeitung, 25.9.1951.

Ich beschränke mich bei der Untersuchung der komplexen Textgrundlage des Werks auf wesentliche Aussagen Johannes Driesslers über sein Verständnis der Texte aus Ludwig Derleths *Fränkischem Koran*.

Erwin Josewski bemerkt in seiner Besprechung der Uraufführung: „Stellte der Komponist sich in seinen vorausgegangenen Werken die Textunterlage zumeist aus der Bibel zusammen, so entnahm er sie jetzt einer Dichtung Ludwig Derleths (1870 bis 1948) ‘Der Fränkische Koran’. Deren Entstehungsjahr 1933 mag für vieles in diesem Werke vorausschauend Ausgesagte ebenso ein Schlüssel zum Verständnis bedeuten wie der allgemeingültige Untertitel ‘Pilgerfahrt der Menschenseele von Gott zu Gott’.“<sup>72</sup>

Einige Passagen des *Ikarus* besitzen einen religiösen Charakter:

„Im Anfang war das über aller Vernunft wohnende Wort,  
das nur durch sich gedacht und gesprochen wird,  
und das Feuer war das Wort,  
allnährend, allgegenwärtig und ewigwährend.  
Und aus ihm ging herfür das Auge der Sonne,  
die alles sieht.“ (Teil I, Anfangschor)

Dieser Anfang der Chorsymphonie ist unzweifelhaft eine Anspielung auf den ersten Vers des biblischen Johannesevangeliums:

„Im Anfang war das Wort,  
und das Wort war bei Gott,  
und Gott war das Wort.“

Gemäß dem Motto des *Fränkischen Korans* „Pilgerfahrt von Gott zu Gott“ wird die Gestalt Gottes am Ende der Chorsymphonie wieder aufgegriffen:

„Wenn die Wesen sich enthüllen,  
müssen alle Schatten schwinden,  
und vor Gottes Angesichte  
werden wir die Wahrheit sehn.“ (Teil V, Schlußchor)

Das erneute Aufgreifen eines musikalischen oder inhaltlichen Themas am Ende eines Werks ist ein für Johannes Driessler typisches Verfahren, das hier mit dem Motto des *Fränkischen Korans* konform geht. Die Notizen des Tonsetzers zum fünften Teil des Werks – „Rückkehr zur Einsicht des Anfangs: Kreis einer Bestimmung vollendet“<sup>73</sup> – geben einen weiteren Beleg für diese Denkweise des Komponisten, ebenso wie die letzten Zeilen des Programmzettels der Uraufführung: „FINIS INITIUM, das Ende war im Anfang bereits verborgen – und es ist wahrscheinlich, daß dieses Ende überhaupt der eigentliche Anfang ist.“<sup>74</sup>

<sup>72</sup>Erwin Josewski, *Driesslers ‘Ikarus’ uraufgeführt*, in: *Musica* 3 (1965), S. 174.

<sup>73</sup>Johannes Driessler, *Notizzettel zu Ikarus*, S. IVb.

<sup>74</sup>Programm zur Uraufführung des *Ikarus*, 7.3.1965.

Fünf handschriftlich eng beschriebene Notizzettel Johannes Driesslers zeugen von seiner Auseinandersetzung mit der Gestalt des Dichters Derleth und dessen Werk. Auf den ersten Seiten der Notizen faßt der Komponist biographische Daten Ludwig Derleths zusammen und gibt eine kurze Beschreibung des *Fränkischen Korans* wieder. Weiterhin bemerkt er: „*Gerhard Frommel schrieb eine erste Kantate aus den Wein- und Freudenliedern, deren UA [Uraufführung] in Essen 1933 (in Derleths Anwesenheit) [stattfand]. Das einzige Mal, daß Derleth von einer [unleserlich] Öffentlichkeit begeisterte Ovationen empfing.*“ Die ganze Passage ist mit Rotstift durchgestrichen und daneben vermerkt: „*heute hat sich das geändert.*“<sup>75</sup> Das Ausstreichen scheint eine Reaktion Johannes Driesslers auf den mangelnden Erfolg seines *Ikarus* zu sein.

Bei dem von Johannes Driessler erwähnten Werk handelt es sich um die 1932 entstandene Kantate *Herbstfeier* für Bariton, Chor und Orchester op. 8 von Gerhard Frommel. „*Die Kantate Herbstfeier verbindet klassische Formübersicht, hymnische Stimmung mit Gemühtiefe und Naturgefühl.*“<sup>76</sup> Eine Beschreibung, die auch auf Johannes Driesslers *Ikarus* zutrifft.

Ich gebe im folgenden die Passagen der Notizzettel Driesslers wieder, die sich speziell auf seinen *Ikarus* beziehen:<sup>77</sup>

„zu meiner Textauswahl ...

‘Mein’ *Ikarus* = ewiges altes Bild

Einleitungsteil, noch passiv

der ‘Gegensatz’

S. 4 oben [Textheft] ‘der alle Dinge weit macht in Fröhlichkeit’

– Nicht uns wurde beschieden –

und das Heilige – das Frevelnde

2. Teil ‘konkreter werden’

zitieren die Negation

die Sehnsucht nach d. Paradies

die Träume

noch alle einig!

3. Teil ‘Uneinigkeit’

‘*Ikarus*’ wird tätig, er wagt die Flucht nach vorn

‘Chor’ Skeptiker, Pessimisten

Frauenst.: [unleserlich] mehr von leidenschaftsloser Sicht aus.

4. Teil ohne ‘*Ikarus*’, er ist weg!!

Sein ‘Absturz’ wird quasi als notwendiges und gültiges Ergebnis ‘kommentiert’ in ‘bitterer Weisheit’

<sup>75</sup>Johannes Driessler, *Notizzettel zu Ikarus*, S. IIa.

<sup>76</sup>Karl H. Wörner, Art. *Frommel, Gerhard*, in: *MGG*, Bd. 4, Sp. 1011.

<sup>77</sup>Johannes Driessler, *Notizzettel zu Ikarus*, S. IIIb-V.

5. Teil der 'Gescheiterte' mit Selbstanklage!

und der Chor mit Trost!versuchen

'Nimm uns aus Hast und Unrast ds. St[un]de [unleserlich]'

Zur Musik

Farbigkeit : d.i. großes Orch.[ester]

bis 'chroma'

auch im Chor: Klänge, die zugleich vordergründig + aggressiv sind und die doch als transparente Übertragung Hintergründe darstellen müssen.

Symphonie i.S. von: Zusammenwirken vieler Gegenkräfte [unleserlich]"

Trotz einiger unleserlicher Passagen sind die Notizen des Komponisten sehr aussagekräftig. Sie geben Einblick in die inhaltliche Entwicklung der fünf Teile des *Ikarus* aus der Sicht Johannes Driesslers. Nach einem passiven ersten Teil erwachsen Ikarus, der im gesamten Werk nie namentlich genannt wird, Träume, eine Sehnsucht nach dem Paradies. Im dritten Satz sind sich der Protagonist und seine Umwelt uneinig. Ikarus wagt den Schritt zur Verwirklichung seiner Träume, seine Umwelt bleibt skeptisch zurück. Im vierten Satz fehlt die Gestalt des Ikarus. Sein Abstürzen ergibt sich aus dieser Tatsache, die von den Mitmenschen kommentierend zur Kenntnis genommen wird. Im Schlußsatz treffen der sich selbst anklagende Ikarus und seine ihn tröstende Umwelt wieder aufeinander. Die Erläuterungen, die Johannes Driessler dem Breitkopf & Härtel Verlag zukommen läßt, geben ein wesentlich allgemeiner gehaltenes Bild der Chorsymphonie:

*IKARUS, ewig junge Symbolgestalt des verzweifelt Hoffenden, bedenkenlos Wagenden und in seiner unbändigen Sehnsucht Scheiternden, handelt immer stellvertretend für die Vielen mit, die ihn nicht verstehen, die ihn warnen und bei sich festhalten wollen. Sie alle gewinnen durch ihn neue Erfahrungen, lernen neu empfinden, werden innerlich bereichert und über das Alltägliche hinausgehoben. Dieses innere, eigentlich zeitlose Geschehen, in dem Anfang und Ende sich berühren, verlangt künstlerisch eine strenge Konzentration der Fülle von sich kreuzenden und überlagernden Empfindungen, Stimmungen, Spannungen sowie ihrer Entsprechung in melodischen und dynamischen Wendungen, in Klängen, Farben und Rhythmen. Alle Formeln und Formen müssen sich, jedem bewußten Hören erlebbar, einer dynamischen Gesamtform ein- und unterordnen, in der auch der Chor, ohne seine Eigenart zu verlieren, ein integrierter Bestandteil des großen Orchesters zu sein hat (Chor-Symphonie!).<sup>78</sup>*

Die Zuhörer der Uraufführung waren mit den schwer zu erfassenden Texten Ludwig Derleths überfordert:

<sup>78</sup>Johannes Driessler, *Erläuterungen zu Ikarus*, Archiv Breitkopf & Härtel-Verlag, o.O.u.J.

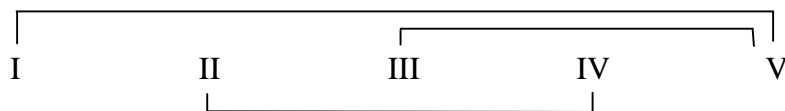
*Wir sahen in den Händen der meisten Zuhörer das Heftchen mit den Worten Ludwig Derleths; sahen auch, wie der Text nach einiger Zeit beiseite gelegt wurde. Und das war genau die richtige Reaktion auf die musikalischen Gehörseindrücke. Denn diese Textfassung, zwischen Faust, Steiner, George und etwa Alfred Momberts 'Theosophie des Chaos' verschwebend, ist weiß der Himmel nicht das Wesentliche am Werk [...]. Man hat schließlich kein Bedürfnis mehr, diese Dichtung als Leitfaden der Gehörseindrücke zu benutzen; die tönenden Worte werden schal, werden eintönig.<sup>79</sup>*

Die Rezensionen der Uraufführung reichen von der Interpretation des *Ikarus`* als ersten Astronauten bis hin zu hymnischem Lobpreis des Werks: *„Als das neuartige seines Stils, gleichzeitig mit seinem Wechsel von einem Kasseler zu einem Wiesbadener Verlag, fällt die unmittelbare Verflechtung von Vokalklang mit dem Instrumentalklang ins Auge.“<sup>80</sup>*

Sicher ist diese Interpretation nicht richtig, das Stück entstand 1959/60 für den Bärenreiter-Verlag. Die Uraufführung findet erst fünf Jahre später statt. Hans Schnoors Besprechung preist die Chorsymphonie: *„Sie leitet eine neue Phase, wenn nicht eine neue Epoche unserer deutschen Musik ein. Alles an dieser Partitur läßt sich auf ein paar ganz selten gewordene Begriffe hinführen: Das Werk ist klar wie ein altniederländisches Madrigal; es ist durchsichtig, ohne die harten Konturen der Zeichnung irgendwo weichlich erscheinen zu lassen.“<sup>81</sup>*

Nachfolgend wird zu klären sein, ob die Chorsymphonie wirklich eine stilistisch neue Komposition im Schaffen Johannes Driesslers ist.

Der Aufbau und die Verknüpfungen der Sätze in der Übersicht:



Die Chorsymphonie besteht aus fünf Sätzen, die durch die Verwendung gleichen thematischen Materials miteinander verknüpft sind. Im vierten Satz finden sich zahlreiche Bezüge zum zweiten, im fünften solche zum ersten Satz. Jeder der Einzelsätze ist formal deutlich in kleinere Einheiten strukturiert, das Chorwerk ist bis ins kleinste in bogenförmige und strophische Abschnitte gegliedert.

Die Substanz der Sätze ist stark von verschiedenen Ausformungen zwölfstimmigen Materials geprägt. Ein erstes Beispiel dafür aus dem ersten Satz:

<sup>79</sup>Hans Schnoor, *Driesslers Chorsymphonie 'Ikarus'*, Westfalen-Blatt Bielefeld, 8.3.1965.

<sup>80</sup>Wilm Falcke, *Wiesbadener Tagblatt*, 2. 4. 1965.

<sup>81</sup>Hans Schnoor, *Driesslers Chorsymphonie 'Ikarus'*, Westfalen-Blatt Bielefeld, 8.3.1965.

(Notenspiel 39: op. 48, I. Satz, T. 23-28)

Der instrumentale Baß der Passage besteht aus zwölf Tönen. Darüber steht ein homophoner Begleitsatz, der mit Quintakkorden arbeitet. Eine weitere Verbindung zwischen Quintakkordik und Dodekaphonie findet sich in einer späteren Passage des ersten Satzes:

(Notenspiel 40: op. 48, I. Satz, T. 130-133)

Alle zwölf Töne sind hier in den sechs aufeinander folgenden Quintakkorden enthalten:

(Notenspiel 41: op. 48, I. Satz, T. 130-133 in Quintschichtung gebracht)

In Quintschichtung gebracht, ergeben sich fünf verschiedene Akkorde – der zweite und fünfte sind gleich –, die alle zwölf Töne enthalten, wobei einige Töne mehrfach auftreten. Die Grundlage ist dodekaphonisch, die Verarbeitungsweise jedoch nicht.

Der zweite Satz beginnt mit einem Zwölftonthema, das aus einer sechstönigen ersten Zelle und deren Transposition um einen Tritonus besteht:

**1. Zelle**

**Transposition:** 7 8 9 10 11 12

(Notenbeispiel 42: op. 48, II. Satz, T. 1-2)

Die Reihe wird im weiteren Verlauf des Satzes immer mehr verwandelt, tritt im Orchestersatz zu den Solisten und wird in Takt 120 schließlich in ihrer Umkehrung unisono vom Chor übernommen. Johannes Driessler schafft eine vielfache Durchdringung und Verknüpfung des gesamten zweiten Satzes aus diesem einleitenden Zwölftonthema.

In diesen zweiten Satz integriert der Komponist in den Takten 232 bis 317 einen nicht zwölftönig gesetzten Walzer zum Text: „*Wirbelnd wie sich Spindeln drehn müssen wir im Tanz vergehn!*“ Musikalische Form und Text bedingen einander. Diese Passage wird als eigenständiger Satz in die spätere Bearbeitung des Oratoriums, die *Fünf Orchesterstücke* op. 48a, übernommen und dort als „*Tanz*“ betitelt. Am Ende des zweiten Satzes des *Ikarus* wird das dodekaphonische Material wieder aufgegriffen, wodurch eine Bogenform entsteht.

Zu Beginn des dritten Satzes spaltet Johannes Driessler eine Zwölftonreihe zwischen Instrument und Sänger auf, ein Beispiel für die vom Kritiker Wilm Falcke<sup>82</sup> erkannte thematische Verknüpfung zwischen Vokal- und Instrumentalsatz:

<sup>82</sup>Vgl. Fußnote 80, Seite 96.



*Gemessen schreitend* (♩ etwa 92) *f* *be*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Wärs mög - lich, daß

(Notenbeispiel 43: op. 48, III. Satz, T. 1-3)

Im dritten Satz schließlich nimmt auch der Chor stärker am zwölftönigen Geschehen teil, hier im Unisono:

Bist du oh - ne den Keim des To - des ge - bo - ren, daß du so furcht - los bist?

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

(Notenbeispiel 44: op. 48, III. Satz, T. 146-149)

Der dritte Satz der Chorsymphonie besitzt eine vertikale Mittelachse, sein thematisches Material ist um diese spiegelbildlich angeordnet.

Der zwölftönige Baß aus dem ersten Satz – vgl. Notenbeispiel 39 – wird im letzten Satz ab Takt 291 zur Grundlage einer Passacaglia. Der Chor übernimmt das Thema hier unisono. Besonders herauszuheben ist die einzige A-cappella-Passage des Werks im letzten Satz ab Takt 169. „Nacht sind wir und ein Nichts, von jeder Ehre bloß, nur Gott allein ist Licht, nur Gott allein ist groß.“ Johannes Driessler hebt mit diesem Stilmittel eine für ihn zentrale Aussage hervor, der Chor singt den Abschnitt in *ff*-Lautstärke.

Op. 48a, *Fünf Orchesterstücke* aus *Ikarus*, sind ein Exzerpt aus dem Chorwerk. „In dieser vom Komponisten besorgten Kurzfassung werden die ursprünglichen Chorpartien durch Orgel ersetzt, für die eine eigene Stimme geschrieben wurde. [...] Die Uraufführung dieser Kurzfassung fand unter Leitung von Martin Stephani Februar 1971 in Detmold statt.“<sup>83</sup> Daß Johannes Driessler in seiner späteren Bearbeitung der Chorsymphonie, den *Fünf Orchesterstücken* aus *Ikarus* op. 48a, die Chorstimmen von der Orgel ausführen läßt, zeigt, daß seine melodische Erfindungskraft nicht zwischen vokal oder instrumental unterscheidet. Auch wenn diese Chorpässagen eher akkordisch und homophon geführt sind, somit eine Instrumentierung mit der Orgel naheliegt, so ist dieses Verfahren Driesslers ein Indiz für die Art seines melodi-

<sup>83</sup>Vorbemerkungen in *Notenausgabe op. 48a*, Breitkopf & Härtel-Verlag, o.J.

schen Denkens, welches vom Vokalen ausgeht. Op. 48 a ist einer der seltenen Fälle, in dem der Komponist die Bearbeitung eines seiner Opera vornimmt. Daß dies geschieht, mag mit der Schwierigkeit zusammenhängen, Dirigenten für die Chorsymphonie zu finden. Vielleicht verspricht sich Johannes Driessler durch die kurzen Orchesterstücke einen gewissen Werbeeffect für das gesamte Chorwerk. Die Aufführung des op. 48a unter Martin Stephani, dem der gesamte *Ikarus* gewidmet ist, läßt vermuten, daß Johannes Driessler auf dessen Anregung hin die Bearbeitung vorgenommen hat. Aus dem Briefwechsel des Komponisten gehen hierzu jedoch keine Informationen hervor. Die Art und Weise, in der diese Bearbeitung geschieht, zeigt, daß Johannes Driessler nur ungern einmal Komponiertes verändert. Die Orchesterstücke sind eine Kürzung des Chorwerks, es kommt kein neues Material hinzu. Die einzige gebundene Partitur des *Ikarus`* im Verlag Breitkopf & Härtel enthält Zeichnungen mit Bleistift, welche die Passagen des op. 48a anzeigen, die dann auf dem Kopierwege in die Partitur der Bearbeitung gelangen.

Johannes Driessler bezeichnet seinen *Ikarus* in einem Brief an Breitkopf & Härtel als sein „*weitest entwickeltes Werk für Chor und Orchester.*“<sup>84</sup> Im Vergleich mit seinen anderen Werken für Chor und Orchester lassen sich jedoch keine signifikanten Unterschiede feststellen. Allenfalls das vermehrte Eindringen von Elementen aus der Dodekaphonie ist zu bemerken. Die Zwölftönigkeit, die schon in früheren Werken angelegt ist, beispielsweise in *Gaudia mundana* op. 19, wird in op. 48 ausgefeilter und häufiger eingesetzt. Die Schreibweise ist jedoch nicht dodekaphonisch im engeren Sinne. Johannes Driessler benutzt zwölftöniges Material, verfährt mit ihm zwar tonal frei, jedoch unabhängig vom Regelwerk der Dodekaphonie. Stilistisch ist dieses Verfahren im Rahmen seines Personalstils nicht neu. Der Titel „*Chorsymphonie*“ steht vereinzelt in seinem Schaffen, jedoch zeigt der Briefwechsel, daß der Komponist den *Ikarus* zunächst als „*Oratorium*“ bezeichnet. Die endgültige Bezeichnung „*Chorsymphonie*“ entsteht erst nach längerem Für und Wider mit dem Breitkopf & Härtel-Verlag. Die Formen und die musikalischen Mittel wie Spiegelachse, bogenförmige Verknüpfungen, Verwendung von dodekaphonischen Elementen sind nicht wirklich neu in Johannes Driesslers Schaffen.

Für den Komponisten ist „*Mein Ikarus = ewiges altes Bild!*“<sup>85</sup> ein Synonym für das Scheitern eines Individuums. Sieht sich Johannes Driessler im Bild des „*Ikarus*“ auch selbst? Der Komponist, der entgegen den Strömungen der Avantgarde auf seinem Personalstil beharrt und letztlich damit scheitert? Johannes Driesslers *Ikarus* ist sein letztes oratorisches Werk; mit ihm ist er beim Verlag und in der Öffentlichkeit gescheitert.

<sup>84</sup>Johannes Driessler an den Breitkopf & Härtel-Verlag, 11.11.1963.

<sup>85</sup>Johannes Driessler, *Notizzettel zu Ikarus*, S. IVa.

Das *Concerto da camera II* (Engadinkantate) op. 53 setzt die Linie des *Ikarus* mit kammermusikalischen Mitteln fort. Auch dieses Werk für Bariton, Oboe, Cembalo und Streichorchester ist nach Texten aus Ludwig Derleths *Fränkischem Koran* abgefaßt. Zu dem *Concerto* liegt eine maschinenschriftliche Erläuterung des Komponisten in zwei verschiedenen Fassungen vor. Die vermutlich frühere Fassung diente wahrscheinlich der endgültigen als Vorlage. Auf ihrer Rückseite trägt die frühere Erläuterung die handschriftliche Notiz Driesslers „*I Durchschlag für Martin*<sup>86</sup> *anfertigen.*“ Beide Fassungen sind nahezu identisch, ich zitiere die vermutlich spätere:

*Gemeinsames Urmaterial (Ton- und Intervallfolgen, Grundrhythmen, stehende wie aufgelöste Klänge usw.) liegt allen fünf Teilen des Werkes zu Grunde: Strengste Ordnung des Materials, auch in größeren musikalischen Gestalten, im 1. u. 5. Teil; hier auch strenge Spiegelbildungen<sup>87</sup> großer Formabschnitte. Vom Text her gesehen könnte man hier etwa 'Mystische Sehnsucht und Verzückung' als Überschrift geben.*

*Der 3. Teil (Mitte!) des Werkes – vom Text her etwa 'Konkreteres Erlebnis einer Hochgebirgslandschaft'<sup>88</sup> – verbindet strengste Formung im einzelnen (auch hier Umkehrungen aller Elemente verwendet) mit dem größten Reichtum an rhythmischen, melodisch-floskelhaften und klanglichen Erscheinungen. Alle überhaupt vorkommenden Klein- und Kleinst-Gestalten sind hier gewissermaßen bunt durcheinandergewirbelt und dabei in neue Ordnungen gefaßt.<sup>89</sup>*

*Die Teile 2 u. 4 – textlich vielleicht 'Meditation und Traum' zu benennen – sind musikalisch eher episodenhaft geformt; sozusagen ungebundenere Entfaltungen und Möglichkeiten in Lyrismen usw. des Grundmaterials.*

*Wichtig, daß es sich nicht um eine Solokantate mit Orch.[ester]-Begleitung handelt, sondern um ein 'Concerto', in dem die Singstimme, trotz des 'natürlich' komponierten Textes, als quasi konzertierendes Instrument der Oboe und dem Cembalo gleichrangig ist; sie ist am motivischen Geschehen wie in jeder Phase der inneren Formung wesentlich mitbeteiligt: Objektivierung der textlichen Aussage nicht durch Zerstörung der Dichtung, sondern durch Einbeziehung in die rein musikalischen Form- und Gestaltungselemente.<sup>90</sup>*

<sup>86</sup>Martin Stephani.

<sup>87</sup>1. Fassung ergänzt: (Umkehrungen).

<sup>88</sup>1. Fassung: *Erlebnis der reichen Landschaft.*

<sup>89</sup>1. Fassung: *in strenge Ordnung gebracht.*

<sup>90</sup>Johannes Driessler, *Maschinenschriftliche Erläuterungen zum Concerto da camera II.*

Die *Engadinkantate* besitzt fünf Sätze, von denen der zweite und vierte freier konstruiert sind, der erste, dritte und fünfte Satz strengere Form aufweisen. Das Verfahren ist eine Analogie zur *Lyrischen Suite* op. 26/1, die ebenfalls fünf Sätze besitzt, jedoch in anderer Anordnung, denn die freieren Sätze geben dort den Rahmen.

Die Formen der beiden Rahmensätze des *Concertos* sind nicht, wie in Driesslers Erläuterungen behauptet, im strengen Sinne spiegelbildlich angeordnet, verlaufen vielmehr parallel mit einigen Verschränkungen. Der dritte Satz besitzt eine Mitte in der Binnenstruktur a b c b' a. Nach der Spiegelachse im Formteil c folgt das Material des b-Teils in Umkehrung, der abschließende a-Teil ist jedoch nicht umgekehrt. Die Absicht, durch die beiden gleichen a-Teile eine Bogenform herzustellen, ist stärker als die Kraft der Spiegelachse. Die Singstimme nimmt nicht an der Konstruktion teil. In dem *Concerto da camera II* ist keine Zwölftönigkeit erkennbar. Die Elemente Spiegelung und Umkehrung beherrschen den Tonsatz. Einige Passagen des *Concertos* fließen in das zwei Jahre später entstandene op. 58/2, die *Bagatellen für Oboe d' amore und Cembalo* ein.

Zusammenfassend lassen sich Unterschiede zwischen frühen und späten weltlichen Vokalwerken mit Orchesterbegleitung im Bereich der Textgrundlage feststellen. In seinem Spätwerk bevorzugt Johannes Driessler die esoterisch abgehobene Ausdrucksweise des *Fränkischen Korans* von Ludwig Derleth. Die frühen Kantaten haben eine leichter verständliche Sprachgrundlage. Im *Ikarus* tritt vermehrt dodekaphonische Arbeitsweise zutage, ohne daß das Werk im eigentlichen Sinne zwölftönig komponiert ist. Tonal freie Elemente, Quintakkordik und das Dur-Moll-Gefüge ergeben die Driesslersche Klangsprache. Die Formen aller Kantaten sind ähnlich, immer ist Johannes Driessler bemüht, Bögen zu erzielen. An kontrapunktischen Arbeitsweisen finden sich Umkehrungen, Ostinati, Orchesterformeln und Fugen sowie rhythmische Elemente aus der Gattung der Tanzmusik.

#### d) Oratorium

- *Gaudia mundana*, ein weltlich-heiteres Oratorium für Tenor- und Baßsolo, Koloratursopran, fünfstimmigen Chor und großes Orchester op. 19

Das weltliche Oratorium op. 19 aus dem Jahr 1951 wurde am 1. März 1953 in der Aula der Goethe-Universität Frankfurt a.M. von der Frankfurter Singakademie unter Leitung von Ljubomir Romansky uraufgeführt. Unter ihrem Pseudonym „*Bettina Brix*“ hat Gertrud Driessler Gedichte von Shakespeare, Abraham a Santa Clara, Goethe, Grillparzer, Busch und Texte aus dem 16. und 18. Jahrhundert als Textgrundlage des Oratoriums zusammengestellt und mit eigenen Zwischentexten versehen.

In *Gaudia mundana* übernimmt der Baßsolist die Rolle eines Misanthropen: „*Ach, diese Welt hat ihre Tücke, ach ihre Pein. Ach, immer muß das Jagen nach dem Glücke vergeblich sein.*“ Die beiden anderen Solisten bieten ihm verschiedene Möglichkeiten an, seine Situation zu verbessern, so zunächst der Tenor: „*Viel hat die Welt sich dran zu freun. Kennst du den Wein?*“ und später zusammen mit dem Sopran: „*Die Welt ist doch nicht gar so trübe. Kennst du die Liebe?*“ Mit beiden Angeboten ist der Nörgler nicht zufrieden: „*Der Wein, der ward mir schal, die Liebe mir zur Qual.*“ Letztendlich wird die Musik beschworen:

„*Trösterin Musica, du  
steige hernieder aus ewigen Sphären,  
laß deine lieblichen Töne uns hören,  
wiege Sorgen und Schmerz zur Ruh,  
Trösterin Musica, du.*“

Dieses Mittel hat endlich Erfolg. Das Werk endet mit dem Ruf aller Beteiligten: „*Musica verum gaudium!*“

Die Form des Oratoriums folgt in groben Zügen dem Inhalt, verschiedene Komplexe werden wieder aufgegriffen und schaffen mehrere miteinander verschränkte bogenförmige Strukturen, allerdings fehlt hier der große Bogen in der Gesamtform. Das Ende des Werks erfährt eine kontrapunktische Steigerung in Gestalt einer Fuge. Einen gewichtigen Anteil an der Komposition haben Elemente aus der Tanzmusik: Walzer-, Rumba- und Tango-Rhythmen übernehmen weite Strecken des rhythmischen Geschehens. Auch diese rhythmischen Schemata werden in die Wort-Ton-Beziehungen eingefügt.

Der schwungvolle Walzer zum Text des Studentenlieds „*Hier sind wir versammelt zum löblichen Tun, drum Brüderchen! Ergo bibamus!*“, gesungen von Sopran und Tenor,



(Notenbeispiel 45: op. 19, Ziffer 11)

wird durch Augmentation des Begleitschemas in Analogie zum Text des Baßsolisten – „*Traurig lag ich, traurig und arm!*“ – in einen Valse triste verwandelt:



(Notenbeispiel 46: op. 19, Ziffer 1)

In der zweiten Hälfte des Oratoriums treten zwölftönige Themen in Verbindung mit verschiedenen kontrapunktischen Formen auf. Zur Beschwörung der Trösterin Musica erklingt ein erstes Zwölftonthema sechsmal als Baß einer Passacaglia:



(Notenbeispiel 47: op. 19, 8 Takte nach Ziffer 26)

Die Stimmen des Chors, die über diesem Thema liegen, unterliegen keiner zwölftönigen Verarbeitung. In einem instrumentalen Zwischenspiel folgt ein Kanon mit einem Thema aus elf (!) Tönen:



(Notenbeispiel 48: op. 19, 2. Violine, 1 Takt nach Ziffer 27)

Der Komponist schafft mit Passacaglia und Kanon folgende Binnenstruktur:

A Passacagliathema: Zuerst auf *g*, bei der 2.-5. Wiederholung auf *c*

B Kanon: dreimalig, Einsätze auf *f, es, des, h*

A' Passacagliathema sechsmal auf *d*

B Kanon: Einsätze auf *f, es, des, h*

A Passacagliathema: Zuerst auf *g*, bei der 2.-5. Wiederholung auf *c*

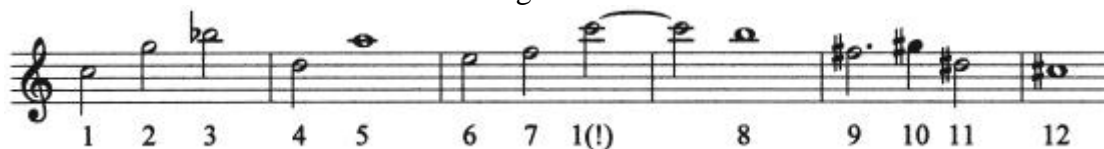
Johannes Driessler konstruiert einen zweifachen Bogen mit identischem Anfang und Ende und einem leicht abgewandelten Mittelteil. Konstruktives Intervall des Kanons ist der Ganztonschritt, er bestimmt die Einsätze beider Kanons. Die Quinte bestimmt das Verhältnis der Einsätze des Passacagliathemas. Daß es Johannes Driessler mit der Dodekaphonie nicht genau nimmt, zeigt sich in diesem Passacagliathema, das zwölf-tönige Gestalt besitzt, aber konventionell verarbeitet wird. Der Kanon enthält mit einem gewissen „Augenzwinkern“ nur elf Töne.

Im Kontrast zur Dodekaphonie greift der Komponist zur musiktheoretisch-humorvollen Melodiefindung. Der Baßsolist, alias Misanthrop, lernt auf Solmisationssilben das Singen:



(Notenbeispiel 49: op. 19, Ziffer 37)

Aus einem zwölf-tönigen Thema mit einem Zusatzton – das *c* erklingt doppelt – baut Johannes Driessler eine weitere Passacaglia:



(Notenbeispiel 50: op. 19, Ziffer 38)

Dieses Thema erscheint zunächst in der Oberstimme, wechselt dann in den Baß, die Einsatz-töne *c, g, f* stehen erneut in Quintbeziehung zueinander. Der Satz ist eine Mischung zwischen Passacaglia und einem Ostinato des gesamten Orchesters. Die Begleitstimmen des Themas bleiben jeweils gleich und sind nicht zwölf-tönig gebaut. Noch treffender erscheint der Begriff der „Orchesterformel“, den Emil Platen in der Besprechung des Oratoriums *Dein Reich komme* geprägt hat.<sup>91</sup> Der wesentliche Unterschied zur Form der Passacaglia ist das Fehlen einer Entwicklung rhythmischer oder melodischer Art. Die Orchesterformel bleibt als ganze unverändert, wird allen-

<sup>91</sup>Emil Platen, *Johannes Driesslers Oratorium 'Dein Reich komme'*, in: *MuK* 21 (1951).

falls transponiert. Dieser auf dem Thema basierende Orchesterostinato bereitet bei Ziffer 44 in einer chromatischen Reihe aufwärts transponiert – *e, f, fis, g, as, a, b* – die das Oratorium beschließende Fuge vor, deren Einsatzton folgerichtig *h* ist:



(Notenbeispiel 51: op. 19, Ziffer 45)

Das Fugenthema ist zwölftönig, seine Einsatztöne laufen einmal durch den Quintenzirkel: *h, fis, cis* etc. bis *h*. Danach schließt sich nochmals der Orchesterostinato an, diesmal verkürzt auf die Stationen *a, b, h*. Johannes Driessler erzielt wieder eine seiner Bogenformen. Die Schlußsteigerung erreicht er mit der Augmentation des Fugenthemas.

Vermutlich will Johannes Driessler mit dem weltlichen Oratorium an den Erfolg seiner geistlichen anknüpfen. *Gaudia mundana* entsteht zeitgleich mit den beiden frühen Opern und dem zweiten geistlichen Oratorium *De Profundis* auf Anregung des Verlegers Karl Vötterle. Das Oratorium besitzt nicht die gleiche formale Geschlossenheit und Stringenz wie seine geistlichen Pendanten, wenn auch die häufigen Verschränkungen, das Konstruieren mit feststehenden Intervallen bei der Themengestaltung zu finden sind. Der Komponist verwendet ebenso die kontrapunktischen Formen der Fuge und der Passacaglia. Er greift im Gegensatz zu den geistlichen Oratorien vermehrt auf zwölftöniges Themenmaterial zurück, ohne jedoch im engeren Sinne dodekaphonisch zu komponieren und verwendet die Schemata der Tanzmusik, als Anleihe aus einem eher weltlich orientierten Spektrum der musikalischen Gattungen, welche in den geistlichen Oratorien keine Rolle spielen.

#### e) Opern

- *Claudia amata*, lyrische Oper in fünf Bildern nach Gottfried Kellers Legende *Eugenia* von Bettina Brix op. 17
- *Prinzessin Hochmut*, Märchenoper in neun Bildern, Text von Bettina Brix op. 21
- *Der Unfried*, Jugendoper in zwei Akten, nach Max Kittel op. 42
- *Dr. Lucifer Trux*, Oper in zwei Akten nach Bernt von Heiseler op. 44

Die Opern Johannes Driesslers entstehen in zwei Phasen: 1951 und 1952 *Claudia amata* und *Prinzessin Hochmut*, in den Jahren 1957-59 *Der Unfried* und *Dr. Lucifer Trux*. Die beiden letzten Opern stehen am Ende der ersten Schaffensperiode des Komponisten.



*Dr. Lucifer Trux* ist ein Werk am Übergang zur zweiten Schaffensperiode, von ihm ist nur der Text erhalten. Die Oper ist niemals aufgeführt worden. Aus dem Briefwechsel geht hervor, daß verschiedene Anläufe von Johannes Driessler und Bernt von Heiseler gemacht werden, um eine Bühne für die Oper zu finden. Im Gespräch sind München 1958, Basel 1960 und Saarbrücken 1964. Die Vorbereitungen gingen jedoch nie in eine konkrete Umsetzung über. Die Spur der originalen Partitur der Oper verliert sich bei Martin Stephani, der sie zuletzt in Besitz hatte. Neben dem maschinenschriftlichen Textbuch sind eine Zusammenfassung des Inhalts und die Besetzungsliste erhalten:

### ALLTAGSLEGENDE

*Oper in zwei Akten von Johannes Driessler*

*Dichtung von Bernt von Heiseler*

-----

<u>Personen</u>	<i>Dr. Lucifer Trux</i>	<i>Baß</i>
	<i>Aldermann</i>	<i>Bariton</i>
	<i>Peter Munk</i>	<i>Tenor</i>
	<i>Liese, seine Frau</i>	<i>Sopran</i>
	<i>Dorette</i>	<i>Sopran (Koloratur-)</i>
	<i>Gaspard</i>	<i>Tenor (Buffo-)</i>
	<i>Münzmann</i>	<i>Baß (Buffo-)</i>
	<i>Eine alte Wirtschafterin</i>	<i>Alt</i>
	<i>Ein Kellner</i>	<i>Stumme Rolle</i>
	<i>Gäste im Café</i>	
	<i>Patienten des Dr. Trux</i>	<i>Vokalquartett</i>

Zeit *Gegenwart*

Die Dichtung *hat einige Anregungen und Motive aus dem Hauffschen Märchen vom Kohlenmunkpeter genommen*

Das Bühnenbild *zeigt in allen Szenen die gleiche, nur durch Lichtwirkungen und einzelne Requisiten variierte 'magische Fläche'*

Das Orchester *besteht aus 15 Musikern: Flöte/Kl. Fl., Oboe/Engl. Horn, Klarinette/Baßklar., Fagott, Trompete, Horn, Posaune, Klavier, 3 Violinen, Viola, 2 Violoncelli, Kontrabaß (5-saitig)*

Spieldauer *I. Akt etwa 55 Minuten*

*II. Akt etwa 51 Minuten (reine Musikdauer)<sup>92</sup>*

*Hauffs Märchen vom Kohlenmunkpeter hat einen Anstoß zu diesem Werk gegeben – nicht mehr als ein Anstoß. Hier ist nichts von einer holden, verträumten Schwarz-*

<sup>92</sup>Maschinenschriftliche Besetzungsliste *Dr. Lucifer Trux*, o.O.u.J.

wald-Romantik [zu spüren], es handelt sich um ein Stück, das in höchst aktueller Gegenwart spielt. Dr. Trux, der berühmte Arzt, schafft den Menschen Ruhe vor ihren Sorgen. Wie macht er das? Man weiß es zuerst nicht genau, es ist nur ein Gerücht, das sich allmählich verdichtet und bestätigt. Nach einem neuartigen, schmerzlosen Verfahren nimmt er ihnen das Herz aus der Brust und ersetzt es durch ein künstliches.<sup>93</sup>

Der Buchhändler Peter Munk wird von seinen Jugendfreunden Münzmann, dem Bankdirektor, und Dorette, die Sekretärin und Geliebte des Doktors ist, überredet, sich sein Herz von Dr. Trux herausnehmen zu lassen. Aldermann und Peters Frau Liese warnen ihn vergeblich. Nach der Operation ist Peter reich geworden, hat aber jede innere und echte Freude verloren. Im Streit mit Aldermann und Liese schlägt er seine Frau nieder und flieht in der Meinung, sie getötet zu haben. Der Doktor will Peter ins Ausland schaffen, um kein Aufsehen wegen der Sache zu erregen. Während Peter schläft, suggerieren ihm Aldermann und Liese, sein Herz vom Doktor zurückzufordern. Am nächsten Tag verlangt Dr. Trux von Peter, er solle die Liebe zu seiner Frau verleugnen; Peter verweigert dies. Die Patienten des Doktors dringen in seine Praxis ein und fordern ihre Herzen zurück. Der Doktor zerdrückt das Glas, in dem sich Peters Herz befindet, er erhält es zurück.

Bernt von Heiseler versucht mit der Übertragung des Hauffschen Märchens in die Gegenwart einen gesellschaftskritischen Akzent in das Libretto zu bringen. *„Ihr kleinen Traumkönige, Flügelschwinger, eure Freiheit habt ihr verkauft, um Geld, Macht, gutes Leben.“* (Dr. Trux, 1. Akt, 1. Szene). *„Sein Herz ist den Tod dieser Zeit gestorben.“* (Aldermann, 2. Akt, 1. Szene), Wohlstand und Macht verführen die Herzen der Menschen. Die Versuchung des Konsums ist allgegenwärtig: *„Solange die Welt steht, hat der Versucher noch keinen sterblichen Menschen vergessen!“* (Dr. Trux, 2. Akt, 3. Szene). Die eigentliche Botschaft Bernt von Heislers ist jedoch, die Liebe siegt, sie ist stärker als Geld und Macht. *„Laßt euch vor dem Haß nicht bangen. Liebe singt ein stärkeres Lied. Liebe kommt den Weg gegangen, der den Menschen heimwärts zieht.“* (Aldermann, Liese, Peter, 2. Akt, 3. Szene).

Bernt von Heiseler scheint zu resignieren, weil keine Bühne die Oper annimmt. *„Aber wenn sie nicht einmal hinhorchen und aufhorchen können und sich Zeit nehmen, wenn man ihnen etwas Außerordentliches anbietet – dann muß man wirklich auf die Aufführung der Oper verzichten.“*<sup>94</sup>

Der Schauplatz von Driesslers erster Oper op. 17, *Claudia amata*, ist Alexandrien in frühchristlicher Zeit. Der Prokonsul Aquilinus wirbt um die Römerin Claudia, die jedoch allein Interesse an der Philosophie hat. Ihr Vater ermahnt sie: *„Du bist die klügste Frau in Alexandrien und doch nicht klug genug, um eben das zu merken, daß*

<sup>93</sup>Maschinenschriftliche Inhaltsangabe Dr. Lucifer Trux, o.O.u.J.

<sup>94</sup>Bernt von Heiseler an Johannes Driessler, 17.10.1958.

*du eine Frau bist.*“ Die Tochter weist jedoch die Werbung des Aquilinus zurück, indem sie von ihm verlangt, sich philosophisch zu bilden. Aquilinus lehnt dies ab: *„Ich bin nicht gekommen, um noch einmal zur Schule zu gehen. Ich wollte eine Ehegenossin finden.“* Durch den Gesang der Mönche des nahen Klosters wird Claudia so stark fasziniert, daß sie inkognito in den Orden eintritt, mit ihr die beiden *„Hyazinthen“*, die in jeder Szene der Oper Claudia zur Seite stehen, mit ihr diskutieren oder ihr Handeln kommentieren. Ihr Vater Marcellus, der die Tochter unter die Sterne entrückt wähnt, läßt ihr ein lebensechtes Standbild errichten. Lais, eine verwitwete Römerin, hat ein Auge auf den jungen Mönch, alias Claudia, geworfen und ihn zu sich bestellt. Auf dem Weg zu ihr trifft Claudia auf ihr Standbild und will es mit einem Hammer zerschlagen, erliegt aber dem Zauber des eigenen Antlitzes. Als Aquilinus auftaucht, tritt sie zur Seite und sieht mit an, wie der Prokonsul ihr Standbild küßt, worauf sie erneut versucht, es zu zerstören. Die Szene endet mit einem Kuß Claudias auf ihr Standbild, welches unversehrt bleibt. Das Geschehen beobachtet Lais vom Balkon ihres Hauses aus. Sie will den Mönch verführen. Als Claudia ablehnt, beschuldigt sie den Gottesmann, ihr Gewalt angetan zu haben. Während des Verhörs durch den Prokonsul offenbart Claudia ihre wahre Identität und gesteht ihre eigene Liebe zu ihm.

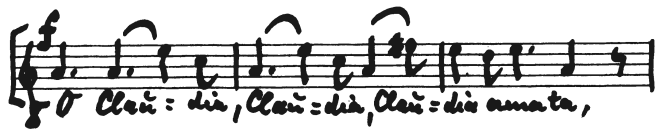
Der Text der Oper ist von Bettina Brix, alias Gertrud Driessler, nach der Legende *Eugenia* von Gottfried Keller entworfen worden. Die Handlung spielt mit gängigen Elementen des Genres: Die zunächst verschmähte Liebe obsiegt, Wechselspiel der Hauptdarsteller, hier in der Form der Hosenrolle, falsche Beschuldigungen führen zur Katastrophe, die schließlich in einem glücklichen Ende aufgelöst wird. Neben dem Hauptstrang der Handlung lockern heitere Nebenfiguren mit Situationskomik den Spannungsbogen auf. Die beiden *„Hyazinthen“* weichen nicht von der Seite Claudias und kommentieren mit Wortwitz das Geschehen. Vier Astronomen, die den Stern der angeblich entrückten Claudia suchen, finden doch nur den aufgehenden Mond.

Johannes Driessler arbeitet mit mehreren Hauptthemen, welche die gesamte Oper durchziehen. Das Werk beginnt mit einem Thema der Solooboe:



(Notenbeispiel 52: op. 17, Oboe, T. 1-6)

Das Thema tritt im ersten, zweiten, vierten und fünften Bild auf, wird umgekehrt, ist in diminuierter Form Grundlage für einen sechstönigen Ostinato. Im ersten, vierten und fünften Bild läßt ein weiteres Hauptthema den Titel der Oper als Motto im Unisono der Männerstimmen erklingen:



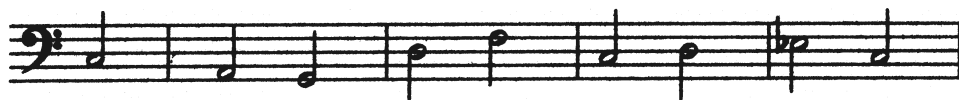
(Notenbeispiel 53: op. 17, Ziffer 21)

Neben den Hauptthemen strukturieren weitere Elemente des Tonsatzes die Oper, zunächst ein Orchesterostinato:

Handwritten musical notation for an orchestral ostinato. It consists of five staves. The top staff is for the violin, with markings "arco" and "mf". The second staff is for the viola, also with "arco" and "mf". The third staff is for the cello, with "arco" and "mf". The fourth staff is for the double bass, with "arco" and "mf". The fifth staff is for the piano, with "mf". The music is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

(Notenbeispiel 54: op. 17, Ziffer 13)

Aus der Oberstimme dieses Orchesterostinatos im ersten Bild formt Johannes Driessler den Baß einer Passacaglia im fünften Bild:



(Notenbeispiel 55: op. 17, Ziffer 138)

Der Komponist greift neben der Passacaglia auf die kontrapunktische Form der Fuge zurück:



(Notenbeispiel 56: op. 17, Ziffer 38, Viola)

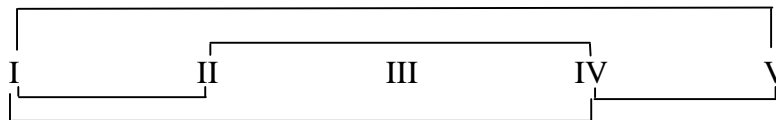
Seine Vorliebe, in Zirkeln zu schreiben, zeigt der Tonsetzer mit dem folgenden Thema:



(Notenbeispiel 57: op. 17, Anfang IV. Bild, Klarinette)

Das Thema wird, jeweils eine Großterz nach oben transponiert, zum Ausgangspunkt eines Fugatos, bis es wieder auf seinen Einsatzton zurückkehrt. In mehreren Passagen bleibt dies seine Verarbeitungsweise.

Die Gesamtform der Oper in fünf Bildern stellt sich mit ihren thematischen Verbindungen wie folgt dar:



Auffällig ist, daß das dritte Bild der Oper thematisch isoliert steht. Sein Material ist nicht mit den anderen Bildern verbunden. Inhaltlich vollzieht sich in diesem Bild die Wende im Handlungsablauf. Claudia wird vom Gesang der Mönche so fasziniert, daß sie in das Kloster eintritt. Der Mittelsatz der Oper trennt musikalisch und inhaltlich die beiden Opernhälften.

Im November 1952 wird *Claudia amata* auf den Städtischen Bühnen Münster unter Leitung von Robert Wagner uraufgeführt. Das Presseecho ist gut: „Driesslers Musik ist gekonnt. Alles Kompositionstechnische, alles Handwerkliche ist einwandfrei. Ja sogar meisterhaft.“<sup>95</sup> Das Publikum scheint zufrieden. „Komponist und Hauptdarstellerin erschienen oftmals vor dem Vorhang.“<sup>96</sup>

Das Libretto zu Johannes Driesslers zweitem Bühnenwerk *Prinzessin Hochmut*, der Märchenoper in neun Bildern op. 21, stammt ebenfalls von Bettina Brix. Vorlage ist das Volksmärchen aus Pommern „Vom Königssohne, der noch zu jung zum Heiraten war.“ Das Werk gehört im engeren Sinne in die Sparte des Singspiels, da etliche gesprochene Dialoge die Musik unterbrechen.

Prinz Hartlieb findet in einem Zimmer seines Schlosses in Nebelland das Bild einer Prinzessin, in das er sich verliebt. Schimmel, Minister und Freund des Prinzen, wird bei der Werbung um die Hand der Prinzessin aus Sonnenland hochmütig abge-

<sup>95</sup>Abendpost Frankfurt, o.J.

<sup>96</sup>Der Mittag, o.O.u.J.

wiesen. Als Koch und Gärtner verkleidet, reisen der Prinz und sein Minister erneut zur Prinzessin, die schließlich dem Gesang des Prinzen, alias Koch, verfällt. Der verkleidete Prinz verlangt von ihr Prüfungen in verschiedenen hausfraulichen Disziplinen. Nach diesen Demütigungen wird sie schließlich wieder als Prinzessin akzeptiert. In einer Nebenhandlung entspinnt sich eine weitere Liebesgeschichte zwischen Schimmel und Hummel, der Zofe der Prinzessin. Die drei Spaßmacher Ziegenhals, Knickebein und Rumpel, sowie ein Ballett der Tiere des Waldes lockern die Szenen auf.

Die Gesamtform des Singspiels ist ähnlich derjenigen der Oper *Claudia amata* strukturiert. Das Schlußbild greift wichtiges thematisches Material auf, wodurch ein großer Spannungsbogen über alle Bilder hinweg erzielt wird. Daneben sind zahlreiche Bilder thematisch auch untereinander verknüpft. Im dritten, vierten, fünften und neunten Bild singt Prinz Hartlieb ein Volkslied aus Lettland<sup>97</sup>, es wird damit faktisch zum Hauptthema des Singspiels:



(Notenbeispiel 58: op. 21, II. Bild, 6.-13.T. nach Ziffer 13)

Das Lied ist in Form eines achttaktigen Strophenlieds mit Auf- und Abgesang gegliedert. Als Variante tritt eine Wiederholung der ersten vier Takte auf. Johannes Driessler komponiert reine Dreiklangsmelodik, die er dem a-Moll- und e-Moll-Feld entnimmt. Der Prinz begleitet seinen Gesang mit der Harfe, die Passage ist folgerichtig mit Streichern und Harfe orchestriert. In jedem der acht Takte erklingt auf den dritten und vierten Taktschlag eine Halbe des a-Moll-Akkords. Die Flöte hält dazu, als klangfarbliche Nuance, einen Orgelpunkt auf *e* aus. Die Stimmführung des Sängers suggeriert, wenigstens im zweiten und sechsten Takt, einen Harmoniewechsel nach e-Moll. Die Begleitung durch das Orchester bleibt jedoch durchgängig bei a-Moll. Dieser Effekt wirkt leicht irritierend, ist die Kunst des Harfespielens beim Prinzen doch nicht so hoch entwickelt, kann er auf seinem Instrument nicht einmal zwei unterschiedliche Akkorde zupfen? Das Vorspiel ist im Kontrast zur Harmonik des eigentlichen Lieds dissonant, erhält so eine komische Note:

<sup>97</sup>Josef Schwartz, (Hrsg.), *Unsre Lieder, Liederbuch katholischer Jugend*, St. Ingbert 1948, S. 105f., nach der deutschen Übersetzung von Werner Glasenapp.



(Notenbeispiel 59: op. 21, III, Ziffer 13, Harfe)

Die volksliedhafte Stimmführung der Singstimmen findet ihre Fortsetzung im Zitieren weltlicher Cantus firmi. Zum Ballett der Tiere des Waldes bei Ziffer 30 erklingt in Walzerform *Wideler wedeler*, bei Ziffer 9 wird der Beginn von *Schlaf, Kindlein, schlaf* zitiert.

Die Melodik ist für den Komponisten aber auch ein Mittel, den Text zu verdeutlichen:

(Notenbeispiel 60: op. 21, V, 6.- 13. Takt nach Ziffer 26)

Prinzessin Hochmut, die sich auf Anweisung des Prinzen, alias Koch, die Schuhe ausgezogen hat, um sie für den Sonntag zu schonen, leidet beim Barfuß-Gehen. Bildhaft sind in der Melodie die spitzen Steine zu erkennen, das Schneiden des Grases wird mit einem verminderten Intervall dargestellt.

Die Liedformen sind im ganzen Singspiel allgegenwärtig und ergeben klar gegliederte Binnenstrukturen der einzelnen Bilder. Viele Ostinatofiguren, Rückungen von Dreiklängen und Elemente aus der Tanzmusik – Walzer und Menuett – sind weitere Kennzeichen dieses Driesslerschen Werks. Der humorvolle, schwungvolle Tonfall bewirkt einen heiteren Duktus des gesamten Singspiels. Die einzelnen Bilder enden in Dur-Harmonien oder unisono auf einem Ton. Anfangs- und Schlußbild enden auf E-Dur. Ohne eine spezielle Grundtonart zu favorisieren, findet das harmonische Geschehen im funktionalen Bereich der Tonarten A-Dur und E-Dur statt. In starkem Kontrast zu der ausgeprägten Liedhaftigkeit steht vereinzelt, beispielsweise im ersten Bild bei Ziffer 3, ein zwölftöniges Unisonothema des Orchesters. Der Opernchor tritt nur in den beiden letzten Bildern in Erscheinung. Ein vierstimmiger Männerchor mimt eine Jagdgesellschaft, der vierstimmige gemischte Chor den Hofstaat des Prinzen.

Die Uraufführung der *Prinzessin Hochmut* findet am 4. Oktober 1952 in Kassel unter der Leitung von Paul Schmitz im Rahmen der Kasseler Musiktage statt.

Johannes Driesslers Oper *Der Unfried* op. 42 ist im Autograph der Partitur erhalten. Der mit Tinte geschriebene Titel „*Von 12 bis 12 oder: Semper idem*“ ist mit Rotstift ausgestrichen, darüber in Rot die Bezeichnung „*Der Unfried*“ vermerkt. An der Seite hat Johannes Driessler mit Bleistift notiert: „*Besserer Titel muß gefunden werden.*“ Der Titel bezieht sich auf die Gestalt des Unfrieds, der das Leben in der Kleinstadt Spiesserrode durcheinander wirbelt. Das beschauliche Städtchen bereitet sich auf seinem mit Jahrmärktebuden bestückten Marktplatz auf das jährliche Heimatfest vor. Das Liebespaar Hans und Grete geht der Ballonverkäuferin Frau Pneute und Hermann, dem Besitzer einer Spielzeughude, zur Hand. Alle sind fröhlicher Stimmung, Frau Pneute bemerkt: „*Wenn ich meine Arbeit tue, dann brauche ich vor allem Ruhe, die nur im Frieden kann gedeihn. Unfrieden mag ich gar nicht leiden und will auf jeden Fall vermeiden, mich mit jemand zu entzweien.*“ Während des Aufbaus der Spielzeughude fällt Hans ein seltsamer Wicht in die Hände. Hermann warnt vor ihm: „*Ach das ist ein schlechtes Stück, legt das lieber gleich zurück. Wer mit dem zu tun sich macht, dem hat es stets Pech gebracht.*“ Die Puppe wandert wieder ganz unten in die Kiste. Nach dem anstrengenden Aufbau der Buden bleibt Frau Pneute, allein auf der Kiste sitzend, zurück. Der Unfried macht sich darin bemerkbar und bittet die überraschte Ballonverkäuferin, ihn doch aufzublasen. Kaum geschehen, eilt er weg: „*Vielen Dank, Frau, das haben Sie großartig gemacht! Die Dummheit kann eben alles aufblasen.*“ In seinem aufgeblasenen Zustand ist der Unfried für die Menschen unsichtbar und treibt sein Unwesen, indem er den Leuten seine boshaften Ideen ins Ohr flüstert. Schließlich hat er die ganze Stadt gegeneinander aufgebracht. Die Versuche des Bürgermeisters, die Einwohner zu beruhigen, schlagen fehl, fast gelingt es dem bösen Wicht sogar, Eifersucht zwischen Hans und Grete zu erzeugen. Der Chor, der bislang außenstehend kommentiert und ermahnt hat, greift nun in Manier eines „*Deus ex machina*“ ein, er packt den Unfried. Plötzlich können Hans und Grete den Wicht sehen und jagen ihn über den Marktplatz, während der Festumzug beginnt. Die Zwistigkeiten unter den Bürgern nehmen zu, greifen auf den Festzug über; endlich kann Hans den Störenfried packen, dieser zerplatzt mit lautem Knall. Sofort ist der Spuk vorbei, die Bürger von Spiesserrode versöhnen sich. Der Chor bringt die Lehre des Geschehenen: „*Ein günst'ger Stern hat hier gewaltet: Es fand sich Liebe zu Verstand, und beide gingen Hand in Hand.*“

Johannes Driesslers Jugendoper ist ein abendfüllendes Werk von 90 Minuten. Konzeption und Komposition berücksichtigen die aufführungspraktischen Gegebenheiten einer Schulsituation. Davon zeugen die Bemerkungen des Komponisten am unteren Rand des autographen Titelblatts.



*Wichtige Vorbemerkungen:*

- 1) Die Besetzung mit Schlagwerk jeder Art – improvisatorisch! – ist freigestellt; die geeigneten Stellen sind unschwer zu erkennen.*
- 2) Der CHOR kann notfalls auch von zwei gleichen Stimmen (Mädchenchor) gesungen werden.*
- 3) Der erste Akt kann zweimal, der 2. Akt einmal unterbrochen werden (Buchstaben A, B und C), so daß fünf kürzere Einzelbilder entstehen.<sup>98</sup>*

Die Sänger werden ausschließlich vom Klavier begleitet, Schlagwerk ist ad libitum möglich. Im Chorsatz sind Sopran und Tenor sowie Alt und Baß sehr häufig in Oktaven geführt, so daß der Chorsatz de facto meist zweistimmig ist. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit einer Ausführung mit gleichen Stimmen ohne wesentlichen musikalischen Substanzverlust. Der eingeschränkte Umfang und die melodisch gut zu erfassende Führung der Solistenpartien erlauben eine Ausführung durch junge Stimmen.

Die mögliche Binnengliederung der zwei Akte in fünf Bilder füllt der Komponist in der bereits in den anderen Bühnenwerken gezeigten Art und Weise. Die Schlußpassage des ersten Bilds entspricht dem Ende des Werks, wodurch ein Spannungsbogen über die ganze Oper entsteht. Das Lied von Hans und Grete ist eine Passage daraus:

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in G major, 2/4 time, starting with a forte dynamic. The lyrics are written below the notes: "Vor-binden, du bist mein, du bist ich, ich du. Herr-lich ist es,". The bottom staff is a piano accompaniment in G major, 2/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is handwritten and includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamics.

(Notenbeispiel 61: op. 42, 56.-65. T. nach Ziffer 7)

Walzerbegleitung, Melodik im Dur-Moll-Bereich, ostinate Figuren sind Elemente des Driesslererschen Tonsatzes in dieser Jugendoper. Der Unfried wird durch eine Sprechrolle dargestellt. Die Handlung und der ursprüngliche Titel „Von 12 zu 12“ zeugen erneut vom zyklischen Denken des Tonsetzers: Das Geschehen ereignet sich innerhalb 24 Stunden, beginnt und endet mit dem zwölffmaligen Schlagen der Kirchturmuhren. Die Uraufführung der Jugendoper findet an der Oberschule in Naumburg an der Saale im Juni 1958 statt.

<sup>98</sup>Titelblatt Autograph op. 42.

In der Zusammenschau zeigt sich, daß Johannes Driessler seine Bühnenwerke äußerlich nicht in Arien und Rezitative gliedert, vielmehr sind solche Passagen meist in einen durchgehenden rhythmischen Fluß eingebunden. Der Tondichter nutzt diese beiden wichtigen Formen der Oper, indem er Phrasen mit geringer Orchestrierung und rezitativisch syllabischer Melodieführung der Sänger ebenso wie melodiose Abschnitte für Solisten schreibt. Die Arioso-Abschnitte haben dabei oft einen Aufbau, der, vom Blickwinkel der Arie aus, eine Affinität zur Da-capo-Form besitzt, die Arien suchen gleichzeitig die Nähe des Lieds. Die rezitativen Passagen bleiben stets in ein Grundmetrum eingebunden. Im *Unfried* schreibt Johannes Driessler einige Passagen als Melodram, zum gehaltenen Klavierakkord wird der Text gesprochen, allein der Bösewicht Unfried erhält keine Musik zugewiesen.

Die stimmlichen Partien der Opern sind technisch anspruchsvoll, jedoch nicht übertrieben virtuos. Johannes Driessler berücksichtigt bei der Komposition der Stimmfächer die Gegebenheiten an deutschen Bühnen. Die beiden großen Partien der Claudia und Prinzessin Hochmut sind mit einem lyrischen Sopran zu besetzen. Die männlichen Hauptakteure sind im Charakterfach anzusiedeln: Aquilinus Bariton, Prinz Hartlieb und Peter Munk Tenor – wobei der Komponist die extreme Stimmführung in den Randlagen der Stimmen vermeidet. Nebenfiguren sind mit tieferen Stimmfächern besetzt: Severus, Marcellus und Dr. Trux als Baß; Schimmel und Aldermann als Bariton, Hummel als Alt. Zwei Opern haben den Koloratursopran besetzt: Dorette in *Lucifer Trux* und Lais in *Claudia amata*. Das Buffofach ist in allen Opern vorhanden: die Hyazinthen im Tenorfach in *Claudia amata*, die drei Spaßmacher – Tenor, Bariton, Baß – in *Prinzessin Hochmut* und Gaspard und Münzmann in *Dr. Lucifer Trux*. Da von *Dr. Lucifer Trux* nur die Besetzungsliste erhalten ist, können die Stimmfächer der Oper nicht am Notentext verifiziert werden.

Der Chor spielt in allen Bühnenwerken Johannes Driesslers eine eher untergeordnete Rolle. Am häufigsten setzt Johannes Driessler den Opernchor in *Claudia amata* ein. Die dortigen Männerchorpartien sind häufig einstimmig und werden bis zur Vierstimmigkeit erweitert, neben der gemischten Besetzung ist auch vierstimmiger Frauenchor erforderlich. In *Prinzessin Hochmut* tritt der Chor nur zweimal auf, einmal als Männerchor mit einem Jagdlied und in der Schlußszene der Oper in gemischter Besetzung, den Hofstaat des Prinzen mimend. In der Besetzungsliste des *Dr. Lucifer Trux* wird kein Chor erwähnt, ein Vokalquartett tritt an seine Stelle. Eine Ausnahme ist *Der Unfried*. Der Chor agiert hier selbst und greift sogar an entscheidender Stelle aktiv in die Handlung ein, während er sich in den anderen Bühnenwerken auf eine kommentierende Rolle beschränkt.

Die größte Orchesterbesetzung weist die erste Oper *Claudia amata* auf. Neben den Streichern, Holzbläsern und Hörnern sind dort noch Trompeten und eine Posaune erforderlich. Die Stärke des Orchesters nimmt bei jedem weiteren Bühnenwerk ab. In *Prinzessin Hochmut* sind keine Blechbläser eingesetzt, es kommt die Harfe dazu. In *Dr. Lucifer Trux* sind 15 Einzelinstrumentalisten gefordert und als spezielles klang-

farbliches Mittel das Klavier. *Der Unfried* ist mit seiner reinen Klavierbesetzung ein Sonderfall. Es bleibt festzustellen, daß der Komponist immer die praktische Umsetzung im Blick hat und auch kleinere Bühnen nicht überfordern will. Die geringe Besetzung des Orchesters trägt außerdem den großen Partien der Solisten in den Opern Rechnung, die Sänger werden nicht durch einen großen Klangapparat überdeckt.

Gemeinsame Kennzeichen aller Bühnenwerke Johannes Driesslers sind ihre Texte, die alle aus dem Milieu des Märchens stammen. Die ersten beiden Opern haben zusätzlich bezüglich ihrer zentralen Frauengestalten große Parallelen. In beiden Werken wird die Protagonistin durch die Kraft der Musik verwandelt: die Römerin Claudia durch den Mönchsgesang, Prinzessin Hochmut durch den Gesang des Prinzen. Die große psychologische Wirkkraft der Musik ist schon im weltlichen Oratorium *Gaudia mundana* bei der Bekehrung des Misanthropen der entscheidende Faktor. Ein weiteres zentrales Thema aller Opern ist die Liebe zwischen zwei Hauptakteuren: Claudia – Aquilinus, Prinzessin Hochmut – Prinz Hartlieb, Peter Munk – seine Frau Liese, Hans – Grete. Die Macht der Liebe führt in allen Fällen zu einem glücklichen Ende der Oper.

Die beiden Opern *Prinzessin Hochmut* und *Der Unfried* sind gut für kleinere Ensembles im schulischen Bereich geeignet. *Der Unfried* ist von vornherein so konzipiert, daß er in seiner Besetzung mit Klavier alle Freiheit einer Umsetzung für Laiensembles zuläßt. *Prinzessin Hochmut* ist nach der Bühnenpremiere an verschiedenen Schulen aufgeführt worden.

Es hat den Anschein, daß Johannes Driessler in der Gattung Oper und Singspiel seine Erfolglosigkeit schon früh akzeptiert hat. Nach dem zweiten Versuch mit *Der Unfried* und *Dr. Lucifer Trux* komponiert er keine weiteren Werke dieser Gattung. Die Opern sind eher als Versuch zu werten, den Erfolg seiner geistlichen Oratorien in den Bereich der Bühne zu übertragen. Gemessen an der Zahl der Aufführungen ist dieses Vorhaben sicher gescheitert. Das Verschwinden der Originalpartitur des *Dr. Lucifer Trux* ist ein Indiz auch dafür. Alle Opern sind nach ihrer Uraufführung von keiner weiteren Bühne inszeniert worden.

Sieht man die Bühnenwerke Driesslers im Licht der Kompositionen seines Zeitgenossen Hans Werner Henze, so wirken sie bieder, zeigen keine Auseinandersetzung mit der Problematik der Gattung Oper im 20. Jahrhundert. Ihre Sujets sind im Vergleich mit denen Henzes eher harmlos, an ihnen entzündet sich kein Theaterskandal wie beispielsweise an den frühen Einaktern Paul Hindemiths. Die Opern Johannes Driesslers bringen formal und inhaltlich keine Neuerungen, sind in ihrer Diktion vielmehr epigonal. Vielleicht liegt eine Chance ihrer Aufführung eher im musikpädagogischen Bereich. Johannes Driessler hat nach eigenem Bekunden nie eine innere Verbindung zum Theater entwickelt, die Werke selbst sind es jedoch durchaus wert, gehört und in das Repertoire deutscher Bühnen aufgenommen zu werden.

## IV Instrumentalmusik

### 1. Kammermusik

#### a) Solo

- *Sonate für Bratsche allein* op. 3/1
- *Sonate für Violoncello allein* op. 3/2
- *Sonate für Violine allein* op. 3/3
- *Sonate für Flöte allein* op. 3/4
- *16 Übungsstücke für eine Flöte* op. 49/6a
- *Triplum für Kontrabaß solo* op. 59/2
- *Meditationen für einen Hornisten über ein bedeutendes Thema* op. 64

Die Kammermusik für Soloinstrumente steht als Gattung im Œuvre Johannes Driesslers ganz am Anfang seiner kompositorischen Tätigkeit und bildet Jahre später deren Abschluß. Die vier Solosonaten op. 3 entstehen in den Jahren 1946 bis 1948, die 32 Übungsstücke für die Flöte 1954. Nach einer Pause von 12 Jahren schreibt der Komponist 1966 das *Triplum für Kontrabaß* op. 59/2 und 1971, als letztes erhaltenes Werk, die *Meditationen für einen Hornisten* op. 64.

Die vier frühen Sonaten tragen alle Widmungen, die vermuten lassen, daß die Komposition des jeweiligen Werks zumindest in Zusammenhang mit der entsprechenden Person aus dem Freundeskreis Driesslers steht, wenn nicht sogar vom Widmungsträger selbst angeregt wurde. Die *Sonate für Bratsche allein* trägt die Widmung „*Meinem Freunde Dr. Wolfgang Schlachter*“. Wolfgang Schlachter ist der Ehemann von Johannes Driesslers Schwester Lydia. Die *Sonate für Violoncello allein* ist dem Detmolder Kollegen und Professor für Violoncello Hans Münch-Holland, die *Sonate für Flöte allein* dem Kollegen und Flötisten Kurt Redel gewidmet. Die Solosonate für Violine ist Ursula Schlegel zugeeignet. Die Geigerin hat das Ehepaar Driessler während ihrer Zeit im Landschulheim am Ammersee kennengelernt. Eine direkte Auftragskomposition seines Kollegen Hans-Peter Schmitz für die beiden Bände seiner *Flötenlehre* sind die insgesamt 32 Übungsstücke für eine Flöte bzw. zwei Flöten. Die beiden späten Werke *Triplum* und *Meditationen* liegen nur im Autograph vor. Es ist zu vermuten, daß sie für einen speziellen Musiker geschrieben wurden, aus den vorliegenden Quellen gehen hierzu jedoch keine näheren Angaben hervor.

Die frühen Solosonaten Johannes Driesslers weisen in der Anzahl ihrer Sätze und deren Formen eine große Übereinstimmung auf. Die ersten drei Sonaten aus op. 3 besitzen jeweils drei Sätze:

- *Sonate für Bratsche allein* op. 3/1:

I *Adagio con espressione – Allegro con brio – Adagio con espressione*

II *Andante con moto*

III *Vivace non troppo*

- *Sonate für Violoncello allein* op. 3/2:

I *Largo espressivo*

II *Intermezzo 'Colin-Maillard'*

III *Allegro non troppo*

- *Sonate für Violine allein* op. 3/3:

I *Allegro marciale*

II *Molto adagio*

III *Allegro impetuoso e scherzando*

Die letzte Sonate op. 3/4 für Flöte allein aus dieser Sammlung hat vier Sätze:

I *Allegretto*

II *Allegro deciso*

III *Andante tranquillo*

IV *Molto vivace*

Der Komponist greift auf gängige Satztypen der Gattung Sonate zurück. Das *Allegro marciale* aus op. 3/3 ist ein Variationssatz, ebenso das *Andante con moto* der Bratschensonate op. 3/1, welches sein Anfangsthema in mehreren Durchführungen variiert und es am Ende als Reprise wieder in seiner Anfangsgestalt aufgreift.

Der typische Schlußsatz der Solostücke ist das Rondo. Das *Allegro impetuoso e scherzando* op. 3/3 ist ein Rondo mit mehrfachen bogenförmigen Überlagerungen und auch der Schlußsatz aus op. 3/1 *Vivace non troppo* besitzt einen tänzerischen Charakter. In schnellem 6/8-Metrum gliedert er sich als schnelles Rondo mit angehängter Coda.

Daneben schreibt Johannes Driessler deutlich bogenstrukturierte Sätze. So im ersten Satz der *Sonate für Bratsche allein* op. 3/1 und im zweiten Satz der Flötensonate op. 3/4. Als Beispiel sei hier die Bratschensonate op. 3/1 aufgeführt. Der Komponist beginnt die Sonate mit einem kräftigen Mottomotiv, welches am Ende des ersten Satzes und am Ende des dritten Satzes auftritt, also eine melodische Verbindung innerhalb der Großform der Sonate schafft.



(Notenspiel 62: op. 3/1, 1. Satz, *Adagio con espressione*, T. 1-4)

Der erste Satz der Sonate ist in sich mehrfach im Bogen strukturiert, seine Binnenstruktur dreiteilig A-B-A. Das Thema des B-Teils besitzt einen eher liedhaften Charakter:



(Notenspiel 63: op. 3/1, 1. Satz, *Allegro con brio*, T. 1-5)

Dieser Allegro-Abschnitt hat selbst wiederum eine a-b-a-Aufteilung. Johannes Driessler verwendet seinen bevorzugten Formtypus des Wiederaufgreifens von musikalischem Material auf allen formalen Ebenen, von der Großform der gesamten Sonate bis hin zu kleinen Binnenabschnitten.

Zwei Sätze der frühen Solosonaten sind einem spezifischen musikalischen Motto unterworfen. Der zweite Satz der Violoncellosonate op. 3/2 ist die Verkörperung eines Walzers, dessen Begleitschema offen zu Tage tritt:



(Notenspiel 64: op. 3/2, 2. Satz, T. 49-51)

Der zweite Satz der *Sonate für Violine allein* op. 3/3, ohne Taktstriche notiert, ist eine freie Fantasie über das Intervall der Septime:



(Notenspiel 65: op. 3/3, Beginn 2. Satz)

Am wenigsten formspezifisch zu fassen ist die *Sonate für Violoncello allein* op. 3/2. Neben einem Walzer im Mittelsatz sind die beiden Ecksätze *Largo espressivo* und *Allegro non troppo* formal frei aufgebaut. In improvisatorischer Manier gestaltet der

Komponist musikalische Phrasen mit melodischem Duktus bis hin zu Passagen von virtuoser, bogentechnisch anspruchsvoller Rhythmik.

Die Gestalt der Themen in den frühen Solosonaten gewinnt der Komponist aus wenigen melodischen Keimzellen. Das Thema des Walzers aus der *Sonate für Violoncello allein* op. 3/2 geht melodisch von den leeren Saiten des Violoncellos aus:



(Notenspiel 66: op. 3/2, 2. Satz, T. 1-5)

Der Schlußsatz der *Sonate für Violine allein* op. 3/3 entwickelt mit großem Effekt aus der Bordunquinte der leeren Saiten den stürmischen Abschluß der Sonate:



(Notenspiel 67: op. 3/3, 3. Satz, T. 1-5)

Beide Beispiele lassen vermuten, daß Johannes Driessler die spezifischen instrumentaltchnischen Bedingungen, z. B. die leeren Saiten der Instrumente, als Quelle seiner melodischen Inspiration nutzt. Die Bevorzugung der Intervalle Quinte und Quarte geschieht jedoch unabhängig vom Instrument. In der Flötensonate op. 3/4 entwickelt der Komponist seine thematische Arbeit ebenfalls aus diesen beiden Intervallen. Mit einer aus der Quarte entstandenen melodischen Keimzelle schafft Johannes Driessler zahlreiche Abwandlungen und Ableitungen, die sich ostinat im ersten Satz entwickeln:



(Notenspiel 68: op. 3/4, 1. Satz, T. 1-5)

Der zweite Satz, *Allegro deciso*, schöpft seinen melodischen Anfang aus der Quinte, eine Ähnlichkeit mit dem zweiten Satz der Violoncellosonate ist festzustellen:



(Notenspiel 69: op. 3/4, 2. Satz, T. 1f.)

Auch der Beginn des dritten Satzes greift auf die Quinte zurück:



(Notenspiel 70: op. 3/4, 3. Satz, T. 1f.)

Unter anderem Aspekt erscheinen die 16 Stücke op. 49/6a für die Flötenlehre von Hans-Peter Schmitz. Das didaktische Anliegen einer Soloetüde steht für Johannes Driessler im Vordergrund. Entsprechend den steigenden Schwierigkeiten der Flötenlehre schreibt er Übungsstücke, beginnend mit dem geringen Tonumfang innerhalb eines Tritonus, bis hin zur Ausnutzung aller Register des Instruments. Zwei typische Verfahrensweisen ziehen sich durch alle Etüden. Schon zu Anfang werden die mit Vorzeichen versehenen Töne in beiden enharmonischen Formen eingeführt, beispielsweise *b* und *ais*. Der Flötenschüler wird so dazu veranlaßt, gleich zu Beginn die Enharmonik zu „begreifen“, indem er für unterschiedlich notierte Töne denselben Griff benutzt. Weiterhin verwendet der Komponist auch weniger geläufige, zusammengesetzte Taktarten, z.B. den Fünfer- und Siebenertakt. Die Spieler werden dadurch früh auf das rhythmische Geschehen der zeitgenössischen Musik vorbereitet. Häufig finden zudem Wiederholungen kurzer Phrasen und bogenförmiges Aufgreifen von Material statt, was den Übefekt erhöht.

In formaler Anlehnung an seine frühen Solosonaten op. 3 schreibt Johannes Driessler in seiner späten Schaffensphase das *Triplum für Kontrabaß solo* op. 59/2, welches sich ebenfalls in drei Sätze gliedert, die jedoch nicht näher bezeichnet sind. Die Binnenstruktur des gesamten Werks erscheint verwischt, es sind keine sich wiederholenden Strukturen erkennbar, die Form ist nicht in der gewohnten Weise geschlossen. Der melodische und rhythmische Ablauf des *Triplums* ist rhapsodisch frei



geführt. Das Stück erfordert eine virtuose Beherrschung des Kontrabaßes. Zahlreiche Doppelgriffe, schnelle Passagen und sehr hohe Lage stellen hohe Ansprüche an den Ausführenden. Die formale Geschlossenheit tritt hinter die Darstellung der Instrumentaltechnik zurück.

Im Gegensatz zu der sehr freien Form des *Triplums* besitzt Johannes Driessler letztes Werk, die *Meditationen für einen Hornisten* op. 64, eine klar gegliederte Struktur mit einer streng zwölftönigen Kompositionsweise. Ausgangspunkt ist eine dodekaphonische Reihe I, die nach ihrer Exposition im ersten Satz in den Krebs gebracht, danach einen Ganzton nach oben transponiert wird und danach durch die Verschiebung aller Töne um eine Position nach links in die Reihe II verwandelt wird:

Reihe I

Reihe II

(Notenbeispiel 71: op. 64, Reihen 1. Satz)

Im zweiten Satz arbeitet Johannes Driessler mit den Umkehrungen der beiden Reihen:

Umkehrung Reihe I

Umkehrung Reihe II

(Notenbeispiel 72: op. 64, Reihen 2. Satz)

Die Techniken in den weiteren Sätzen sind die Transposition der Reihen, das „Wandern“ durch die Positionen der Reihe in beide Richtungen, vor- und rückwärts. In der Übersicht ergibt sich das Bild einer klar gegliederten Komposition. Die Sätze I, III und V werden mit dem Ursprungsmaterial der Reihen I und II gestaltet, die Sätze II und IV mit dem umgekehrten Material. Johannes Driessler erzielt durch kompositori-

sche Verknüpfung der fünf Sätze erneut seine ihm eigene Form des Bogens. Der Rahmen, der auf den Sätzen I, III und V ruht, wird noch dadurch verstärkt, daß am Ende des Schlußsatzes die Ursprungsreihe, um eine Quinte transponiert, wieder aufgegriffen wird.

Übersicht op. 64:

Satz:	I	II	III	IV	V
	Reihe I	UK-Reihe I	Reihe I'	UK-Reihe I	Reihe I''
	←Reihe I	←UK-Reihe I	Reihe II'	UK-Reihe II	←Reihe I''
	Reihe II	UK-Reihe II		UK-Reihe I'	Reihe II''
				UK-Reihe II	Reihe I

(Pfeil: Krebs, UK: Umkehrung)

Der Untertitel der *Meditationen* „über ein bedeutendes Thema“ bleibt rätselhaft, die Herkunft des Themas läßt sich nicht verifizieren.

Im Überblick offenbaren sich in der Gattung der Solosonaten verschiedene Entwicklungslinien des Tonsetzers Driessler zwischen den frühen und späten Jahren. Die wichtigste Linie ist die der Tonalität. Das Frühwerk op. 3 schöpft sein thematisches Material aus tonalem Rahmen, die Intervalle Quarte, Quinte und Septime dienen der Vereinheitlichung des Materials in verschiedenen Sätzen. Im Spätwerk schreibt der Komponist tonal ungebunden oder zwölftönig.

Eine weitere Entwicklungslinie zeigt sich in der Form der Sätze. Gemeinsam ist in den frühen und späten Werken die Neigung zu ungerader Satzanzahl und die Bildung von Bogenstrukturen. Im op. 3 folgt der Komponist in den dreisätzigen Sonaten, mit einer Ausnahme, der Satzfolge schnell – langsam – schnell, dem Satztypus der Kammersonate. Die Schlußsätze der vier Solosonaten weisen eine Nähe zum Rondo auf. Im atonalen Spätwerk bleibt seine Vorliebe erhalten, einen Rahmen um das Stück zu bilden. Das spieltechnische Niveau der späten Solokammermusik steht jedoch auf einem wesentlich höheren Niveau als das der frühen Solostücke des Komponisten.

## b) Duo

- *Duo für Violine und Violoncello* op. 1/1
- *Drei kleine Stücke für Violoncello und Klavier* op. 8/1
- *Vier kleine Stücke für Flöte und Klavier* op. 8/2
- *Drei kleine Stücke für Violine und Klavier* op. 8/3
- *Fantasie für Violine und Klavier* op. 24/1
- *Fantasie für Violoncello und Klavier* op. 24/2
- *Fünf Stücke für Klarinette und Klavier* op. 24/3a
- *Fünf Stücke für Viola und Klavier* op. 24/3b
- *Kleine Hausmusik für Streicher* op. 39/1
- *Sonate für Violoncello und Klavier* op. 41/2
- *16 Übungsstücke für zwei Flöten* op. 49/6b
- *Studie in d für Violine und Violoncello* op. 49/8b
- *Marginalien für Violine und Klavier* op. 58/1
- *Bagatellen für Oboe d' amore und Cembalo* op. 58/2
- *Tripartita für Viola und Cembalo* op. 58/3

Johannes Driessler komponiert Duette in drei Phasen seines Schaffensprozesses. 1943 entsteht das frühe Duo op. 1/1, 1948 die Sammlung op. 8. Mitte der 50er Jahre folgt eine zweite Phase. Sie beginnt 1952 mit der Sammlung op. 24, setzt sich im Jahr 1954 mit den Übungsstücken op. 49/6 fort. Im Jahr darauf folgen die *Kleine Hausmusik* op. 39/1, die *Studie in d* op. 49/8b, 1956 schließlich die Violoncellosonate op. 41/2. Den Abschluß seiner Komposition von Duetten setzt Johannes Driessler 1965/66 mit der Sammlung op. 58. Die drei Phasen unterscheiden sich im Notenmaterial. Alle frühen Duette liegen im Druck vor. Aus der mittleren Phase sind diejenigen, die nicht im Druck erschienen, verschollen, die letzten Duette liegen nur im Autograph vor.

Die *Kleine Hausmusik für Streicher* op. 39/1 entsteht 1955 nach intensiven Kontakten des Komponisten mit dem Tonger-Verlag und ist auch dort verlegt. Die geplanten weiteren Hefte zwei bis vier sind nicht mehr erschienen, da der Verkauf des ersten Heftes sehr unbefriedigend verlief. Im Archiv des Verlagshauses Tonger sind die weiteren Bände nicht mehr vorhanden. Aus dem handschriftlichen Werkverzeichnis des Komponisten sind diese Werke zwar unter demselben Datum wie Heft I vermerkt, jedoch ohne Editionsnummer:

### *II: für Violine und Violoncello*

- 1) *Serenade* (11')
- 2) *Liederspiel* (7 1/2')
- 3) *Kanonische Suite* (9 1/2')

III: für 2 Violinen und Violoncello

- 1) Serenade (12')
- 2) Tänzerische Suite (12½')

IV: für Violine, Viola und Violoncello

Divertimento (16')<sup>99</sup>

Aus den Notizen des Komponisten zu seinen *Orgelsonaten* op. 30 geht hervor, daß die Sonaten Nr. 18 und 20 in den Heften op. 39/3 und 39/4 der *Hausmusik* verarbeitet sind. Die *Studie in d* für Violine und Violoncello op. 49/8b ist verschollen. Im Mösel-Verlag, für den sie laut Werkverzeichnis vorgesehen war, ist die Studie nicht vorhanden.

Bei den Werken mit den Opuszahlen 58 und 59 treten Ungereimtheiten im handschriftlichen Werkverzeichnis auf:

**58<sup>1</sup>** Marginalien  
f. Viol. =. Klarinet  
1965 / 14 1/2' / SETTA  
1) 2'30"      4) 3'10"  
2) 1'50"      5) 2'50"  
3) 1'35"      6) 2'30"

**59<sup>1</sup>** Trifolium für  
Mfl, Fagot, Camb.  
1966 / 10 1/2' / SETTA  
Allegretto  
Moderato  
Capriccioso

**58<sup>2</sup>** Bagatellen  
f. Oboe d'amore =. Clarinet  
1965 / 8 1/2' / SETTA  
Bagatelle I (3'50")  
Bagatelle II (1'40")  
Bagatelle III (3'50")

**59<sup>2</sup>** Triplum f.  
Kontrabaß Solo  
1966 / 9 1/2' / SETTA  
[2'40" / 3'30" / 3'10"]

~~**58<sup>3</sup>** PC. Archipelago  
1965~~

**59<sup>3</sup>** Tripartita  
f. Vla =. Camb.  
1966 / 12' / SETTA [≈ 58 1. 6"]  
1) 4'15"  
2) 3'40"  
3) 3'45"

(Abbildung 1: Autograph des handschriftlichen Werkverzeichnisses Johannes Driesslers)

<sup>99</sup>Johannes Driessler, *Handschriftliches Werkverzeichnis*, o.O.u.J.

Zwei Werke der Sammlungen sind nicht erhalten: Die *Marginalien für Violine und Klavier* op. 58/1 und die *Puntrastigna-Fanfare* op. 58/3. Mit Bleistift hat der Komponist op. 58/3 ausgestrichen und mit einem Pfeil an die Stelle des op. 59/3 gestellt. Die *Tripartita für Viola und Cembalo* ist im Autograph erhalten und trägt dort die Opuszahl 58/3, die als gültige geführt wird. Fraglich ist der Zusammenhang dieser *Partita* mit den verschollenen *Marginalien* op. 58/1. Johannes Driessler hat hinter die Opuszahl 58/1 mit Bleistift ein a eingezeichnet, vermutlich zu dem Zeitpunkt, als er die *Puntrastigna-Fanfare* ausgestrichen hat. Die *Tripartita* trägt in eckigen Klammern den Zusatz 58/1 b. Dieser Zusatz ist mit Kugelschreiber geschrieben, deshalb wohl vor den Eintragungen mit Bleistift anzusetzen. Sind die *Marginalien* op. 58/1 mit der *Tripartita* op. 58/3 identisch? Die eingezeichneten Zeitangaben lassen diesen Schluß nicht zu. Außerdem haben die *Marginalien* im Gegensatz zu der *Tripartita* sechs Sätze.

Mit dem *Duo für Violine und Violoncello* op.1/1, aus dem Jahre 1943, bestehend aus den Sätzen *Adagio espressivo – Allegro assai* und *Vivace scherzando*, beginnt das offizielle Werkverzeichnis des Komponisten Johannes Driessler. Es ist das einzige Werk aus der Zeit vor 1945, das Eingang in das Verzeichnis gefunden hat und entstand während des Kriegs in Brüssel. Eine „offizielle“ Uraufführung findet 1947 in Detmold statt. Das Duo ist noch sehr im Dur-Moll-Bereich verhaftet und enthält im zweiten Satz eine versteckte musikalische Liebeserklärung des Komponisten an seine spätere Ehefrau Gertrud:

(Notenbeispiel 73: op. 1/1, 2. Satz, T. 263-268)

Im Pizzicato der Violine und des Violoncellos erklingt die erste Zeile des Lieds *All mein Gedanken, die ich hab*. Das Duo setzt mit seinen technischen Anforderungen versierte Spieler voraus. Der heitere, ja fast unbeschwerte Ton des Stücks steht in Kontrast zu seiner Entstehungszeit mitten im Zweiten Weltkrieg.

Der leichte Charakter dieses Duetts findet seine Fortsetzung in wesentlich später entstandenen Duostücken mit eindeutig pädagogischer Ausrichtung. Die *Kleine Hausmusik für Streicher* op. 39/1 entsteht 1955, wobei das erschienene erste Heft drei Stücke für zwei Violinen enthält, zunächst eine *Sonatine* mit den Sätzen *Allegro con brio*, *Moderato assai* und *Allegretto giocoso*, danach die *Heitere Suite* mit den Sätzen *Festlich*, *Schwungvoll*, *Ausgelassen*, *Mäßig bewegt*, *Heiter verspielt* und *Sehr leben-*

*dig.* Alle Sätze besitzen die für den Komponisten typischen Bogenformen, die teilweise mehrfach ineinander verschachtelt sind. Im dritten Stück, dem *Liederspiel*, mit den Sätzen *Sehr bestimmt*, *Besinnlich*, *Fröhlich beschwingt*, verarbeitet Johannes Driessler Volksliedmelodien. Die erste Zeile eines Lieds ist jeweils mit Text versehen, so daß der Spieler den c.f. unschwer erkennen kann. Der Komponist zitiert jahreszeitlich gebundene Lieder aus dem Bereich des Frühjahrs: *So treiben wir den Winter aus*, *Jetzt fängt das schöne Frühjahr an*, *Im Märzen der Bauer*, *Komm lieber Mai*, *Der Winter ist vergangen*, *Alle Vögel sind schon da*, *Der Mai, der Mai, der lustige Mai*. Imitation, Umspielung und durchbrochene Arbeit sind die Arten der c.f.-Verarbeitung.

Der technische Schwierigkeitsgrad der *Hausmusik für Streicher* op. 39/1 ist niedrig. Zweistimmigkeit wird meist durch zwei leere Saiten erreicht, bei Doppelgriffen erklingt der gegriffene Ton immer zur leeren Saite. In der etwas anspruchsvolleren Oberstimme geht die Melodieführung in der Höhe nicht über die dritte Lage der Violine hinaus. Die Tonarten der Stücke sind im Bereich zwischen C-Dur und A-Dur angesiedelt, es kommen maximal Kreuzvorzeichen bis zum *gis* vor, keine b-Vorzeichen. Diese Tonarten sind für Anfänger auf der Violine am leichtesten zu bewältigen. Mit Ausnahme des Satzes *Ausgelassen* aus der *Heiteren Suite*, der im 5/8-Takt steht, sind nur gängige Taktmetren verwendet. Johannes Driessler hat bei der Konzeption klar seine Zielgruppe vor Augen: die Laienmusiker.

Für beginnende Musiker gedacht sind die *16 Übungsstücke für zwei Flöten* op. 49/6b als Bestandteile der Flötenlehre von Hans-Peter Schmitz. Wie bei den Soloetüden steigern sich Schwierigkeitsgrad und Ambitus mit dem zu erwartenden Lernfortschritt des Schülers. Die typische Bauweise der Etüden läßt sich anhand des Duetts Nr. 116 aus dem ersten Band der Flötenlehre erläutern.

(Notenbeispiel 74: op. 49/6b, Duett Nr. 116, Flötenlehre Band 1, S. 82)

Johannes Driessler schreibt in viertaktigen Phrasen, die er nach Stimmtausch und Transposition wiederholt. Beide Spieler haben so das gleiche Material:

I	c	d	a'	b'
II	a	b	c'	d'

Gleichzeitig mit dem Tausch der Stimmen werden sie transponiert, strukturell um eine Quinte nach oben, jedoch legt Johannes Driessler den c'- und d'-Teil eine Quarte nach unten, so daß die Stimmen auch die Lage tauschen. Erkennbar ist das Prinzip des doppelten Kontrapunkts, eine Stimme kann sowohl unten als auch oben zu einer zweiten treten. Der Komponist nimmt jedoch keine Rücksicht auf Dissonanz- und Konsonanzregeln dieser kontrapunktischen Technik. Gleichzeitig ist die Abfolge der Teile a-b bzw. c-d und deren Wiederholung in der jeweils anderen Stimme ein Kanon in der Quinte. Johannes Driessler komprimiert in der kleinen Form eines Flötenduetts beispielhaft seine persönlichen kontrapunktischen Satztechniken.

Die Sammlung op. 8 entsteht 1948 und gehört noch zur ersten Serie der Kammermusikkompositionen Johannes Driesslers. Der Schwierigkeitsgrad der Sammlung ist nicht hoch, die Stücke sind klangschön, tonal und mit prägnanter Kürze angelegt. An ihnen läßt sich beispielhaft die Art der melodischen und rhythmischen Erfindungskraft des Komponisten herausarbeiten.

Das Hauptmotiv des ersten Stücks für Violoncello und Klavier op. 8/1 *Scherzando* steht im 5/8-Takt, notiert mit drei punktierten und zwei gebundenen Achteln, entspricht hinsichtlich dieser Artikulation dem ersten Satz der *Sonate für Flöte allein* op. 3/4.<sup>100</sup> Im zweiten Stück *Andante* wandert ein Ostinato in Form eines gebrochene Septnonakkords im Schritt einer großen Terz abwärts, zyklisch durch eine Oktave, während er sich gleichzeitig rhythmisch durch den 4/4-Takt bewegt.



(Notenbeispiel 75: op. 8/1, 2. Satz, Klavier T. 1-3)

Auffallendstes Merkmal des dritten Stücks *Allegro* ist das häufige Unisono. Die Quarte bzw. Quinte sind konstitutive Intervalle für die Melodie- und die Harmoniebildung. Die Linie des Violoncellos besteht aus dem Motiv *d, g, a*. Aus denselben Tönen bildet das Klavier die Begleitakkorde. Johannes Driessler entwirft melodische und harmonische Ausprägungen des Quintakkord-Dreiklangs auf *g*, den leeren Saiten des Violoncellos.



(Notenbeispiel 76: op. 8/1, 3. Satz, T. 1f.)

<sup>100</sup>Vgl. Notenbeispiel 68, S.121.



Im ersten der *Vier kleinen Stücke für Flöte und Klavier* op. 8/2, dem *Andantino*, findet sich ebenfalls eine Linie, die nach dem gleichen Prinzip aus dem Quintakkord auf *e* entwickelt ist. Die spezifische Ausformung geschieht wie in op. 8/1 durch das Umlegen des Grundtons, hier das *e*, an die zweite Position, wodurch ein Quartsprung mit folgender Sekunde entsteht. Das *Andantino* hat die strenge Form einer Passacaglia, deren Baßstimme aus einer wörtlichen Wiederholung des zweitaktigen Ostinatos des Klavierparts besteht. In den Oberstimmen durchziehen Imitationen den Satz.

(Notenbeispiel 77: op. 8/2, *Andantino*, T. 1-5)

Die weiteren Stücke op. 8/2, *Allegro*, *Adagio* und *Vivace*, sind alle mit bogenförmigen Verknüpfungen ihres jeweiligen Rahmens angelegt, auch hier bestimmen die Intervalle Quarte und Quinte das melodische Geschehen. Johannes Driessler erreicht dadurch eine starke Vereinheitlichung des musikalischen Materials, was zu einer gewissen Uniformität führt.

Im letzten Werk der Sammlung, den *Drei kleinen Stücken für Violine und Klavier* op. 8/3, zieht Johannes Driessler einen Rahmen um die Gesamtform mit der Anweisung, das erste Stück zu wiederholen. Dieses Stück ist eine Mischung zwischen Ostinato und Passacaglia:

(Notenbeispiel 78: op. 8/3, I. Stück, Klavier T. 1-3)

Der zweistimmige Ostinato, ein Quartzug über einem Orgelpunkt, wandert auf verschiedenen Tonstufen durch den Satz. Die Oberstimme bringt hier anfangs reine

Dreiklangsmelodik. Die Tonarten E-Dur, A-Dur und D-Dur folgen aufeinander in gebrochenen Dreiklängen und mit metrischer Beschleunigung.

Die Form aller Stücke aus op. 8 wird im wesentlichen durch den Klaviersatz bestimmt. Die Absicht Johannes Driesslers, die einzelnen Stücke mit Rahmen zu versehen, in op. 8/3 auch in der Gesamtform, liegt offen zu Tage.

Die zweite Phase der Duokompositionen beginnt 1952 mit der Sammlung op. 24 und setzt die in op. 8 begonnene Linie hinsichtlich des formalen Aufbaus fort.

Der Aufbau der *Fantasie für Violine und Klavier* op. 24/1 offenbart einen perfekt konstruierten Bogen:

Satz	Takt	Tempo
A Adagio	6/4	Viertel = 72
B Andante	5/4	Viertel = 92
C Allegro	4/4	Viertel = 120
D Vivace	3/4	Punktierte Halbe = 72
C' Allegro	4/4	Viertel = 120
B' Andante	5/4	Viertel = 92
A' Adagio	6/4	Viertel = 72

Ein auskomponiertes Accelerando durch Taktart und Tempobezeichnung führt zu einer Spiegelachse, dem Formteil D, und läuft über ein spiegelbildlich angelegtes Ritardando zurück.

Auch auf dem Gebiet der Melodik knüpft der Komponist an das op. 8 an. Der A-Teil der *Fantasie* beginnt mit einem Ostinato im Klavier. Neu hingegen ist ein Thema in der Violine, das aus elf (!) Tönen besteht, es fehlt zur Zwölfkönnigkeit der Ton *a*.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part (top staff) is in 6/4 time and starts with a whole rest for two measures, then enters with a melodic line marked "sul G" and "ff espresso". The Piano part (bottom staff) is in 6/4 time and plays a rhythmic ostinato marked "ff". The piano part consists of a sequence of chords and notes in the bass register, with a dotted line and the number "8" below it indicating a continuation of the pattern.

(Notenbeispiel 79: op. 24/1, T. 1-5)

Der Formteil D *Vivace* hat eine Spiegelachse in seiner Mitte, das Material der zweiten Hälfte ist der Krebs der ersten Hälfte. Sechs Takte stehen als Block zwischen den beiden Hälften. Die Solostimme der Violine ist in dieser Passage unabhängig geführt, wird aber wenige Takte darauf ebenfalls in den Krebsgang einbezogen.

(Notenbeispiel 80: op. 24/1, S. 11)

Im zweiten Werk der Sammlung, der *Fantasie für Violoncello und Klavier* op. 24/2, stellt Johannes Driessler demonstrativ ein zwölfhöriges Thema an den Anfang und setzt damit den eingeschlagenen Weg, von der Tonalität weg, fort:



(Notenbeispiel 81: op. 24/2, T. 1-8)

Die *Fantasie* ist äußerlich einsätzig, Taktwechsel und Doppelstriche gliedern den Satz und geben ihm die Form eines Rondos:

- A 4/4-Takt ZwölftontheMa
- B 3/4 + 3/8-Takt
- A' 4/4 Takt
- C 5/4-Takt ZwölftontheMa
- A'' 4/4-Takt
- C' 5/4-Takt ZwölftontheMa
- A''' 4/4-Takt

Das spätere Auftreten des Refrains A geschieht jeweils in verkürzter Form, er enthält nicht mehr das ZwölftontheMa des Anfangs. Dieses tritt in seiner ursprünglichen Gestalt in beiden C-Teilen zutage. Johannes Driessler verknüpft die Formteile der *Fantasie* mit zwei Mitteln, dem Refrain und dem ZwölftontheMa.

Die offenliegende Dodekaphonie des Anfangs führt zur Fragestellung, wie der Komponist das Regelwerk dieser Kompositionstechnik anwendet. Der Refrain des Rondos, Formteil A, ist bei seinem ersten Auftreten bogenförmig binnenstrukturiert: a-b-a'. In den a-Abschnitten komponiert Johannes Driessler streng dodekaphonisch, jeder der zwölf Töne erscheint, es gibt keine Doubletten. Der b-Abschnitt enthält Passagen ohne die Reihe. Die Binnenstruktur des Bogens wird durch die Kompositionstechnik begleitet: Die Zwölftönigkeit der beiden a-Teile umrahmt den freien b-Teil.

Der Komponist hält die dodekaphonischen Regeln nicht streng ein. Er kommt zwar immer wieder in Passagen auf die strenge Reglementierung zurück, verwendet aber auch freie Abschnitte, in denen er nur mit elf oder auch nur neun Tönen arbeitet.

Im Formteil B, Abschnitt b findet Johannes Driessler eine Verbindung dodekaphonischer Technik mit seiner persönlichen Tonsprache:



(Notenspiel 82: op. 24/2, S. 4)

In einem Takt sind alle zwölf Töne in einem A-Dur-Akkord, G-Dur-Akkord und drei anschließenden Ganzton-Reibungen enthalten. Diesen Takt wiederholt er als Ostinato. Ziel der dodekaphonischen Technik ist es ja nun gerade, keinen tonalen Eindruck entstehen zu lassen. Johannes Driessler formt diese Regel um, er nutzt den Dreiklang zur Erfüllung des Regelwerks aus. Noch deutlicher zeigt sich dies in einem weiteren Abschnitt im Formteil B:



(Notenspiel 83: op. 24/2, S. 4)

Der Komponist verwendet die Dreiklangsrückungen cis-, dis-, e-Moll über einem liegenden G-Dur-Akkord. Es treten Töne mehrfach auf: *h, g, e*. Die Töne *f, a, c* fehlen zunächst, sie werden im dritten Takt des Beispiels in einen d-Moll-Dreiklang in der rechten Hand und im vierten Takt des Beispiels durch F-Dur in der linken Hand abgedeckt.

Im Gegensatz zu dieser über mehrere Takte gestreckten Zwölftönigkeit schreibt Johannes Driessler Passagen mit genauer Erfüllung der Regeln. Alle zwölf Töne erklingen innerhalb eines Taktes im Violoncello und Klavier:

(Notenbeispiel 84: op. 24/2, S. 6)

Im Formteil C entwickelt der Komponist auf zwölftöniger Basis ein Ostinatomotiv, das den ganzen Formteil durchzieht:

(Notenbeispiel 85: op. 24/2, S. 7)

Auch eine Verbindung der Dodekaphonie mit der Kanontechnik wird gesucht:

(Notenbeispiel 86: op. 24/2, S. 9)

Violoncello und die Baßstimme des Klaviers haben einen Oktavkanon der zwölf Töne zu spielen.

Das letzte Stück der Sammlung op. 24 – die *Fünf Stücke für Klarinette und Klavier* op. 24/3a und die *Fünf Stücke für Viola und Klavier* op. 24/3b sind identisch – weist eine Vielzahl von Ostinati auf, die alle Stücke durchziehen. Besonders herauszuheben ist das fünfte Stück, welches durch die Zahl Sieben strukturiert ist. Es steht im 7/8 Takt; ein Ostinato, der aus sieben Tönen besteht, wird sieben Takte wiederholt, bevor er, um ein Quarte nach oben transponiert, erneut auftritt. Johannes Driessler wiederholt das Verfahren, bis der Ostinato einmal durch den Quintenzirkel gegangen ist. Der Satz besteht aus 13 x 7 Takten. Die Form ist die einer Passacaglia, wenn auch der Ostinato nicht durchgehend im Baß liegt.

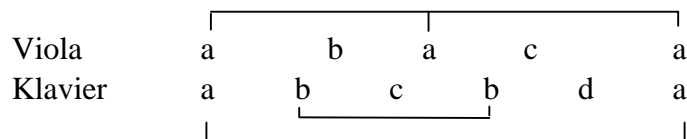


(Notenbeispiel 87: op. 24/3, 5. Satz, Klavier T. 1-5)

Ein weiteres kompositorisches Mittel, das der Tonsetzer innerhalb des op. 24/3 häufig anwendet, ist eine kanonische Führung der Stimmen. Im letzten Stück schließt das Opus mit einem Kanon zwischen Melodieinstrument und Klavier als Höhepunkt und kontrapunktische Verdichtung nach Durchschreiten des gesamten Quintenzirkels. Der siebentönige Ostinato wird gegen Ende des fünften Stücks in durchbrochener Arbeit zwischen Klavier und Melodieinstrument aufgeteilt, ebenfalls ein Mittel der satztechnischen Verdichtung.

Johannes Driessler bevorzugt für alle *Fünf Stücke* aus op. 24/3 Bogenformen. Das erste Stück ist ein Rondo, der Klaviersatz bestimmt die formale Struktur. Im dritten Stück sind zwei Bogenformen verschränkt:

op. 24/3 III Binnenstruktur:



Die Viola beschreibt hier einen unterteilten Bogen, das Klavier einen einfachen mit einer Binnenwiederholung. Augenfällig ist wieder die Anordnung der *Fünf Stücke* bezüglich ihrer Form. Das erste, dritte und fünfte sind strenger konstruiert als die beiden übrigen Stücke.

In ihrer Struktur weisen alle drei Titel der Sammlung op. 24 einen Bogen auf. In der *Fantasie für Violine und Klavier* op. 24/1 wird der Bogen durch das Taktschema

erzeugt, in der *Fantasie für Violoncello und Klavier* op. 24/2 durch den Takt und das Zwölftonthema, in den *Fünf Stücken für Klarinette und Klavier* op. 24/3 durch die Abfolge von strengem und freiem Satz. Bemerkenswert ist die demonstrative Verwendung von elf Tönen in op. 24/1, der dann die Zwölftönigkeit des op. 24/2 folgt.

Die *Sonate für Violoncello und Klavier* op. 41/2 umfaßt die Sätze *Sostenuto ma con brio*, *Adagio maestoso* und *Allegro vivace*. Der Tonsatz gestaltet sich überwiegend polyphon, die Quarte spielt, wie schon in früheren Kammermusiken, in der Konstruktion eine große Rolle. Häufig finden 6/9/12er-Takte Verwendung. Johannes Driessler formt seine drei Sätze in Bogenform, indem er nach dem Prinzip eines Baukastens Bausteine des Klavierparts gruppiert. Das Werk steht am Ende der zweiten Phase der Duokompositionen Driesslers, vermittelt jedoch nicht die Klarheit in der Formgebung und der Verwendung der kompositorischen Mittel der vorherigen Duostücke. Der Klavierpart gibt dem Violoncello die Plattform, sich frei melodisch zu entfalten.

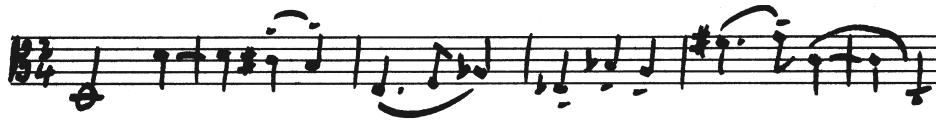
Auch in den Duos der späten Schaffensphase greift der Komponist bekannte Techniken wieder auf. Die *Bagatellen für Oboe d' amore und Cembalo* op. 58/2 besteht aus drei Sätzen, *Bagatelle I*, *Intermezzo*, *Bagatelle II*, die letzte ist bogenförmig angelegt. Die *Bagatellen* sind alternativ auch für Oboe vorgesehen. Johannes Driessler hat eine autographe Oboenstimme geschrieben und am Ende vermerkt: „*Bezeichnung: Bagatellen für Oboe d' amore und Cembalo oder für Oboe und Klavier. Dies ist klanglich und spieltechnisch ohne weiteres möglich und vertretbar und erhöht entsprechend die Aufführungsmöglichkeiten: Nur in Takt 66/67 der 2. Bagatelle muß für die Extra-(nicht transponierend)-Oboenstimme das Motiv eine Oktave höher geschrieben werden. Einige andere Stellen habe ich aus klanglichen Gründen höher gelegt.*“<sup>101</sup>

Die 1965 komponierten *Bagatellen* sind in dem 1963 entstandenen op. 53, der *Engadinkantate*, enthalten. Das *Intermezzo* des op. 58/2 ist mit Solooboe besetzt. Die Linie der Oboe findet sich im 3. Satz der *Engadinkantate* wieder, ist dort anders instrumentiert, wird erweitert, bleibt aber in ihrer Struktur immer erkennbar. Auch die beiden anderen Sätze weisen Beziehungen zur *Engadinkantate* auf. Die Kantate hat eine ähnliche Besetzung: Bariton, Oboe, Cembalo und Streichorchester. Die Vermutung liegt nahe, daß die Verbindung von Oboe und Cembalo den Komponisten gereizt hat, aus dem Material der Kantate ein Solostück für die beiden Instrumente zu schaffen.

Die *Tripartita für Bratsche und Cembalo* op. 58/3 beginnt mit einem zwölftönigen Eröffnungsthema der Viola,

<sup>101</sup>Johannes Driesslers eigenhändige Bemerkungen auf dem Autograph der Oboenstimme op. 58/2.





(Notenbeispiel 88: op. 58/3, 1. Satz, T. 1-6)

das Opus ist aber nicht nach dem dodekaphonischen Regelwerk ausgearbeitet. Freie Tonalität, bitonale Phrasen kennzeichnen den Tonsatz. Das Eröffnungsthema wird nicht verarbeitet. Die Freiheit des Tonsatzes wird durch die Form der drei Sätze ausgeglichen. Im ersten Satz erreicht Johannes Driessler die Form a b c b a durch melodische Bezüge, der zweite Satz wird durch Taktarten bogenförmig gegliedert. Die beiden Kammermusiken op. 58 weisen nicht die strenge Erfüllung einmal festgelegter Parameter auf, wie die fast zehn Jahre zuvor entstandenen Stücke op. 24. Die späte Tonsprache Driesslers ist freier, hat sich gelöst von allzu enger Regelmäßigkeit.

Das gemeinsame Kennzeichen aller Duos Johannes Driesslers ist ihre bogenförmige Struktur. Die Tonalität entwickelt sich. Der Tonsetzer schreibt in der Sammlung op. 8 noch tonal verhaftet, emanzipiert sich mit ungebundener Tonalität und Zwölftontechnik in op. 24 und geht schließlich im Spätwerk in freie Atonalität über. Die Melodik geht demzufolge von der Bevorzugung der Intervalle Quarte und Quinte über die Zwölftönigkeit zu großem melodischem Ungebundensein. Auch rhythmisch feste Figuren des Ostinatos und der Passacaglia verschwinden zugunsten rhythmisch freier Entwicklung. Als eher äußeres Kriterium verändert sich die Besetzung der Kammermusiken vom Klavier in den frühen Duos zum Cembalo in den späten. Nicht zuletzt steigert sich der Schwierigkeitsgrad von den frühen zu den späten Duostücken, die alleine dem professionellen Musiker vorbehalten sind.

### c) Trio

- *Trio für Violine, Viola und Violoncello* op. 1/2
- *Serenata a tre für Flöte, Gambe, Cembalo* op. 34/2
- *Trifolium für Blockflöte, Gambe und Cembalo* op. 59/1

Im Abstand jeweils fast eines Jahrzehnts entstehen die drei Triokompositionen Johannes Driesslers. Er komponiert das Streichtrio op. 1/2 1947, im Jahr 1955 die *Serenata a tre* op. 34/2 und schließlich 1966 das *Trifolium* op. 59/1.

Das frühe Streichtrio op. 1/2 besteht aus vier Sätzen, die alle einen bogenförmigen Aufbau aufweisen und durch die Ähnlichkeit ihrer Themen verknüpft sind.

Das erste Thema des ersten Satzes *Molto adagio* hat einen ruhigen Charakter, es erklingt *piano*:



(Notensbeispiel 89: op. 1/2, 1. Satz, Violine T. 1-3)

Im *Alla Marcia* erfährt das Thema eine prägnantere Gestaltung. Die erste Violine trägt es *forte*, akkordisch unterlegt, vor:



(Notensbeispiel 90: op. 1/2, 2. Satz, Violine T. 2-4)

Im vierten Satz, *Allegro vivace e con brio*, verändert sich das Thema im Metrum und wird variiert weitergeführt:



(Notensbeispiel 91: op. 1/2, 4. Satz, Viola, T. 7-11)

Neben diesem Hauptthema schafft weiteres melodisches Material Verbindungen zwischen den einzelnen Sätzen. Die Vermutung einer Adaption der Sonatenhauptsatzform bestätigt sich jedoch nicht. Das Wiederaufgreifen von thematischem Material legt zwar die Ähnlichkeit mit einer Reprise nahe, jedoch fehlt ein durchführender Teil. Johannes Driessler arbeitet mit den Techniken Kanon, Imitation, Umkehrung, Unisonoführung; im dritten Satz, *Allegretto moderato*, fügt er eine Solokadenz für die Violine ein. Das Werk schließt mit einer Coda:

The image displays a musical score for a string trio, consisting of three systems of music. The first system is labeled 'Thema' and 'Coda'. The 'Thema' is written in the upper voice, and the 'Coda' is written in the lower voices. The dynamic marking is *ff*. The second system continues the 'Thema' and 'Coda' with the same dynamic marking. The third system shows the 'Thema' and 'Coda' with 'pizz.' and 'arco' markings, and 'ff' dynamics.

(Notenbeispiel 92: op. 1/2, 4. Satz, Coda)

In schnellem Tremolo wird das Anfangsthema des vierten Satzes enggeführt und mündet schließlich im Unisono in den Schluß des Streichtrios.

Die *Serenata a tre* zeigt schon in ihrer Gliederung, *Giocoso*, *Grazioso*, *Capriccioso*, *Leggiero* und *Agitato*, daß der Komponist über das eher konventionell gehaltene erste Streichtrio hinausgeht. Das Werk ist Hans-Peter Schmitz gewidmet, seine Entstehung wohl in Zusammenhang mit dessen Flötenlehre zu sehen. Die *Serenata a tre* ist in der Reihe *Flötenmusik* des Bärenreiter-Verlags erschienen. Was sich schon in den von Driessler selten gebrauchten Titeln der Sätze andeutet, zeigt sich bei deren Analyse. Alle haben freie, rhapsodische Form. Unterteilungen durch Taktwechsel und Doppelstriche gliedern nur äußerlich. Die melodischen Erfindungen wirken improvisatorisch, es entsteht ein freies Spiel der drei solistischen Kräfte. Zahlreiche Tonleitern, gebrochene Akkorde und ostinate Melodieformeln durchziehen den Tonsatz und geben der Flötenstimme stets die Möglichkeit zur Präsentation klanglicher und technischer Möglichkeiten.

Ähnlich der *Serenata a tre* gibt sich das *Trifolium* op. 59/1 in seinen Sätzen, *Allegretto*, *Adagio* und *Capriccioso*, in freier melodischer Entfaltung der Soloinstrumente. Die Form der Sätze sucht durch Taktschema, melodische Bezüge oder auch ein *da capo* im letzten Satz die Bogenform. Die Tonalität schwingt frei und verdichtet sich mit Quintakkorden der Satzschlüsse in den beiden Außensätzen.

In der Gattung Streichtrio zeigt sich deutlich die Entwicklung des Komponisten Johannes Driessler. Steht das Trio op. 1/2 im tonalen Dur-Moll-Bereich mit Themen, die alle Sätze zu einem einheitlichen Ganzen verknüpfen, so weisen die beiden späteren Trios freie formale Anlage und geringere Geschlossenheit auf. Zudem bevorzugt Johannes Driessler in den beiden späteren Trios eine Instrumentation, die Assoziationen an „Alte Musik“ wachruft: Vor allem die Blockflöte, die Gambe und das Cembalo stehen dafür.

#### d) Quartett

- *Streichquartett* op. 41/1
- *Klavierquartett* op. 61

Johannes Driessler schreibt zwei Quartettkompositionen. Gegen Ende seiner ersten Schaffensperiode, im Jahr 1956, entsteht das *Streichquartett* op. 41/1, im letzten Drittel seiner zweiten Schaffensphase, 1967, das *Klavierquartett* op. 61. Keines der Quartette ist verlegt, von beiden liegen Kopien des Autographs vor.

Der Komponist widmet das *Streichquartett* seinem Kollegen Professor Max Strub (Violine), der es zusammen mit Ruth Wagner (Violine), Professor Walter Müller (Viola) und Irene Güdel (Violoncello) 1957 uraufführt. Das Werk findet großen Anklang, das Finale muß wiederholt werden.<sup>102</sup>

Stellvertretend für die Kompositionsweise des gesamten Quartetts sei der Anfang des Werks aufgeführt:

<sup>102</sup>Die Welt, 12.2.1957.



(Notenbeispiel 93: op. 41/1, 1. Satz, T. 1-9)

Der erste Satz *Adagio* beginnt mit der Begleitformel eines langsamen Walzers in Violoncello und Bratsche. In mehreren Anläufen steigt die Linie des Violoncellos bis zur Oktave des Anfangstons, die sie im siebten Takt erreicht. Die zweite Violine kontrastiert mit einem Ostinato aus Triolen, bevor im fünften Takt die Hauptmelodie in der ersten Violine einsetzt. Die Quarte am Anfang der Melodie entwickelt sich zur konstruktiven Grundlage des gesamten Satzes. Der Komponist gibt dem *Adagio* durch Wiederholung ganzer Passagen in transponierter Form eine klare Gliederung, die er durch Wiederaufgreifen des Anfangsmotivs melodisch abschließt. Der zweite Satz *Vivace scherzando* ist mit neuem thematischen Material durch ein *da capo* in einer A-B-A-Form angelegt, wobei sich der A-Teil nochmals in a-b-c-a, der B-Teil in d-e-d unterteilt. Der schnelle Schlußsatz *Allegro con brio ma non troppo* verarbeitet abschnittsweise mehrere Themen im Stil einer Motette: Ein Thema wandert durch die Stimmen, der Abschnitt schließt, ein neues Thema setzt ein. Der Komponist verdichtet den Satz durch Umkehrungen der Themen und Engführungen. In der Mitte des *Allegros* erscheint eine Reminiszenz des ersten Themas aus dem Anfangssatz, bevor der Bogen des letzten Satzes mit dem Wiederaufgreifen von dessen Beginn geschlossen wird.

Das *Klavierquartett* op. 61 wirkt dagegen wie ein unübersichtliches atonales Geflecht, wie eine zufällige Kombination kleiner Melodiebausteine. Laufen Taktwechsel und Tempowechsel zu Anfang noch in Proportionen von 22, 24, 48 Takten, so verliert sich dieses Ordnungskriterium im Verlauf des einsätzigen Kammermusikwerks. Von anfänglich erkennbaren melodischen Rückbezügen wird gegen Ende des Werks kein Gebrauch mehr gemacht. Die Melodik ist sprunghaft, nicht zwölftönig, das Klavier wird sehr häufig unisono in Oktaven geführt. Das *Klavierquartett*, das Johannes Driessler der Kammermusikvereinigung der Bamberger Symphoniker widmet, ist mit seiner Schwäche in der formalen Geschlossenheit ein Unikat in der Kammermusik des Komponisten.

Im Vergleich der im Abstand von elf Jahren entstandenen Quartettwerke zeigen sich erhebliche Unterschiede. Das *Streichquartett* aus dem Jahre 1956 orientiert sich an Dur-Moll-Tonalität, weist eine klare Struktur seiner Sätze und melodische Spannung in der Gesamtform auf. Es erfordert von den Ausführenden eine virtuose Beherrschung der Instrumente und steht damit ganz in der Tradition der Gattung Streichquartett. Mit der Wahl der Form findet Johannes Driessler erkennbar einen persönlichen Weg bei der Auseinandersetzung mit der Gattung. Insbesondere seine ihm eigene Form des melodischen Rückbezugs und die für die Gattung eher ungewöhnliche Form einer motettischen Verarbeitung im Schlußsatz stehen dafür. Das Klavierquartett von 1967 verharrt dagegen als wenig strukturiertes Werk in spröder Atonalität. Die beiden Kammermusiken stehen beispielhaft für den Stilwandel Johannes Driesslers zwischen der frühen und der späten Schaffensperiode.

#### e) Quintett

- *Divertimento für Oboe, Streichtrio und Cembalo* op. 34/1
- *Suite für zwei Trompeten und drei Posaunen* op. 49/14

Das *Divertimento* op. 34/1 ist nicht erhalten. Es entsteht 1955 und wird 1956 in Saarbrücken uraufgeführt. Die Besprechung in der Presse nennt die Musiker: Paul Kohnen (Violine), Günther Lemmen (Bratsche), Helmut Winschermann (Oboe), Wilhelm Pitz (Violoncello) und August Antoni (Cembalo). Das Werk besteht aus fünf Sätzen, ein „*interessantes*“ Hauptthema im 7/8-Takt wird zu Beginn der Hauptsätze von verschiedenen Instrumenten vorgetragen.<sup>103</sup>

Die Bezeichnungen der Sätze lauten nach Johannes Driesslers Werkverzeichnis: *Con brio, Grazioso, Moderato, Giocoso* und *Vivace*.

Aus den Hinweisen in der Presse ist Typisches für Johannes Driesslers Kammermusiken zu erkennen: Das Werk hat eine ungerade Anzahl von Sätzen und eine unregelmäßig zusammengesetzte Taktart, ein Hauptthema schafft melodische Verbindung. Die Spur des Quintetts verliert sich nach dem 20. Januar 1961, als es auf einem Konzert der Musikakademie Detmold im Rahmen der Reihe *Musica Viva* nochmals aufgeführt wird.

Die *Suite* für fünf Bläser op. 49/14 entsteht 1960 und wird 1976 in der von Wilhelm Ehmann herausgegebenen Sammlung *Neue Musik für Bläser* abgedruckt. Der Herausgeber spezifiziert in einem Vorwort die Intention der Sammlung, die sich vor allem an kirchliche Bläserchöre wendet: „*So richtet sich nun die Entwicklung viel-*

<sup>103</sup>Saarländische Volkszeitung, 2.3.1956.

mehr auf lied- und textfreie Bläsermusik unter Benutzung zeiteigener Satzmittel als persönliche Aussage.“<sup>104</sup>

Johannes Driesslers *Suite* ist frei von c.f.-Verarbeitung, sie besitzt die Sätze *Maestoso*, *Scherzando*, *Cantabile* und *Appassionato*. Durch die Anweisung am Ende der *Suite*, den ersten Satz *da capo* anzufügen, gewinnt der Komponist seine gewohnte Anzahl von fünf Sätzen mit gleichzeitigem Rahmen um die *Suite*. Die Einzelsätze sind ebenfalls bogenförmig strukturiert. Didaktisches Anliegen der Komposition sind die Metren, 2/4-, 5/8-, 6/8- und 7/8-Takte bilden die Grundlage der einzelnen Sätze. Der dritte Satz *Cantabile* hat die Form einer Passacaglia und vereinigt in sich alle wesentlichen Merkmale der Suite.

c-Moll                      f-Moll                      g-Moll<sup>7</sup>                      F-Dur

(Notenbeispiel 94: op. 49/14, 3. Satz, T. 1-3)

Der Passacagliabaß durchschreitet den Quintraum abwärts, die beiden tiefen Posaunen werden dabei teilweise in parallelen Quinten geführt. Der Posaunensatz tritt als feststehender Ostinato auf, wird im Mittelteil der Passacaglia verändert und am Ende wieder in seiner ersten Gestalt aufgegriffen; so wird der Rahmen hergestellt. Die Oberstimmen sind imitatorisch geführt. Die Tonarten der Suite sind im Dur-Moll-Bereich der B-Tonarten gehalten. Johannes Driessler nimmt damit Rücksicht auf die Laienmusiker der Bläserchöre, die gewöhnlich aus Partituren spielen und das transponierende Lesen in der Regel nicht beherrschen.

#### f) Septett

- *15 Aphorismen* für sieben Bläser op. 7b
- *Tempo 40*, Bläserseptett op. 62

<sup>104</sup>Wilhelm Ehmman, *Vorwort*, in: *Neue Musik für Bläser*, Kassel 1976, S. 2.

Johannes Driessler schreibt seine Septette für Bläser im Abstand von fast zwanzig Jahren. Das späte Bläserseptett *Tempo 40* op. 62 aus dem Jahre 1968 ist nicht erhalten. Die *15 Aphorismen* für Bläser von 1947 sind eine Instrumentierung der *22 Aphorismen* für Klavier op. 7a aus dem Jahr zuvor. Die Uraufführung der *Aphorismen* findet 1952 in Frankfurt statt. Die beiden Fassungen des Werks bieten die Möglichkeit, die Instrumentationsweise des Komponisten, hier am Beispiel des ersten Satzes, genauer zu untersuchen.

(Notenbeispiel 95: op. 7a, 1. Satz)

Johannes Driessler besetzt sein Septett mit Flöte, Oboe, Englischhorn, Klarinette, Baßklarinette, Horn und Fagott. In der Regel verdoppelt der Tonsetzer eine Linie in der Oktave. Die dorische Tonleiter in der Unterstimme in Takt 1/2 besetzt er mit Flöte und Fagott, die Baßlinie Takt 7-9 mit Horn und Fagott; analog dazu führt Johannes Driessler die aufsteigenden Achtelketten der letzten fünf Takte in Oktaven. Musikalisch zusammengehörende Elemente wie die Bordunquinten Takt 3/4, Takt 5/6 und Takt 12/13 beläßt er in der gleichen Klangfarbe: Oboe und Englischhorn in Takt 3/4, die anderen Bordunquinten in Klarinette und Baßklarinette. Johannes Driessler verfeinert zugleich den musikalischen Ausdruck der *22 Aphorismen* für Klavier. Im Klaviersatz schreibt er pauschal ein *forte* an den Anfang, am Ende fügt er einige Staccatopunkte ein. Die Instrumentation beginnt im *forte*, der Notentext schreibt für Takt 5/6 *piano* vor, eine Echowirkung entsteht. Die Oberstimme in Takt 10 übernimmt das Horn, ohne Oktavverdoppelung und eine Oktave tiefer als im Klaviersatz. Hier bereitet sich ein Crescendo auch in der Instrumentation vor. Die folgenden Einsätze erfolgen in Originallage und ab Takt 12 auch doppelt besetzt, gleichzeitig



schreibt der Tonsetzer ein Crescendo für das ganze Ensemble vor. Das Crescendo beginnt in der tiefen Lage, zielt auf die hohe Lage und erfaßt alle Instrumente. Johannes Driessler gelingt eine Umsetzung der Klavierstücke, die musikalische Konturen deutlicher hervortreten läßt als im Original.

g) Sammlungen

- *Drei Choralpartiten für Blockflöte, Violine und Viola* op. 50/1
- *Drei Bläserintraden* op. 50/22

Die unter diesem Gliederungspunkt aufgeführten Werke entziehen sich einer klaren Einordnung in verschiedene Rubriken der Kammermusik, da sie vom Duett bis zum Sextett alle Satzformen enthalten. Sie sind von vornherein als Sammlung konzipiert und haben durch die Verarbeitung von Kirchenchorälen eine Nähe zur Liturgie des evangelischen Gottesdienstes.

Die *Drei Choralpartiten* op. 50/1 entstehen 1945 in Schondorf in der Form einer Partita mit klar erkennbaren Durchführungen der Choralzeilen. Die Verarbeitung des c.f. folgt dem Vorbild des barocken Typus dieser Gattung. Johannes Driessler schreibt in den Techniken rhythmische Variation, Umspielung des c.f., Imitation, Kanon und durchbrochene Arbeit. Der Choral *Mit Ernst, o Menschenkinder* wird in fünf Durchführungen als Duo zweier Violinen verarbeitet. Das Trio für Blockflöte, Violine und Bratsche enthält drei Durchführungen über *Mitten wir im Leben sind*, den Abschluß der Sammlung bildet das Quartett für zwei Blockflöten, Violine und Bratsche über *Fröhlich soll mein Herze springen* mit fünf Durchführungen. Wie schon erwähnt, ist dieses Opus in die weihnachtliche Kantate *Denn dein Licht kommt* op. 4, die aus dem Jahre 1947 stammt, eingearbeitet.

Die *Bläserintraden* op. 50/22 entstehen 1955 für die von Wilhelm Ehmman herausgegebene Sammlung *Bläserintraden zum Wochenlied*. Johannes Driessler schreibt einen fünfstimmigen Satz über *Christ lag in Todesbanden*, einen vierstimmigen Satz über *Herzlich lieb hab ich dich* und einen sechsstimmigen über *Komm, Heiliger Herre Gott*. Allen Sätzen ist gemeinsam, daß der c.f. in einer Mittelstimme verarbeitet wird. Die sechsstimmige Intrade ist in einer A-B-A-Form reicher gestaltet mit Imitationen und einem typischen Quintenostinato in den Baßstimmen. Das Werk ist im Kontext einer Mitarbeit des Komponisten an liturgischen Gebrauchsmusiken des Bärenreiter-Verlags in den 50er Jahren zu sehen.

## 2. Musik für Tasteninstrumente

### a) Klavier

- *Kleine Klavierfantasien über Kinderlieder* op. 2/1
- *Musik für Klavier* op. 2/2
- *22 Aphorismen für Klavier* op. 7a
- *Drei Toccaten für Klavier* op. 29/1
- *Drei Sonatinen für Klavier* op. 29/2
- *Drei Intermezzi für Klavier* op. 29/3
- *Studie in d* op. 49/8a
- *Kleine Passacaglia für Klavier* op. 49/12
- *Drei Choralsätze für Klavier* op. 50/10

Johannes Driessler komponiert sein Klavierwerk in zwei Phasen innerhalb seiner ersten Schaffensperiode. In einer frühen Phase entstehen 1946 die *Klavierfantasien über Kinderlieder* op. 2/1, im Jahr darauf die *Musik für Klavier* op. 2/2, wieder ein Jahr später die *22 Aphorismen für Klavier* op. 7a. Die zweite Kompositionsphase beginnt 1952 mit *Drei Choralsätzen für Klavier* op. 50/10, im folgenden Jahr *Drei Toccaten für Klavier* op. 29/1 und 1954 *Drei Sonatinen für Klavier* op. 29/2, schließlich 1955 *Drei Intermezzi für Klavier* op. 29/3 und *Studie in d* op. 49/8a. Am Übergang zu seiner zweiten großen Schaffensperiode entsteht 1959 die *Kleine Passacaglia für Klavier* op. 49/12. Die *Studie in d* op. 49/8a und die *Drei Intermezzi für Klavier* op. 29/3, beide aus dem Jahr 1955, sind verschollen.

Die *Kleinen Klavierfantasien über Kinderlieder* op. 2/1 widmet Johannes Driessler seinem ersten Sohn Wulf, der 1945, im Jahr vor deren Entstehung, geboren ist. Die Sammlung enthält kurze Sätze über die Melodien:

- *Hans Spielmann*
- *Der Butzemann*
- *Auf dem grünen Rasen*
- *Bettelmanns Tanz*
- *Der Berg'sche Fuhrmann*
- *Zwischen Berg und tiefem Tal*
- *Lütt Matten*
- *Was soll das bedeuten?*
- *Christkindelein*

Allen Stücken ist die Liedmelodie mit dem Text der ersten Strophe vorweg gestellt. Das Werk ist im Hinrental-Verlag erschienen und trägt die Bezeichnung „op. 2/1a, Heft I“. Zu weiteren Heften ist es jedoch nicht gekommen.

In den meisten *Fantasien* entwickelt der Komponist aus dem rhythmisch-melodischen Duktus des Lieds einen kurzen eintaktigen Ostinato, der für die jeweilige *Fantasie* bestimmend ist. Die Stücke sind alle deutlich gegliedert, dreiteilig bogenförmig oder auch zweiteilig. Die Melodien sind gut hörbar verarbeitet, meist im Sopran liegend oder, wie in *Lütt Matten*, auch als Baßdurchführung. Imitatorisch-kanonisch ist die *Fantasie Bettelmanns Tanz* angelegt. Zu *Was soll das bedeuten?* tritt als Baßstimme *Vom Himmel hoch da komm ich her*. Die kurzen Stücke haben einen leichten bis mittleren Schwierigkeitsgrad und sind für fortgeschrittene Anfänger geeignet. Gleichzeitig besitzen sie im kleinen die Techniken und Formen, die Johannes Driessler auch in seinen umfangreicheren Werken einsetzt.

In ihrer Kürze ähneln die 22 *Aphorismen für Klavier* op. 7a aus dem Jahre 1948 den *Klavierfantasien über Kinderlieder*, hier sind die Mittel der Driesslerischen Tonsprache noch deutlicher ausgeprägt. Hauptmerkmal ist die rhythmische Vielfalt der einzelnen Stücke. Eine prägnante rhythmische Idee bestimmt den Charakter des jeweiligen Aphorismus. Im neunten Stück entwirft Johannes Driessler einen Rumba-Rhythmus über einer Baßlinie, der mit einer Verschiebungsrate von einer Achtelnote nach hinten wandert. In jedem vierten Takt erklingt er in der ursprünglichen Form. Diese Begleitung verwendet er 1953 in der heiteren Suite *Der Galgenberg* op. 26/2.<sup>105</sup> Eine weitere rhythmische Finesse ist die Notation zweier verschiedener Taktarten übereinander. Im zwölften Aphorismus hat die rechte Hand einen 6/8-Takt, die linke einen 3/4-Takt zu bewältigen. Der achtzehnte Aphorismus steigert das Verfahren. In der Oberstimme ist ein 2/4-Takt, in der unteren ein 3/4-Takt auszuführen. Im zweiten Abschnitt dieses Aphorismus erfolgt dann als Addition der beiden Taktarten ein 5/4-Takt, der allerdings für beide Klaviersysteme gilt.

Mit acht Takten ist der elfte Aphorismus der kürzeste. Das Stück weist die typischen Stilmerkmale der Tonsprache Driesslers auf: Ein eintaktiger Ostinato liegt im Baß, eine Mischform zwischen Ostinato und Passacaglia. Der Anfang ist unisono, es folgen imitatorische und sequenzhafte Momente in den beiden Oberstimmen im dritten Takt, die Umkehrung dieses Dreiachtelmotivs in der Oberstimme des vierten Taktes, am Ende schließlich ein vierstimmiger Quintakkord mit Tonverdoppelung.

<sup>105</sup>Vgl. Notenbeispiel 31, S. 83.



(Notenspiel 96: op. 7a, Nr. 11)

Der 21. Aphorismus folgt dem Typus des „Lieds ohne Worte“:



(Notenspiel 97: op. 7a, Nr. 21)

Die Vortragsbezeichnung *einfach* erfasst gleichzeitig den Charakter des Stücks. Johannes Driessler konzipiert eine achttaktige liedhafte Melodie in der Oberstimme, die mit einer einfachen Standardbegleitung eines langsamen Walzers unterlegt wird. Der Aphorismus ist in der Liedform a-b-a gegliedert.

Von den 22 *Aphorismen* sind 16 in Bogenform gestaltet, die anderen besitzen ebenfalls klare Strukturen wie Zweiteiligkeit oder die erwähnte Ostinato-Passacaglia. Die 22 *Aphorismen* für Klavier op. 7a sind eine Konzentration von Elementen der Driesslerschen Tonsprache. Ostinato, Unisono, Stimmkreuzung, Intervallumkehrung, Verschleierung der Taktschwerpunkte zeigen sich in dieser Kleinform beispielhaft offen liegend. Die 22 Klavierstücke eignen sich gut als didaktisch-methodische Literatur in der Klavierpädagogik.

117. Kleine Passacaglia

Johannes Driessler (\* 1921)

The musical score for 'Kleine Passacaglia' is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The piece begins in 3/4 time with a piano (*p*) dynamic. The first system includes the instruction *(sempre cantabile)*. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a piano (*p*) dynamic. The fourth system is marked *cresc poco a poco* and ends with a forte (*f*) dynamic. The fifth system is marked *marcato* and features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The sixth system returns to a piano (*p*) dynamic. The seventh system concludes the piece with sustained chords in the bass.

(Notenbeispiel 98: op. 49/12)

Die *Kleine Passacaglia für Klavier* op. 49/12 – Notenbeispiel 98 – entsteht auf Anfrage des Tonger-Verlags:

*Herr Isselmann selbst formuliert seine Wünsche wie folgt:*

*Passacaglia (im ¾ Takt) Leicht spielbar!*

*8 Takte Thema*

*8 Takte zweistimmig (Thema unten)*

*8 Takte links und rechts abwechselnd rhythmisierte,  
nicht zu schnelle Bewegung*

*8 Takte Thema oben mit kleingriffigen Akkorden und eingelegten Pausen*

*Sollten Sie Lust, Laune und Zeit haben, mir solch ein kleines leichtes  
Klavierstück zu schreiben, wäre ich Ihnen sehr dankbar.<sup>106</sup>*

Das Stück ist in der Klavierschule von Fritz Isselmann erschienen. Johannes Driessler hält die Vorgaben im wesentlichen ein, erweitert jedoch das Werk. Statt der gewünschten vier Durchführungen schreibt er sechs. An das achttaktige Thema fügt er eine Durchführung an, in der das Thema in der Oberstimme um eine Quinte nach oben transponiert wird. Als spezifische Variante enthält die Passacaglia eine Änderung in ein Vierermetrum, was den Wunsch nach einer leichten Spielbarkeit jedoch relativiert. Die *Kleine Passacaglia* op. 49/12 ist ein Beispiel für gute, unter didaktischem Gesichtspunkt komponierte, zeitgenössische Klaviermusik, mit der Johannes Driessler zeigt, daß er auch in Auftragskompositionen zu einer eigenen stilistischen Ausprägung fähig ist.

Die *Drei Choralsätze für Klavier* op. 50/10 schreibt Johannes Driessler für das *Klavier-Choralbuch* zum Evangelischen Kirchengesangbuch, welches im Bärenreiter-Verlag von Richard Baum und Friedrich Hofmann herausgegeben wird. Die Sammlung enthält dreistimmige Sätze, die den c.f. der Lieder *Alles ist an Gottes Segen, Herr, wie du willst* und *O Jesu Christe, wahres Licht* in der Oberstimme haben.

Neben den oben angeführten Klavierstücken, in denen Johannes Driessler in der Kleinform zu konventionell wirkenden Techniken greift, was sicher mit der pädagogischen bzw. liturgischen Ausrichtung der Stücke zusammenhängt, beschreitet der Komponist in der Gattung Klaviermusik schon früh einen Weg zur Ausbildung seines Personalstils. Die *Musik für Klavier* op. 2/2 entsteht im gleichen Jahr wie die *Kleinen Klavierfantasien* op. 2/1 und ist Wilhelm Maler „in dankbarer Verbundenheit“ gewidmet. Im Archiv des Bärenreiter-Verlags ist eine Bemerkung Driesslers zu dem Werk vorhanden.

<sup>106</sup>Musikverlag Tonger an Johannes Driessler, 21.5.1959.

*Es handelt sich eigentlich um eine Sonate in zwei Sätzen oder besser um ein einsätziges Stück in zwei Teilen, die engsten Bezug aufeinander nehmen. 1. Teil: streng, formal klar, geschlossen. 2. Teil: freier, ziemlich virtuos, formal gelöster. Das Ganze: äußerste rhythmische Präzision erfordernd. Vorsicht vor zuviel subjektivem Ausdruck. Alle dynamischen und Tempobezeichnungen sind cum grano salis zu verstehen. Vorsicht aber auch vor kaltem, maschinenhaftem Ab-laufen-lassen! Keine Angst vor dem eigenen Temperament! Es muß musiziert werden.*

*Den Rahmen um das Ganze bildet das Adagio am Anfang und am Schluß, das gewissermaßen alle sich entwickelnden Spannungen schon in sich hält, bzw. sie wieder in sich sammelt ...<sup>107</sup>*

Johannes Driessler betitelt das Werk als *Musik für Klavier*, nicht als Klaviersonate. In seinen Bemerkungen formuliert er, daß es sich „eigentlich“ um eine Sonate handle, wenn auch in zwei Sätzen. Er grenzt sich hiermit von einem drei- oder viersätzigen Sonatentyp ab. Die Einordnung als Sonate zieht er im zweiten Halbsatz des Zitates sofort wieder zurück und kommt auf die ihm eigene, genehme Bezeichnung als „*einsätziges Stück in zwei Teilen*.“ Die Einsätzigkeit ist seine bevorzugte Form. Wichtig ist, daß die Teile in enger Beziehung und doch in Kontrast zueinander stehen, formale Strenge gegen formale Gelöstheit. Das Bestreben, einen Rahmen zu bilden, einen Ausgangspunkt wieder zum Endpunkt zu machen, diese Absicht wird eindeutig formuliert.

Die Satzbezeichnungen der *Musik für Klavier* op. 2/2 lauten:

*Adagio – Allegro ma non troppo*

*Allegro vivace – Andante – Adagio*

Das *Adagio*, das a-b-a strukturiert ist, wird am Ende wieder aufgegriffen und schafft den Rahmen. Die bestimmenden Elemente des Klaviersatzes sind der Ostinato und eine Akkordik, die noch überwiegend am Dreiklang orientiert ist. Die *Musik für Klavier* besitzt noch eine Nähe zur Dur-Tonalität, in G-Dur endet der erste Satz, in D-Dur der zweite Satz.

Die in op. 2/2 angelegte Linie setzt sich in den *Drei Toccaten für Klavier* op. 29/1 fort, die Johannes Driessler dem Pianisten Erik Then-Bergh herzlichst zugeeignet hat. Eine handschriftliche Hinführung des Komponisten zum Werk liegt vor:

*Die ‘Drei Toccaten für Klavier’ (op. 29/1) sind, wie das ‘Klavierkonzert’ (op. 27) im Jahr 1953 entstanden; beide Werke stehen also in enger zeitlicher, aber auch in deutlich innerer Beziehung zueinander: Was im Konzert oft nur in Andeutungen, immer aber größeren Zusammenhängen einander untergeordnet,*

<sup>107</sup>Johannes Driessler, *Erläuterungen zur ‘Musik für Klavier’ op.2/2*, Archiv Bärenreiter-Verlag Kassel, o.J.

erscheint, kehrt in den 'Toccaten wieder', nun aber in 'souveräner' Freiheit und sich selbst genügend.

Alle mich interessierenden virtuoson Möglichkeiten des Instruments werden zu 'freiem' Spiel, vor allem rhythmisch-metrisch 'befreitem' Spiel genutzt: aus ad-hoc-geformten Skalen, Akkordbrechungen, Klängen, Rhythmen, melodisch-lyrischen Gebilden usw. sollten ständig bewegte Mosaik-Gebilde entstehen, sollten kaleidoskopartig wechselnd Expressionen und Impressionen einander ablösen.

Dem aufmerksamen Hörer könnte auffallen, daß in der I. und II. Toccata zwei verschiedene Intervalle vornehmlich wirksam sind; und zwar direkt wie auch 'ausgefüllt', horizontal wie vertikal, also klangbildend wie 'melodieprägend': die Terz in Nr. I, die Quinte in Nr. II (entsprechend könnte man in I vor allem die terzgebildeten Dreiklänge usw., in Nr. II aber quint-quart-gebildete Akkorde (bzw. Sekund- und Nonen-Akkorde) gegensätzlich erleben). Nr. III hingegen ist aus einer 12-Ton-Gestalt ('Reihe') gezeugt, im Nacheinander wie in vertikaler Gleichzeitigkeit der Töne, - hier sind nicht ein bestimmtes Intervall und die aus ihm entstehenden Klänge, sondern eher der Einzelton von primärer Bedeutung - integriert aber in sich alle o.a. Phänomene aus I und II zusätzlich.<sup>108</sup>

Die Drei Toccaten sind ohne Taktstriche notiert. Das Fehlen der metrischen Schwerpunkte läßt Raum für das freie Spiel der melodischen Kräfte, wie es bei einer Toccata auch zu erwarten ist. Das Skalenwerk der ersten beiden Toccaten ist virtuos und rhythmisch komplex angelegt. Die melodischen Ausformungen sind in der ersten Toccata auf Basis der Terz, in der zweiten Toccata auf Basis der Quinte vorgenommen. Das erste Stück gestaltet sich formal vollständig ungebunden, im zweiten ist eine bogenförmige Rückbeziehung durch den Quintakkord und dessen Ausprägungen erkennbar. Die dritte Toccata ist nach den Regeln der Dodekaphonie in deutlich abgrenzbare melodische und rhythmische Passagen gegliedert. Diese Toccata weist von allen die strengste Form auf. Johannes Driessler exponiert die Zwölftonreihe zu Anfang der dritten Toccata, indem er sie viermal im Unisono vorweg stellt:



(Notenbeispiel 99: op. 29/1, 3. Toccata, Anfang)

<sup>108</sup>Johannes Driessler, *Handschriftliche Bemerkungen zu op. 29/1*, Detmold, 18.6.1972.



Wie schon in der ein Jahr früher entstandenen *Fantasie für Violoncello und Klavier* op. 24/2 geht der Komponist auch hier eine spezifische Verbindung mit der Zwölf-  
tontechnik ein. Deren Regelwerk wird mit Dreiklängen erfüllt:

Tonvorrat von 12 Tönen	Tonvorrat von 12 Tönen																														
<table style="margin: auto;"> <tr><td>11</td><td>9</td></tr> <tr><td>1</td><td>2</td></tr> <tr><td>8</td><td>10</td></tr> </table>	11	9	1	2	8	10	<table style="margin: auto;"> <tr><td>5</td><td>8</td><td>→</td><td>7</td><td>12</td><td>10</td><td>2</td><td>4</td></tr> <tr><td>6</td><td>12</td><td></td><td>11</td><td>3</td><td>5</td><td>4</td><td>(9)</td></tr> <tr><td>7</td><td>4</td><td>↖</td><td>3</td><td>9</td><td>1</td><td>(5)</td><td>6</td></tr> </table>	5	8	→	7	12	10	2	4	6	12		11	3	5	4	(9)	7	4	↖	3	9	1	(5)	6
11	9																														
1	2																														
8	10																														
5	8	→	7	12	10	2	4																								
6	12		11	3	5	4	(9)																								
7	4	↖	3	9	1	(5)	6																								

E+Ges —————> F G E As Es A D+B —————>

(Notenbeispiel 100: op. 29/1, S. 17)

Johannes Driessler führt Dur-Quartsextakorde hintereinander, wobei er repetierend zwischen E-Dur und Ges-Dur sowie D-Dur und B-Dur wechselt. Die vier Tonarten erhalten dadurch klanglich ein Übergewicht gegenüber den anderen. Im ersten eingezeichneten Abschnitt ist – von den beschriebenen Akkordrepetitionen abgesehen – der 8. Ton *h* doppelt, es „fehlt“ der 3. Ton *es*. Dieser 3. Ton erklingt sofort im ersten Akkord des nächsten Abschnitts, in dem wiederum der 8. Ton fehlt. Da beide Töne in relativer Nähe stehen, ist dies eine weite Auslegung der Zwölftonregel, klanglich nicht relevant. Im zweiten Abschnitt des Beispiels entfernt sich der Komponist noch weiter vom Regelwerk, die Töne 5 und 9 der Reihe sind Doubletten, wieder bleibt die Akkordrepetition außen vor.

In der nächsten Passage, die direkt an die oben gezeigte anschließt, wird die Oberstimme chromatisch in zwölf Tönen abwärts geführt, mit Dur-Quartsextakorden unterfüttert, in der Baßstimme von Moll-Dreiklangsbrechungen begleitet:

— chromatische Tonleiter —

d-Moll c-Moll h-Moll b-Moll

(Notenbeispiel 101: op. 29/1, S. 17)

Die *Toccaten* op. 29/1 stehen im Spannungsfeld zwischen großer Freiheit – Virtuosität, improvisatorische Erfindung, rhythmische Ungebundenheit – und Konzentration auf einen kompositorischen Kern – die Intervalle Terz, Quinte, die Zwölftonreihe. Freiheit der Form und Gesetzmäßigkeit des Tonsatzes sind die musikalischen Parameter, die Johannes Driessler in diesen Klavierstücken erprobt.

Die *Drei Sonatinen für Klavier* op. 29/2 entstehen ein Jahr nach den *Toccaten* und sind „dem Freunde Johann Philipp Hinnenthal“, dem ersten Verleger des Komponisten, gewidmet. Die *Sonatinen* sind von gänzlich anderem Tonfall als die *Toccaten* und entsprechen dem Typus einer leichteren und kurzen Sonate. Sie sind alle dreisätzig und haben als Besonderheit in den Mittelsätzen jeweils eine Liedmelodie verarbeitet.

Der erste Satz der ersten Sonatine *Allegro* besitzt ein achttaktiges Thema:

(Notenbeispiel 102: op. 29/2, 1. Satz, T. 1-8)

Das Thema unterteilt sich in zwei „Vier-Takter“, endet im vierten Takt in D-Dur, was dominantisch zum Anfang steht, und schließt im achten Takt in G-Dur. Dieser Anfang mit der achttaktigen Gliederung und den tonartlichen Bezügen, der ganz dem klassischen Sonatentypus entspricht, wirft die Frage nach der Sonatenhauptsatzform auf. Johannes Driessler wiederholt das Thema einen Ganzton höher im weiteren Verlauf des Satzes, am Ende des Satzes erklingt es um eine Quinte nach oben transponiert und mündet in einen Quintakkord auf *d*. Der Tonsetzer komponiert in diesem Satz eine persönliche Adaption der Hauptsatzform. Ohne zweites Thema und Ansätze einer Durchführung ist dieser Sonatinsatz die Mischung einer verkürzten Sonatenform mit der Bogenform. Im zweiten Satz *Adagio* wird die Melodie *Ach bitterer Winter* im Sopran vorgestellt, danach im Baß verarbeitet. Der Satz ist durchzogen von Ostinati, die aus der ersten und dritten Zeile des Lieds entwickelt sind. Die erste Sonatine wird mit einem formal frei gestalteten *Allegro non troppo* abgeschlossen.

Der zweite Satz der zweiten Sonate *Moderato* hat zwei Themen, jedoch keinen Ansatz zu deren Durchführung, hingegen gibt das erste Thema den Rahmen ab. Im Unterschied zur Sonatenhauptsatzform a b – Durchführung – a' b' , ist hier der a-Teil die Klammer a b c b a. Der zweite Satz *Allegretto* über *Lieb Nachtigall, wach auf* ist ein Variationssatz. Die Melodie liegt im Sopran und wird mit wandernden Bordunquinten begleitet. Danach wird die Liedmelodie im Sopran umspielt und in durchbrochener Arbeit durchgeführt. Das Metrum wechselt schließlich in einen 6/8-Takt, dazu erklingt die umspielte Melodie. Den Abschluß der Sonatine bildet ein *Vivace* in a-b-a-Form.

In der dritten Sonatine hat der Eröffnungssatz *Allegretto* keine Ähnlichkeit mit einem Sonatenhauptsatz. Der zweite Satz *Adagio* variiert *Maria durch den Dornwald ging*. Der Schlußsatz *Allegro molto* ist schließlich ein Rondo.

Alle drei *Sonatinen* Johannes Driesslers orientieren sich am Typus dieser Gattung, sie sind dreisätzig, mit langsamem zweiten und schnellem Schlußsatz. Die Eröffnungssätze der ersten beiden *Sonatinen* haben von der Gestalt ihrer Themen her eine Affinität zu einem Sonatentyp in Hauptsatzform. Allerdings wird das erste Thema immer als Rahmen verwendet. Die zweiten Sätze sind Variationssätze mit der Besonderheit, daß Cantus firmi insbesondere auch geistlicher Provenienz eingebaut werden.

In der Klaviermusik Johannes Driesslers zeigen sich zwei Hauptrichtungen. Zum einen komponiert er eine dem Dur-Moll-tonalen Vorbild verhaftete einfache Gebrauchsmusik kürzerer Dauer: die *Fantasien*, die *Sonatinen*, die pädagogisch ausgerichtete *Passacaglia*. Zum anderen ist in den kleinen Aphorismen Johannes Driesslers Stil schon deutlicher erkennbar, bevor er in den *Toccaten* die klangtechnischen Möglichkeiten des Instruments erprobt und erste Versuche in der Zwölftontechnik unternimmt.

## b) Cembalo

- *Variationen für Cembalo über Der Mond, der steht am höchsten* op. 46/2
- *Akrostichon*, acht Stücke für Cembalo op. 56

Die beiden Cembalokompositionen Driesslers entstehen in der zweiten Schaffensperiode, die *Variationen für Cembalo über Der Mond, der steht am höchsten* op. 46/2 im Jahr 1960, *Akrostichon*, acht Stücke für Cembalo op. 56, 1965.

Die Komposition beider Werke geht auf die Anregung von Johannes Driesslers Kollegen, dem Cembalisten Franzpeter Goebels, zurück. Er ist Herausgeber der Reihe *Neue Cembalomusik* im Bärenreiter-Verlag. In Heft 1 der Reihe erscheinen Johannes Driesslers *Variationen*. Franzpeter Goebels schreibt im Vorwort: „Die Beiträge – entstanden auf Anregung des Herausgebers – sind von mittlerem Schwierigkeitsgrad und so ausgewählt, daß Bindung und Lösung alten Leitbildern gegenüber deutlich und erlebbar werden.“<sup>109</sup>

Das Vorbild der *alten Leitbilder* ist in Johannes Driesslers Opus 46/2 deutlich zu erkennen. Der Cantus firmus Kaspar Othmayrs *Der Mond, der steht am höchsten* wird, im Sopran liegend, in einem dreistimmigen, bewegten Satz vorgestellt. In fünf Variationen wird die Melodie mit steter satztechnischer Verdichtung verarbeitet: Umspielung des c.f. in der Oberstimme, kolorierter c.f. in der Unterstimme und Einführung des punktierten Rhythmus` und der Sechzehntel, c.f. in der Oberstimme und weitere rhythmische Verdichtung des Satzes, c.f. in der Unterstimme und Imitationen im Begleitsatz und schließlich die Auflösung des c.f. und Durchdringung des Satzes mit einem Ostinato.

Der Tonsetzer stellt den ersten Satz an das Ende des Opus und schafft ein siebenstäufiges Variationswerk. Indem der Komponist den Anfang am Ende eines Stücks wiederholt, steht er in der Tradition dieser Gattung, man denke hier nur an J.S. Bachs Goldberg-Variationen. Der Typus des Vorbilds ist hier deckungsgleich mit der persönlichen Vorliebe des Komponisten.

Johannes Driessler gibt den Variationen aber auch ein ihm eigenes typisches Gepräge. Die Abfolge der Taktarten ist progressiv angelegt, d.h. mit stetig steigender Zahl der Taktschläge. Das Thema beginnt ohne notierten Takt, die Variationen stehen in aufsteigender Reihenfolge im 3/4-, 4/4-, 5/8-, 6/8- und 7/8-Takt.

Die Verbindung des *Akrostichon*, acht Stücke für Cembalo op. 56 zu Franzpeter Goebels offenbart sich erst auf den zweiten Blick. Die Widmung, die Johannes Driessler vorgesehen hat, ist auf Drängen des Breitkopf-Verlags nicht abgedruckt worden. Das Stilmittel des *Akrostichons* liefert den Schlüssel zum Verständnis. Die

<sup>109</sup>Franzpeter Goebels, *Vorwort*, in: *Neue Cembalomusik*, Heft 1, Kassel 1962, S. 2.

Anfangsbuchstaben der acht Sätze der Komposition ergeben den Namen des Widmungsträgers:

<i>Fragile</i>	F	Franzpeter ↓
<i>Grandioso</i>	G	
<i>Oscillando</i>	o	
<i>Elegiaco</i>	e	
<i>Burlesco</i>	b	
<i>Espressivo</i>	e	
<i>Leggiero</i>	l	
<i>Stringente</i>	s	

Das *Akrostichon* ist ein dem Hörer nur sehr schwer zugängliches Werk, das wie eine kaleidoskopartige Zusammenstellung von Kompositionstechniken des Johannes Driessler wirkt. Es finden sich die kontrapunktischen Techniken Umkehrung, Krebs, und Kanonzirkel neben Kombinationen von mehrstimmigen Satzbausteinen. Die rhythmisch-metrische Ebene ist durch zahlreiche Taktwechsel sehr komplex. Die Tonalität ist frei, mit Verdichtung in dodekaphonischen Phasen, ein Hang zur Verwendung eines Tredezimakkords als Schlußbildung ist festzustellen.

Der am stärksten strukturierte Satz ist das fünfteilige *Espressivo*. Zwischen drei A-Teilen, die vom Taktschema verbunden werden, sind zwei Abschnitte mit Kanonzirkel eingefügt. Eine Zwölftonreihe wird darin kanonisch geführt. Die Kanoneinsätze beginnen in der Oktave und werden halbtönig, über eine kleine, eine große Sekunde und so weiter, durch alle Intervalle folgend, bis zum letzten Einsatz in der Oktave geführt.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. It illustrates a canon with two entries. The first entry is labeled 'kl. Sek.' (small second) and the second entry is labeled 'gr. Sek.' (large second). The notation includes various note values, rests, and accidentals, demonstrating the intervallic relationship between the two parts.

(Notenbeispiel 103: op. 56, VI. Satz, Kanoneinsätze zwei und drei)

Der Zirkel mit Kanon wiederholt sich in analoger Weise mit halbtöniger Erweiterung des Einsatzintervalls. Die zweite kanonisch geführte Reihe ist nicht mehr zwölftönig. Johannes Driessler schafft im *Espressivo* durch die Satzstruktur einen Bogen. Formale Zusammenhänge und Rahmenbildungen sind auch in anderen Sätzen erkennbar. Sie werden mittels melodischer Motivbausteine und Taktschemata verdeutlicht. Das

*Akrostichon* ist ein sperriges Spätwerk des Komponisten, das die klanglichen Möglichkeiten des Cembalos auslotet und in eigenwilliger Tonsprache vom Spieler virtuose Beherrschung des Instruments fordert.

In der Klavier- und Cembalomusik zeigt sich die ganze Breite des Kompositionsstils Johannes Driesslers. Auf dem weiten Feld zwischen der Liedbearbeitung weltlicher Melodien im Dur-Moll-Bereich, über die Kurzform „Aphorismus“, mit prägnanter Darstellung einer musikalischen Idee, läuft die Entwicklung über die Adaption der Sonatenhauptsatzform in den Sonatinen, unter gleichzeitigem Erproben der Klaviertechnik und der zwölftechnischen Konstruktion in den *Toccaten*, hin zu den späten Cembalowerken. Diese beginnen zunächst rückwärtsgewandt mit Variationen und schließen in freier Entfaltung des musikalischen Materials. Eine augenfällige Veränderung ist der Wechsel des Instruments; Johannes Driessler schreibt in seiner frühen Schaffensphase für Klavier, in seiner späten für Cembalo. In der Klavier- und Cembalomusik entwickelt der Komponist aber auch zwei Konstanten: die Form der Variation, die er im Früh- und Spätwerk einsetzt, sowie den Aspekt der Technik und der assoziativen Erfindung in den *Toccaten* und im *Akrostichon*. Eine Form, die in anderen Gattungen Johannes Driesslers eine große Rolle spielt, hat der Tonsetzer ausgelassen; er schreibt keine einzige Fuge.

c) Orgel

- 20 Orgelsonaten durch das Kirchenjahr op. 30/1-20

Heft 1: Advent

Sonate I - *Toccata: Nun komm, der Heiden Heiland*  
op. 30/1 - *Aria: Es kommt ein Schiff geladen*  
- *Fuga: O Heiland, reiß die Himmel auf*

Sonate II - *Allegro: Macht hoch die Tür*  
op. 30/2 - *Andante: Wie soll ich Dich empfangen*  
- *Vivace: Gottes Sohn ist kommen*

Heft 2: Weihnachten

Sonate III - *Toccata: Gelobet seist du, Jesu Christ*  
op. 30/3 - *Canzona: Es ist ein Ros entsprungen*  
- *Passacaglia: Da Christus geboren war*

Sonate IV - *Andante: Vom Himmel hoch da komm ich her*  
op. 30/4 - *Allegro: Der Tag, der ist so freudenreich*  
- *Moderato: Den die Hirten lobeten sehre*

Sonate V - *Praeludium: Lobt Gott, ihr Christen alle gleich*  
op. 30/5 - *Fantasia: Wir Christenleut han jetzund Freud*  
- *Partita: Kommt und laßt uns Christum ehren*

Heft 3: Jahreswechsel und Epiphania

Sonate VI - *Praeludium: Freut euch, ihr lieben Christen all*  
op. 30/6 - *Bicinium: Das alte Jahr vergangen ist*  
- *Fantasia: Jesu, nun sei gepreiset*  
- *Fuga: Hilf, Herr Jesu, laß gelingen*

Sonate VII - *Adagio: Herr Christ, der einig Gotts Sohn*  
op. 30/7 - *Allegro: O Jesu Christe, wahres Licht*  
- *Andante: O süßer Herre, Jesu Christ*  
- *Vivace: Lobt Gott den Herren, ihr Heiden all*

Heft 4: Passion

Sonate VIII - *Toccata: O Mensch, beweine deine Sünde groß*  
op. 30/8 - *Canzona: Christus, der uns selig macht*  
- *Ricercare: O Lamm Gottes, unschuldig*

Sonate IX - *Andante: Ein Lämmlein geht und trägt*  
op. 30/9 - *Largo: O Traurigkeit, o Herzeleid*  
- *Allegro moderato: Wir danken dir, Herr Jesu Christ*

Sonate X - *Praeludium: Du großer Schmerzensmann*  
op. 30/10 - *Partita: Wenn meine Sünd mich kränken*  
- *Hymnus: Christe, du Schöpfer aller Welt*

#### Heft 5: Ostern

Sonate XI - *Toccata: Christ ist erstanden*  
op. 30/11 - *Partita: Erschienen ist der herrlich Tag*  
- *Fuga: Heut triumphieret Gottes Sohn*

Sonate XII - *Moderato: Christ lag in Todesbanden*  
op. 30/12 - *Allegretto: Mit Freuden zart*  
- *Allegro: Gelobt sei Gott im höchsten Thron*

Sonate XIII - *Toccata: Wir wollen alle fröhlich sein*  
op. 30/13 - *Fantasia: Jesus Christus, unser Heiland*  
- *Passacaglia: Die ganze Welt, Herr Jesu Christ*

#### Heft 6: Himmelfahrt und Pfingsten

Sonate XIV - *Toccata: Gen Himmel aufgefahren ist*  
op. 30/14 - *Bicinium: Christ fuhr gen Himmel*  
- *Fantasia: Auf diesen Tag bedenken wir*

Sonate XV - *Moderato: Nun bitten wir den Heiligen Geist*  
op. 30/15 - *Allegro: O Heiliger Geist, o heiliger Gott*  
- *Andante: Zeuch ein zu deinen Toren*

Sonate XVI - *Praeludium: Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*  
op. 30/16 - *Canzona: Heilger Geist, du Tröster mein*  
- *Hymnus: Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist*

#### Heft 7: Trinitatis und Aposteltage

Sonate XVII - *Praeludium: Wir glauben all an einen Gott*  
op. 30/17 - *Fantasia: Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*  
- *Aria: Gott der Vater wohn uns bei*  
- *Partita: Brunn allen Heils, dich ehren wir*

Sonate XVIII - *Andante: O Herr Gott, dein göttlich Wort*  
op. 30/18 - *Allegro: Sonne der Gerechtigkeit*  
- *Adagio: Es wolle Gott uns gnädig sein*  
- *Vivace: Kommt her, des Königs Aufgebot*



Heft 8: Buß- und Bettag, Ende des Kirchenjahrs

Sonate XIX - *Canzona: Aus tiefer Not laßt uns zu Gott*  
op. 30/19 - *Aria: Wenn wir in höchsten Nöten sein*  
- *Fuga: Aus tiefer Not schrei ich zu dir*

Sonate XX - *Largo: Mitten wir im Leben sind*  
op. 30/20 - *Allegro: Wachet auf, ruft uns die Stimme*  
- *Moderato: Es ist gewißlich an der Zeit*

- *Toccata und Hymnus über Wach auf, wach auf, du deutsches Land* op. 46/1

- *Zwei Orgelchoräle und Orgelbegleitsätze* op. 50/21

Johannes Driessler schreibt 1954 und 1955 die 20 *Orgelsonaten durch das Kirchenjahr* und für das Orgelbuch zum EKG Vorspiele und Begleitsätze zu den Liedern *Gott Vater, Sohn und Heiliger Geist* und *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*. Vier Jahre später entstehen *Toccata und Hymnus über Wach auf, wach auf, du deutsches Land* op. 46/1.

*Die vorgelegten Orgelsonaten sind entstanden nach mehrjährigen Studien und Vorarbeiten am Instrument. Es ging mir darum, den Notentext frei zu halten von jeder Registrierbezeichnung, ebenso aber auch von dynamischen, Artikulations- oder Tempo-Angaben, da ich es für die vornehmste Aufgabe des Organisten halte, den architektonischen Bau und die innere Gesetzmäßigkeit eines Musikstückes zu erkennen und dadurch je nach Instrument, Raum und eigenem Temperament zu wirklicher Gestaltung zu gelangen. Die metrische Einheit, der Pulsschlag des Satzes, ist zu Beginn angezeigt; die das lebendige Bild zerstörenden Taktstriche erübrigen sich. [...] Die Sonaten bestehen aus 3 oder 4 Sätzen, deren jeder auch einzeln als freies Choralvorspiel zu verwenden sein soll. [...] Mit besonderem Dank widme ich das Gesamtwerk meinen Lehrern am Instrument, Kirchenmusikdirektor Karl Rahner und Professor Dr. Michael Schneider, sowie dem Erbauer meiner Hausorgel, Orgelbaumeister Steinmann-Delius.<sup>110</sup>*

Über die im Vorwort vorgenommene allgemeine Widmung des gesamten Orgelzyklus hinaus trägt jede der zwanzig Sonaten eine eigene. Johannes Driessler bedenkt Mitglieder seiner Familie und der Familie seiner Ehefrau, seine Lehrer und Freunde mit je einer eigenen Sonate. Die Sonaten sind auf der Hausorgel des Komponisten in der Mozartstraße 36 in Detmold entstanden.

<sup>110</sup>Johannes Driessler, *Vorwort*, in: *Orgelsonaten durch das Kirchenjahr*, Bd. 1-8, Kassel 1954-56, S. 2.

Der Orgelzyklus op. 30 hat Verbindungen zu anderen Werken des Komponisten. Auf die Einarbeitung verschiedener Orgelsonaten in die *Kleine Hausmusik für Streicher* op. 39 und das dritte geistliche Oratorium op. 40 wurde in den entsprechenden Kapiteln schon hingewiesen. Darüber hinaus entspricht die Eröffnungstoccata der ersten Orgelsonate op. 30/1 dem *124. Psalm* für Chor und Orgel op. 25/2, der ein Jahr vor der Orgelsonate komponiert wurde. Die Orgelbegleitung des Chorwerks ist, mit nur wenigen Abänderungen an Übergangspassagen, identisch mit dem ersten Satz der Orgelsonate op. 30/1.

Die *20 Orgelsonaten* gehören alle in die Gattung der Choralbearbeitung. Da jeder Satz der jeweiligen Sonate einen eigenen c.f. verarbeitet, findet sich kein thematischer Zusammenhalt zwischen den Einzelsätzen. Johannes Driessler verwendet im Zyklus op. 30 zwei Typen, die schon rein äußerlich durch ihre Satzbezeichnungen zu unterscheiden sind. Acht Sonaten, deren Sätze mit Tempoangaben überschrieben sind, gehören in die Gattung der Triosonaten. Die anderen zwölf Sonaten weisen Satzbezeichnungen auf, die auf eine spezifische Form schließen lassen.

Johannes Driessler legt den Maßstab an seine Triosonaten nicht zu eng an, es finden sich vereinzelt durchaus Passagen, in denen er über die Dreistimmigkeit hinausgeht. Die Triosonaten VII und XVIII bestehen aus vier Sätzen in der Abfolge langsam – schnell – langsam – schnell und orientieren sich am Typus der Kirchensonate. Sechs Triosonaten geben bezüglich des Tempos der Einzelsätze kein einheitliches Bild. Drei Sonaten besitzen die Satzfolge langsam – schnell – langsam, eine entspricht dem Schema einer Kammersonate mit der Abfolge schnell – langsam – schnell, die beiden übrigen sind uneinheitlich zusammengestellt.

Die von Johannes Driessler gewählten Tempobezeichnungen lassen gewisse Gewohnheiten und Gesetzmäßigkeiten erkennen. Die Bezeichnung *Vivace* wählt er immer nur für den Schlußsatz einer Sonate, *Moderato* wird für Anfangs- und Schlußsätze verwendet. Die *Allegro*-Sätze Driesslers besitzen den klarsten formalen Aufbau, sie sind entweder bogenförmig mit einem oder zwei wiederholten Anfangsteilen oder zweiteilig a-b strukturiert. Weitere Zusammenhänge zwischen der Tempobezeichnung und dem Aufbau der Sätze lassen sich nicht herstellen. Der Komponist verwendet nur in der zwölften Sonate die Bezeichnung *Allegretto*. Dies mag mit dem verarbeiteten c.f. zusammenhängen: *Mit Freuden zart zu dieser Fahrt laßt uns zugleich fröhlich singen*. Die Wahl von *Allegretto* statt *Allegro* kann hier sicher als ein charakterlicher Hinweis auf den freudigen Inhalt des Lieds verstanden werden. Im gleichen Kontext verwendet er die Bezeichnung *Largo*. Sie kommt nur bei den Sterbechorälen *O Traurigkeit, o Herzeleid* in der neunten und *Mitten wir im Leben sind* in der zwanzigsten Sonate zur Anwendung. Auch hier ist die Tempobezeichnung gleichzeitig Richtschnur für den musikalischen Ausdruck.

Die zwölf Sonaten, die nicht als Triosonaten zu erkennen sind, haben Satzbezeichnungen, die alle der Terminologie von Satztypen oder Gattungen entstammen.

Johannes Driessler gebraucht zum einen Begriffe, die einen eher freieren Umgang mit der Form vermuten lassen: *Toccata*, *Praeludium*, *Fantasie*, auch *Hymnus* und *Aria*, zum andern Termini, die eine festumrissene kontrapunktische Gattung bezeichnen: *Partita*, *Passacaglia*, *Fuga*, *Canzona*, *Ricercare* und *Bicinium*.

Der Komponist verwendet *Toccaten* sechsmal als Eröffnungssätze seiner Sonaten. Hiermit und in der virtuosen Spielfreude dieser Gattung folgt er ganz dem historischen Vorbild. Die Form seiner *Toccaten* ist aber im Gegensatz dazu sehr streng. Mit einfacher oder auch mehrfach verschränkter Bogenform sind die Sätze stark strukturiert und folgen in vielen Passagen der Struktur des zugrunde liegenden Kirchenchorals. Namenskonform stehen auch fünf *Praeludien* am Anfang einer Sonate. Der Formtypus dieser Sätze ist der Bogen, den sie alle aufweisen. Eine Tendenz des Komponisten ist zu erkennen, in den *Praeludien* den entsprechenden c.f. in der Baßstimme zu verarbeiten. Die Erwartung der sehr freien Struktur einer *Fantasie* wird nur in einem von fünf Fällen, in der Sonate Nr. VI, erfüllt. Die anderen *Fantasien* weisen das gleiche Ordnungsschema wie die *Praeludien* und *Toccaten* auf. Mit einer Ausnahme, der Sonate XIV, bilden die *Fantasien* stets den Mittelsatz einer Sonate. Auch die Form der *Aria*, bogenförmig oder zweiteilig strukturiert, steht als Mittelsatz der Sonaten I, XVII und XIX zur Verfügung. Zweimal beschließen bogenförmig gegliederte *Hymnen* die Sonaten X und XVI und gleichzeitig die Hefte 4 und 6 der *Orgelsonaten*. Sie sind Schlußstücke par excellence. Der *Hymnus Komm Gott Schöpfer, Heiliger Geist* enthält den c.f. in dreifacher Engführung:

(Notenbeispiel 104: op. 30/16, *Hymnus*, Anfang)

Die Melodie wird im Doppelpedal in der Oktave imitatorisch zeilenweise durchgeführt, darüber erklingt sie nochmals in einer Augmentation um eine Quinte transponiert. Der *Hymnus* endet in einer Augmentation dieser Pedalstimmen, welche die Sonate zu einem klangmächtigen Abschluß bringt.

Die spezifische Orgeltechnik des Doppelpedalspiels verwendet Johannes Driessler auch im *Hymnus* der zehnten Sonate. Dort führt er den c.f. *Christe, du Schöpfer aller Welt* imitatorisch-kanonisch in gleicher Weise. Die Satzbezeichnung *Hymnus* steht in Übereinstimmung mit der Choralvorlage. Beide Cantus firmi gehen

auf frühkirchliche Hymnen zurück. *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist* ist die Fassung des *Veni creator spiritus* durch Martin Luther, *Christe, du Schöpfer aller Welt* die deutsche Fassung des altkirchlichen Hymnus *Rex Christe, factor omnium*. Mit der Technik des beidfüßigen Gebrauchs des Pedals steht Johannes Driessler in der Tradition der Orgelliteratur, insbesondere von J. S. Bach, der diese Technik u.a. in seinem Choralvorspiel BWV 686 über den Choral *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* in ganz ähnlicher Weise gebraucht hat. Der c.f. wird dort in der oberen Pedalstimme vollständig durchgeführt, die anderen fünf Stimmen bilden eine strenge Fuge, deren Thema aus der ersten Choralzeile besteht. Johannes Driessler wählt für seine Vertonung dieses Passionschorals in der neunzehnten Sonate ebenfalls die Form der Fuge.

Alle vier mit *Fuga* bezeichnete Sätze der *20 Orgelsonaten* sind Schlußsätze. Am weitesten entfernt vom Choralthema ist die Fuge über *Hilf, Herr Jesu, laß gelingen* aus der sechsten Sonate. Sie beginnt mit einem Ostinato, der seine Gestalt schon mit seinem zweiten Auftreten modifiziert, bevor die erste und zweite Choralzeile hinzutreten. Der c.f. wird immer paarweise, zu zwei Zeilen durchgeführt, ein Prinzip, das der Motette am nächsten kommt. Nach einem freien Intermezzo erklingt der c.f. vollständig im Baß, dazu tritt wieder der Ostinato des Anfangs. Die Fuge dieser Sonate ist ein Zwitter zwischen dieser Form und der eines Choralvorspiels. Der Ostinato des Anfangs verwandelt sich im Verlauf des Satzes so stark, daß er nicht als Fugenthema klassifiziert werden kann.

Auch das Thema der Fuge aus der neunzehnten Sonate hat keine direkte Ähnlichkeit zum c.f. *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*:



(Notenbeispiel 105: op. 30/19, *Fuga*, Anfang)

Das Thema wird exponiert und durchgeführt, bevor die beiden ersten Choralzeilen in den Satz integriert werden. Der c.f. erklingt nicht vollständig, Johannes Driessler beschränkt sich auf den Anfang. Dieser Satz besitzt jedoch die Eigenschaften der Gattung Fuge, die Form steht hier über der vollständigen Verarbeitung des Chorals mit all seinen Zeilen. Die *Fuga* über *O Heiland, reiß die Himmel auf* aus der ersten Sonate geht den gleichen Weg. Das Thema ist unabhängig vom c.f. gebildet, der allerdings im Verlauf des Satzes vollständig erklingt.

In der *Fuga* der elften Sonate geht Johannes Driessler einen Mittelweg. Er bildet ein Thema, das aus dem c.f. *Heut triumphieret Gottes Sohn* entwickelt ist:



(Notenbeispiel 106: op. 30/11, *Fuga*, Thema)

Blockweise schiebt der Komponist den Choral in Baßdurchführungen zwischen die Fugenabschnitte. Als Einleitung erklingen drei Choralzeilen des c.f., nach der vierstimmigen Exposition des Themas die dritte und vierte Zeile, später nochmals Zeile eins bis drei. Johannes Driessler mischt hier, säuberlich in Abschnitte getrennt, den Typus Choralvorspiel mit dem der Fuge.

Die Gattung *Canzona*, als Vorläufer der Fuge, setzt der Komponist einmal am Anfang einer Sonate und dreimal in der Mitte ein. In der *Canzona* aus der dritten Sonate tritt der c.f. nicht offen zutage, sondern ist nur im Thema enthalten: *Es ist ein Ros entsprungen*:



(Notenbeispiel 107: op. 30/3, *Canzona*, Anfang)

Nach gleichem Prinzip entwickelt Johannes Driessler in der achten Sonate das Thema der *Canzona* über *Christe, der uns selig macht*. Gemeinsames Kennzeichen der beiden Cantus firmi ist die dreimalige Tonwiederholung der ersten Choralzeile, die der Tonsetzer jeweils in Oktavsprünge umsetzt. Die *Canzona*, die als Eröffnungssatz der neunzehnten Sonate erklingt, verbindet ein ebenfalls mit dem c.f. verwandtes Thema mit der Chormelodie.

Die *Canzona* der sechzehnten Sonate über *Heilger Geist, du Tröster mein* besitzt eine besonders dichte Verflechtung von Thema und Chormelodie. Die erste Zeile des c.f. ist in das Thema eingearbeitet, zu dem dann als Kontrapunkt die zweite Choralzeile tritt.

1. Choralzeile

2. Choralzeile

(Notenbeispiel 108: op. 30/16, *Canzona*, S. 27)

Das einzige *Ricercare* der *Orgelsonaten* in der achten Sonate führt, wie sein historisches Vorbild, den c.f. *O Lamm Gottes, unschuldig* zeilenweise fugiert durch. Als Besonderheit stellt Johannes Driessler die fünfte Choralzeile vorneweg und zieht so einen Rahmen um das *Ricercare*:

(Notenbeispiel 109: op. 30/8, *Ricercare*, Anfang)

Lassen sich *Fuga*, *Canzona* und *Ricercare* in den Kompositionen Johannes Driesslers voneinander abgrenzen? Zum einen unterscheiden sich die Sätze durch ihre Stellung innerhalb der Sonaten. *Fuga* und *Ricercare* sind Schlußsätze der Sonaten I, VI, VIII, XI und XIX, die *Canzona* steht am Anfang der Sonate XIX, ansonsten in der Mitte der Sonaten III, VIII und XVI. Die Verwandtschaft der kontrapunktisch verarbeiteten Themen mit dem c.f. ist in der *Canzona* und im *Ricercare* enger als in den mit *Fuga* bezeichneten Sätzen. Die Strenge des kontrapunktischen Satzes ist in *Canzona* und *Ricercare* ebenfalls größer. Die Techniken der Themenbearbeitung sind gleich, Augmentation, Umkehrung, Engführung bieten das Standardrepertoire.

Die beiden *Bicinien* stehen innerhalb der Sonaten VI und XIV jeweils an zweiter Stelle. Das *Bicinium* der sechsten Sonate erfüllt die Bedingungen dieser Gattung nicht. Der Anfang ist zwar zweistimmig gehalten, beim Wiederaufgreifen des ersten Teils tritt als dritte Stimme der c.f. *Das alte Jahr vergangen ist* hinzu. Das *Bicinium* mutiert zu einem Triosatz. Im Gegensatz dazu besitzt das *Bicinium* der vierzehnten Sonate eine strenge Konstruktion. Zwischen drei Passagen, die den c.f. *Christ fuhr*

gen *Himmel* zeilenweise durchführen, werden zwei Kanonabschnitte eingeschoben. Es entsteht die Abfolge a - b - a' - b' - a".

Die beiden *Passacaglien* der Orgelsonaten III und XIII sind Schlußsätze. Die *Passacaglia* der dritten Sonate über *Da Christus geboren war* hat einen zunächst an ein Choralvorspiel oder auch eine Partita erinnernden Anfang. Der c.f. liegt im Sopran und wird von einer punktierten zweiten Stimme begleitet. Erst danach setzt ein Passacagliathema im Baß ein, das melodisch aus dem c.f. abgeleitet ist. Nach einer auf Dreistimmigkeit erweiterten Wiederholung des Anfangsteils wird der Satz mit dem umspielten, im Baß liegenden c.f. zu Ende geführt. Das Passacagliathema tritt nicht mehr in Erscheinung. Der Satz besitzt eine große Nähe zu einer Partita. Das Passacagliathema der dreizehnten Sonate ist aus der ersten und dritten Zeile des c.f. *Die ganze Welt, Herr Jesu Christ* gebildet. Das Thema wird in deutlich gegliederten Passagen mit den üblichen Mitteln der Passacaglia verarbeitet, am Ende fügt der Komponist nochmals den Anfang an. Diese Umsetzung der Form Passacaglia erfüllt wesentlich genauer das historische Vorbild der Gattung als die vorherige.

Von den vier *Partiten* stehen zwei in der Mitte der Sonaten X und XI, zwei bilden den Abschluß der Sonaten V und XVII. Alle verarbeiten ihren jeweiligen c.f. in sechs Durchführungen. Die Techniken Umspielung, Augmentation, Imitation, Kanon, durchbrochene Verarbeitung finden Anwendung auf die Chormelodien. Alle *Partiten* enden mit einer Durchführung des Chorals im Baß. Eine besondere Form der Steigerung als Schlußsatz besitzt die *Partita* der siebzehnten Sonate. Die Stimmenzahl wächst kontinuierlich von Durchführung zu Durchführung. Der Tonsetzer erfüllt bei der Schaffung seiner *Partiten* exakt den Formtypus.

Johannes Driesslers zweites Orgelwerk, *Toccata und Hymnus* über *Wach auf, wach auf, du deutsches Land* op. 46/1, entsteht 1959, vier Jahre nach den *20 Orgelsonaten durch das Kirchenjahr*. Der Komponist hat hier eine Registrierung vermerkt und gibt mit Überschriften zu der Binnenstruktur dem Spieler eine schnelle Übersicht über das Werk.

Die *Toccata* ist dreigeteilt: *Toccata – Trio – Spiegeltoccata*. Zwischen virtuose Laufpassagen, die schon Anklänge an den c.f. erkennen lassen, werden zwei Blöcke mit der ersten und zweiten Zeile des Chorals im homophonen, fünfstimmigen Satz eingeschoben. Das *Trio* ist kein dreistimmiger Satz, sondern wird zur Vierstimmigkeit erweitert. Der c.f. wird zwischen Baß und Oberstimmen in einem dreifachen Kanon in Oktave und Quinte vollständig durchgeführt. In der *Spiegeltoccata* wird das melodische Material der anfänglichen *Toccata* horizontal gespiegelt, dazwischen sind wiederum die noch fehlenden Choralzeilen drei bis fünf in drei Blöcken eingeschoben.

Der erste Abschnitt des *Hymnus* ist eine Passacaglia, deren Baßthema aus der ersten Zeile der Choralvorlage entwickelt ist, woran sich ein *Doppelkanon* anschließt. Alle Choralzeilen werden als Kanon im Pedal verarbeitet, darüber liegt ein weiterer

bewegter Kanon in den Oberstimmen. Der Schlußteil besteht nun wieder aus einer Passacaglia, deren Baßthema aus der letzten c.f.-Zeile entwickelt ist.

Johannes Driessler komponiert vier Jahre nach seinen *20 Orgelsonaten* in gleicher Weise. Die *Toccata* am Anfang entfaltet sich in einer Bogenstruktur mit vielen Läufen. Der *Hymnus*, wie im früheren Opus am Ende der Komposition, ist ebenfalls bogenförmig und verarbeitet den c.f. in kanonischer Führung des Doppelpedals. Dies sind die gleichen Strukturen und kompositorischen Mittel wie in den *Toccaten* und *Hymnen* der *20 Orgelsonaten durch das Kirchenjahr*.

Johannes Driessler verwendet die Nomenklatur seiner Orgelkompositionen aus der Tradition der Orgelmusik. Die Tonalität der Werke ist, bedingt durch die Aufnahme eines Cantus firmus, im erweiterten Dur-Moll-Bereich gehalten. Eine spezifische Besonderheit der *20 Sonaten durch das Kirchenjahr* ist das völlige Fehlen der Taktstriche, was bei Ganzen Noten oft Leseprobleme bereitet. Alle Orgelliteratur Johannes Driesslers ist choralgebundene, liturgische und geistliche Musik. Der vollständige Zyklus durch das Kirchenjahr ist ebenso wie der Zyklus der Evangelienprüche auf Anregung des Bärenreiter-Verlags entstanden. In der Gattung der Orgelmusik knüpft der Komponist an alte Gattungen und Techniken an; es gelingt ihm jedoch stets, diese im Sinne seiner persönlichen Tonsprache zu gestalten.



### 3. Orchesterwerke

Die Orchesterwerke Johannes Driesslers lassen sich in drei Gattungen unterteilen: Solokonzerte, Konzerte für Trio und Orchester und Symphonien. Die beiden *Choralmusiken für großes Orchester* op. 49/11 sind keiner dieser Gattungen zuzuordnen und werden deshalb zunächst erwähnt. Auf die *Fünf Orchesterstücke aus Ikarus* op. 48a wurde an anderer Stelle schon hingewiesen.<sup>111</sup>

- *Zwei Choralmusiken für großes Orchester* op. 49/11

Die *Choralmusiken für Orchester* sind eine Auftragskomposition des Bundes der Deutschen Kriegsgräberfürsorge aus dem Jahre 1958. Johannes Driessler schreibt für große Orchesterbesetzung: Piccoloflöte, zwei Flöten, zwei Oboen, Englischhorn, zwei Klarinetten, Baßklarinette, zwei Fagotte, Kontrafagott, vier Hörner, drei Trompeten, zwei Posaunen, Tuba und Pauken. Das *Praeludium* verarbeitet den Choral *Aus tiefer Not laßt uns zu Gott*, das *Postludium* den c.f. *Wer nur den lieben Gott läßt walten*. Die Satzstruktur zeigt den tonalen Rahmen einer Choralverarbeitung mit bogenförmigen Rückbezügen am Ende der Sätze. Die *Choralmusiken* erklingen in der zentralen Feierstunde des Bundes der Deutschen Kriegsgräberfürsorge am Volkstrauertag des Jahrs 1958 im Deutschen Bundestag in Bonn.

#### a) Solokonzerte

- *Konzert für Horn und Streichorchester* op. 16

- *Konzert für Klavier und Orchester* op. 27

- *Konzert für Violoncello und Orchester* op. 35

Die Orchesterwerke mit Beteiligung von Solisten entstehen in zwei Phasen. In der ersten Hälfte der 50er Jahre komponiert Johannes Driessler 1950 das Hornkonzert, 1953 das Klavierkonzert, 1954 das Violoncellokonzert und 1955 das *Concertino für Klaviertrio und Streichorchester mit Flöten*. Im direkten Anschluß folgt die zweite Fassung des Klavierkonzerts 1956.

Das Hornkonzert op. 16 hat drei Sätze: *Allegro non troppo*, *Molto adagio* und *Allegro vivace e con brio*. Der erste Satz beginnt mit einem Thema in der ersten Violine:

<sup>111</sup>S. 99f.



(Notenspiel 110: op. 16, 1. Satz, Violine I, T. 1)

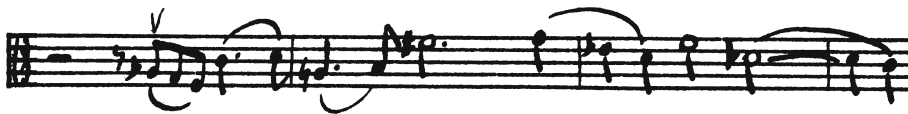
Das Soloinstrument kommt erst in Takt 20 mit einer Seitenlinie dazu und übernimmt in Takt 27 das erste Thema. In Takt 52 setzt das Horn mit einem zweiten Thema ein:



(Notenspiel 111: op. 16, 1. Satz, Horn in F, T. 52)

Vom Charakter her ist das zweite Thema lyrischer als das erste. Johannes Driessler orientiert sich in seinem ersten Solokonzert an der Sonatenhauptsatzform. Im Mittelteil des Konzerts verarbeitet der Komponist Material aus beiden Themengruppen in einem Durchführungsteil. In Takt 126 setzt in der Hornstimme das erste Thema wieder ein, gefolgt vom zweiten Thema, insgesamt eine Reprise. Am Ende des Satzes erklingt nochmals das erste Thema. Die Abfolge gleicht, bis auf das Wiederaufgreifen des ersten Themas am Ende des Satzes, dem Vorbild des Sonatenhauptsatzes. Die Tonstufen der Themeneinsätze des ersten Themas stehen in Quintbeziehungen: auf den Stufen *f*, *b*, und *c*. Indem der Komponist das erste Thema am Schluß nochmals aufnimmt, setzt er persönliche Akzente und gewinnt einen musikalischen Rahmen. Die Form des Satzes erinnert an ein Sonatenrondo.

Im zweiten Satz des Konzerts umschließt eine gesangliche Hornkantilene, begleitet von einem dezenten, bewegt homophonen Streichersatz, eine lebhaft Fuge:



(Notenspiel 112: op. 16, 2. Satz, Viola, T. 44)

In dieser Fuge kommen die Techniken der Umkehrung des Themas und seiner Kontrapunkte zum Einsatz, bevor die Hornkantilene den Satz zu einem ruhigen Abschluß führt.

Der Schlußsatz des Hornkonzerts besitzt den Aufbau eines Rondos. Ein stürmisches Thema bildet den Refrain:



(Notenbeispiel 113: op. 16, 3. Satz, Horn in F und Violine I, T. 1)

Dem Horn gesellen sich im dritten Takt unisono die Streicher mit einer Nebenstimme zur Seite. In die Couplets des Rondos fließt thematisches Material aus den beiden vorangegangenen Sätzen des Konzerts ein. Der Schlußsatz wird so zur Synthese des gesamten Werks.

Das erste Solokonzert Johannes Driesslers zeigt das erkennbare Vorbild eines klassischen Konzerts: Eröffnungssatz mit Vorbild einer Sonatenhauptsatzform, langsamer zweiter Satz – hier setzt der Komponist den eigenen Akzent, indem er eine Fuge schreibt – und ein schneller Rondoschluß.

Das Klavierkonzert ist das einzige Werk Johannes Driesslers, das in zwei Fassungen vorliegt, so daß sich hier eine seltene Möglichkeit bietet, die Arbeitsweise des Komponisten zu untersuchen. Jede Fassung des Konzerts trägt eine eigene Widmung. Erik Then-Bergh ist die erste Fassung von 1953 zugeeignet, Gerhard Puchelt die zweite des Jahres 1956. Dabei kürzt der Komponist das Werk um ca. drei Minuten Spieldauer und verringert die Orchesterbesetzung in den Bläsern. Er reduziert in der zweiten Fassung die Holzbläser auf nur eine Piccoloflöte und streicht das Englischhorn. Im Blech werden die Hörner von vier auf zwei, die Trompeten von drei auf zwei gekürzt. Diese Eingriffe verändern die Klangfarbe. Die verkleinerte Besetzung führt zum häufigeren Einsatz der anderen Musiker, substantielle Änderungen werden nicht vorgenommen, die Struktur der beiden Sätze bleibt gleich.

Der erste Satz ist systematisch und symmetrisch gegliedert: *Adagio* 6/4-, *Andante* 5/4-, *Allegro* 4/4-, *Vivace* 3/4-, *Allegro* 4/4-, *Andante* 5/4-, *Adagio* 6/4-Takt. Beschleunigung des Tempos und des Metrums bis zur Mitte, dann entsprechende Verlangsamung ist das Prinzip, welches auch mit denselben Bezeichnungen der Sätze und der Taktarten identisch ist mit der *Fantasie für Klavier* op. 24/1, die im Jahr zuvor entstand.

Im zweiten Satz nimmt der Komponist gravierende Eingriffe vor. Er ändert im *Moderato* die Taktart von 4/8 in 4/4 und läßt die Passage solistisch vom Klavier übernehmen. Den Schlußabschnitt *Furioso* streicht er komplett weg und erzielt dadurch sogar die klarere Gliederung: *Appassionato* – *Scherzando* – *Moderato* – *Scherzando* – *Appassionato*. Der Eingriff dokumentiert, daß Johannes Driessler immer wieder auf die Bogenform zurückkommt. Der ursprüngliche *Furioso*-Abschnitt scheint für ihn

ein virtuoser Anhang zu sein, auf den er verzichten kann. Der zweite Satz des Klavierkonzerts ohne diesen Abschnitt erhält die klarere, vom Komponisten intendierte Bogenform.

Johannes Driessler weist in seiner Besprechung der drei Klaviertoccaten op. 29/1 auf Zusammenhänge zum Klavierkonzert hin:<sup>112</sup> „Die *‘Drei Toccaten für Klavier’* (op. 29/1) sind, wie das *‘Klavierkonzert’* (op. 27) im Jahr 1953 entstanden; beide Werke stehen also in enger zeitlicher, aber auch in deutlich innerer Beziehung zueinander: Was im Konzert oft nur in Andeutungen, immer aber größeren Zusammenhängen einander untergeordnet, erscheint, kehrt in den Toccaten wieder, nun aber in *‘souveräner’* Freiheit und sich selbst genügend.“<sup>113</sup>

Die Äußerungen des Komponisten, die 20 Jahre nach der Entstehung der Werke niedergeschrieben sind, bleiben unklar, ein enger Zusammenhang läßt sich im Notentext nicht nachvollziehen. Die Freiheit der *Toccaten* ist die des Taktes und des Metrums. Ohne Taktstriche notiert, konzentriert sich der Satz frei schwingend auf das Ausloten der klanglichen Möglichkeiten des Klaviers. Die grundsätzlich ähnliche Behandlung in technischer Hinsicht, wie Akkordbrechung, Art der zu greifenden Akkordik, melodische Floskeln, bitonale und polytonale Passagen, verbinden die beiden Werke auf kompositorischer Ebene. Eine konkrete Verbindung hingegen besitzt das Klavierkonzert op. 27 zum 1952 entstandenen fünften Stück der Sammlung für Klarinette und Klavier op. 24/3. Der in der zweiten Fassung gekürzte Schlußabschnitt des zweiten Satzes *Furioso* ist mit diesem Stück identisch. Der siebentönige Ostinato<sup>114</sup> wird unisono im Klavier in siebentaktigen Phrasen einmal durch den Quintenzirkel geführt. Ich vermute, daß Johannes Driessler bei der Zuordnung der *Toccaten* op. 29/1 zum Klavierkonzert eine Verwechslung unterlaufen ist. Wie gezeigt, hat das Klavierkonzert jedoch starke Bezüge zu den *Fantasien* op. 24.

Das *Konzert für Violoncello und Orchester* op. 35 besitzt eine wenig typische Satzfolge, es beginnt mit zwei langsamen Sätzen. Dem bogenförmig gebauten ersten Satz *Andante* schließt sich ein *Largo* an. In diesem Satz wird das erste Stück aus den *Drei kleinen Stücken für Violine und Klavier* op. 8/3 vollständig zitiert. Das Violoncello übernimmt die Stimme der Violine, der Klaviersatz wird orchestriert. Das *Allegro con brio* ist ein virtuoser Schlußsatz mit motivischen Verbindungen durch ein Anfangsmotiv und eine Solokadenz. Im Handexemplar der Partitur des Komponisten ist im dritten Satz ein Sprung eingezeichnet. Johannes Driessler schreibt dazu 25 Jahre später: „*Nach meiner Erinnerung mußten wir ihn machen, weil Münch-Holland*

<sup>112</sup>Vgl. auch Zitat im Kapitel Klaviermusik, Fußnote 108, S. 154.

<sup>113</sup>Johannes Driessler, *Handschriftliche Bemerkungen zu op. 29/1*, Detmold, 18.6.1972

<sup>114</sup>Vgl. Notenbeispiel 87, S. 137.

nicht mehr genug Kraft für die Schlußkadenz hatte.“<sup>115</sup> Diese Passage enthält virtuose Doppelgriffe.

Das Violoncellokonzert vermittelt im Gegensatz zu den beiden anderen Solokonzerten einen uneinheitlichen Eindruck, da auch zwischen den einzelnen Sätzen keine Verknüpfungen bestehen. Die Abfolge der zwei langsamen Sätze ist für den Spannungsverlauf des Konzerts problematisch. Der Tonsetzer fügt in einem Brief an Martin Stephani Kritiken der Uraufführung 1954 in Dresden ein und bemerkt sarkastisch: „Und innen hab´ ich Dir notiert, was es für ein schlechtes Werk ist, das Du gut findest [...] ob Dein späterer Biograph nicht womöglich lapidar feststellen wird ‘Hierbei hat ihm seine Freundschaft zu Driessler den Blick getrübt’?“<sup>116</sup> Die von Johannes Driessler zitierten Kritiken sind durchweg schlecht.

Auffällig zeigt sich in den letzten beiden Solokonzerten, daß Johannes Driessler mit der Form Schwierigkeiten hat. Die Kürzungen und die Striche in den Werken deuten darauf hin, daß diese Gattung nicht zu seinen bevorzugten gehört. Die Zitate aus eigenen Werken der Kammermusik lassen weiter darauf schließen, daß der Tonsetzer aus der kleinen Form die große Konzertform zu entwickeln versucht, die Umsetzung jedoch nicht schlüssig gelingt.

#### b) Konzerte für Trio und Orchester

- *Concertino für Klaviertrio und Streichorchester mit Flöten* op. 32
- *Concerto da camera I*, für Violine, Flöte, Englischhorn und Streichorchester op. 51
- *Konzert für Streichtrio und Orchester* op. 54

Erst 1962 greift Johannes Driessler die Linie wieder auf, die er in dem *Concertino für Klaviertrio und Streichorchester mit Flöten* im Jahre 1955 schon angelegt hat. Er schreibt Werke für Solistengruppen und Orchester: 1962 das *Concerto da camera I* und ein Jahr darauf das *Konzert für Streichtrio und Orchester*.

Die Werke dieser Gattung besitzen die für den Komponisten Driessler typischen Merkmale. Die Verknüpfung der drei Sätze des *Concertinos für Klaviertrio und Streichorchester mit Flöten* op. 32 geschieht dadurch, daß jedem Satz ein Thema als Motto vorangestellt wird, welches jedoch nicht weiter verarbeitet wird:

<sup>115</sup>Johannes Driessler an Martin Stephani, 20.7.1979.

<sup>116</sup>Johannes Driessler an Martin Stephani, 20.7.1979.



(Notenspiel 114: op. 32, 1. Satz, Klavier, T. 1f.)

Die Sätze selbst sind durch die Abfolge von Tutti und Solisten gegliedert. Im ersten und zweiten Satz wird thematisches Material vom Anfang am Ende wieder aufgegriffen, der Schlußsatz ist zweiteilig angelegt, eine weitere Durchdringung mit thematischer Arbeit findet nicht statt. Formgebung geschieht durch Wiederholung.

Die Form des *Concerto da camera* op. 51 entspricht dem Typ eines Bogens mit Mittelachse. Zu Beginn erklingt ein zwölftöniges Thema:



(Notenspiel 115: op. 51, 1. Satz, Violine I, T. 1)

Das *Concerto* ist jedoch nicht in strenger Dodekaphonie durchgearbeitet. Passagen in zwölftöniger Kompositionsweise stehen neben freitonalen. Johannes Driessler gliedert das Werk zwar äußerlich in zwei Sätze, die Struktur geht aber über diese Satzgrenze hinweg. Das ganze Werk wird durchzogen von einem weiteren, nicht zwölftönigen Thema, das vorwiegend imitatorisch polyphon von der Solistengruppe aufgegriffen wird:



(Notenspiel 116: op. 51, 1. Satz, Violine I, T. 61)

Dieser Ablauf zielt auf ein *Andantino* hin, das mit einem ostinaten Thema im Orchester wie eine Passacaglia anmutet und die Mittelachse des gesamten Werks ausmacht. Im zweiten Teil wird das Material der beiden aufgeführten Themen in ihrer Umkehrung verwendet, das Werk schließt mit der Umkehrung des zwölftönigen Anfangsthemas. Der Mittelteil wirkt als Spiegelachse, ein Verfahren, daß der Komponist auch in anderen Gattungen anwendet.

Das 1963 entstandene *Konzert für Streichtrio und Orchester* op. 54 erfährt seine Uraufführung erst sieben Jahre später. Es musizieren die Münchner Philharmoniker im Rahmen der Volkssymphoniekonzerte im Februar 1970 im Herkules-Saal der Münchner Residenz unter Leitung von Heribert Esser. Im Programm zur Uraufführung ist zu lesen: „Das Konzert ist formal mehrfach untergliedert und von wechselnden Stimmungen kontrastvoll erfüllt, eine musizierfreudige Spielmusik im beschwingten Wetteifer von Soli und Tutti, die als eine solche aufgefaßt und genossen werden will.“<sup>117</sup>

Die Analyse des Werks ergibt kein klares Bild. Das *Konzert für Streichtrio und Orchester* ist formal nicht geschlossen, melodisch karg angelegt und läßt mit seiner dicken Instrumentation wenig Raum für die angekündigte Musizierfreude. Zurecht urteilt die Kritik: „Außer der Besetzung, ein Streichtrio, bietet das Stück wenig Originelles. Es fällt weit hinter die Sprache Bartoks oder Hindemiths zurück. Manchmal klingt es, als habe jemand ein paar Motive aus d’Alberts ‘Tiefeland’ nach Hindemiths ‘Unterweisung im Tonsatz’ eingerichtet, mit mürrischen Harmonien verkleistert, mit grauen Ostinato-Modellen aufgefüllt. Die harmlosen melodischen Ausblicke sind dem Komponisten am weitaus ehrlichsten geraten. Schwerlich anzunehmen, daß dieses Stück einen Siegeszug um die Welt antreten wird.“<sup>118</sup>

Das Werk, das wie schon das Violoncellokonzert einen uneinheitlichen Eindruck vermittelt, und die Kritik werfen schlaglichtartig einen Blick auf die persönliche Situation des Komponisten am Anfang der 70er Jahre. Er hat eine schwere Erkrankung hinter sich, die Zweite Symphonie ist aufgeführt worden, die Dritte ist komponiert. Der Erfolg in der Öffentlichkeit bleibt aus. Vermutlich ist dies auch einer der Gründe, daß sich Johannes Driessler zu dieser Zeit entschließt, mit dem Komponieren aufzuhören.

Die große Entwicklungslinie in den Konzerten Johannes Driesslers führt weg vom Vorbild des Solokonzerts mit tonartlicher Gebundenheit hin zu freier Atonalität. Die letzten Konzerte schreibt der Tonsetzer für eine Gruppe von Solisten, ein Trio und Orchester. Schon die Titel dieser Werke, *Concertino* und *Concerto*, weisen auf eine Nähe zur Gattung des Concerto grosso. Im wesentlichen folgt Johannes Driessler diesem Vorbild, ohne der Gattung jedoch neue Impulse geben zu können. Im frühen Hornkonzert ist noch deutlich das Schema der Sonatenform und des dreisätzigen instrumentalen Konzerts mit Schlußrondo erkennbar, diese Linie verwischt jedoch allmählich. Der Bogen beginnt die Form zu dominieren, über das Klavierkonzert, das in seinen Sätzen schon eine Mitte aufweist, bis zum *Concerto da camera I*, in dem die strukturelle Mitte unabhängig von der äußeren Satzgestalt erzielt wird. Das Konzert

<sup>117</sup>Wilhelm Zentner, *Programm des 5. Volkssymphoniekonzerts der Münchner Philharmoniker*, 21.2.1970.

<sup>118</sup>Süddeutsche Zeitung, 24.2.1970.

ist die Gattung mit dem uneinheitlichsten Erscheinungsbild im Œuvre Johannes Driesslers und gehört nicht zum Kern seines Schaffens.

### c) Symphonien

- *Sinfonia breve* für großes Orchester op. 5
- *Dum spiro spero*,<sup>119</sup> Erste Symphonie op. 55
- *Dum ludo laudo*,<sup>120</sup> Zweite Symphonie op. 60
- *Amo dum vivo*,<sup>121</sup> Dritte Symphonie op. 63

Johannes Driesslers erstes Werk für großes Orchester, die *Sinfonia breve*, entsteht 1947. Er wählt eine große Besetzung: Piccoloflöte, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, vier Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Pauken, Becken, Triangel und Streicher. Das Werk wird am 22. Januar 1949 in Bielefeld uraufgeführt.

Die einsätzige *Sinfonia breve* beginnt mit dem Motiv aus dem Themenkopf des Hauptthemas, vorgetragen von der Pauke. Das erste Thema erklingt vollständig erstmals im 23. Takt, vorgetragen von den vier Hörnern im Unisono:



(Notenbeispiel 117: op. 5, Horn in F, T. 23-27)

Der Komponist kontrastiert mit einem zweiten, vom Charakter her eher lyrischen Seitenthema:



(Notenbeispiel 118: op. 5, Violine 1, T. 54-58)

Beide Themen werden durch unruhige, punktierte Begleitrhythmen vorbereitet und in zwei Themenkomplexen verarbeitet. Im weiteren Verlauf des *Allegros* führt der

<sup>119</sup>Solange ich atme, hoffe ich.

<sup>120</sup>Solange ich spiele, liebe ich.

<sup>121</sup>Solange ich liebe, lebe ich.



Komponist zwei weitere Themen ein und verarbeitet diese, eine Reprise des Anfangsmaterials findet in diesem Anfangsabschnitt nicht statt.

Den Schlußabschnitt der *Sinfonia, Allegro con brio*, eröffnet ein beschwingtes Thema:



(Notenbeispiel 119: op. 5, Violine 1 T. 235 –237)

Dieses Thema beginnt mit zwei liedhaften Takten, denen sich eine Achtelbewegung mit instrumentalem, laufendem Charakter anschließt. Der melodische Reiz des Anfangs entspringt aus der Tritonusspannung *fis – c* und der Weiterführung durch das leittönige *dis* in einen Bereich um *e* im dritten Takt. Das Thema schwankt tonal zwischen einem D-Septimen- und einem H-Dur-Feld.

Der vierte Abschnitt, *Allegro con brio*, besitzt die Form eines Rondos:

- |              |  |
|--------------|--|
| Takt 235-275 | Verarbeitung Rondothema (Notenbeispiel 119): Refrain |
| Takt 276-317 | Couplet: Material aus dem Hauptthema                 |
| Takt 318-334 | Refrain  |
| Takt 335-391 | Couplet: Material aus dem ersten Abschnitt           |
| Takt 392-399 | Refrain  |

Die Couplets greifen thematisches Material vom Anfang wieder auf, womit Johannes Driessler die melodische Geschlossenheit der *Sinfonia breve* erzielt. Alle Themen der *Sinfonia* haben eine strukturelle Verwandtschaft durch Ausprägung der Quarte bzw. Quinte im Themenkopf.

Die *Sinfonia breve* op. 5 ist einsätzig, in den Tempobezeichnungen schimmert jedoch die klassische Viersätzigkeit der Symphonie durch: *Allegro con brio – Molto adagio – Alla marcia – Allegro con brio*. Zwei schnelle Außensätze umschließen einen langsamen und einen Tanzsatz, hier einen Marsch.

Die drei späten Symphonien Johannes Driesslers entstehen eineinhalb Jahrzehnte nach der *Sinfonia breve* zwischen 1964 und 1969 am Ende der zweiten Schaffensperiode. Zu den drei Symphonien liegen maschinen- und handschriftliche Analysen des Komponisten vor. Ich nehme diese Analysen im Originaltext als Leitfaden und Ausgangspunkt meiner Überlegungen, um anhand der persönlichen Erläuterungen Johannes Driesslers sein symphonisches Werk an exemplarischen Abschnitten zu untersuchen.

*Dum spiro spero*, Symphonie Nr. 1 op. 55, entsteht 1964 und wird anlässlich der Einweihung der neuen Aula der Akademie am 3. Mai 1968 in Detmold uraufgeführt. Johannes Driessler analysiert:

„Zwei melodische Urgestalten aus je 6 Tönen, die einander frei beantwortend sich zu einer Ganzheit von 12 Tönen zusammenfügen, bilden das Grundmaterial: Die reale Form liegt der ersten, die rückläufige der zweiten Hälfte des Werkes zugrunde.“<sup>122</sup>

Die Grundlage der Ersten Symphonie ist eine dodekaphonische Reihe, die der Komponist aus zwei „Urgestalten“ von je sechs Tönen zusammenstellt:

Gesamtgestalt

1. Urgestalt 2. Urgestalt

(Notenbeispiel 120: op. 55, T. 13-14, Gesamtgestalt)

„Die Großform der Symphonie wäre etwa so zu fixieren:

<u>A'</u> (3/4)	<i>'Einleitung'</i>	<i>Tempo 76, 88, 100, 108 (ADAGIO – ANDANTE)</i>
<u>B'</u> (4/4)	<i>ALLEGRO</i>	<i>Tempo 120</i>
<u>C'</u> (5/4)	<i>MODERATO</i>	<i>Tempo 100</i>
<u>D'</u> (6/8)	<i>ALLEGRETTO</i>	<i>Tempo 80</i>
<u>E'</u> (3/4)	<i>LARGHETTO</i>	<i>Tempo 66</i>
<u>E''</u> (3/4)	<i>LARGHETTO</i>	<i>Tempo 66</i>
<u>D''</u> (6/8)	<i>ALLEGRETTO</i>	<i>Tempo 80</i>
<u>C''</u> (5/4)	<i>MODERATO</i>	<i>Tempo 100</i>
<u>B''</u> (4/4)	<i>ALLEGRO</i>	<i>Tempo 120</i>
<u>A''</u> (3/4)	<i>'Coda'</i>	<i>Tempo 88, 100, 112, 120“</i>

Johannes Driessler gliedert das einsätzliche Opus in fünf verschiedene Formteile, die er um eine Mittelachse gespiegelt anlegt. Taktarten, Tempo und Satzbezeichnung der Formteile entsprechen sich, Einleitung und Coda weisen, besonders im Tempo, kleinere Unterschiede auf.

<sup>122</sup>Dieses und die folgenden Zitate sind entnommen aus: Johannes Driessler, *Maschinenschriftliche Erläuterungen zur ersten. Symphonie*, o.O.u.J

Formteil A', Takt 1-111

*Adagio*, Takt 1-39

„A' 'Entfaltung' der Metall-Klinger (Bck., Gongs, Tamtam, Trgl.) zum klingenden Zentralton in Hrn. u. Str. – Entstehung der Gesamtgestalt (6+6) im Blech und Holz; dabei wechselnde Bildung von 5-Klängen – anschl. die beiden Urgestalten als Klänge dargestellt (Gl.[ocken]Sp.[iel], V[ibra]-Ph.[on], M[etallo]-Ph.[on]).“

Die Symphonie beginnt mit dem Zentralton *d* als Orgelpunkt in den Hörnern, der von den Streichern fortgeführt wird. Gleichzeitig „entfalten“ die Metallklinger einen zweitaktigen Ostinato. Das musikalische Geschehen beginnt mit sehr leiser Dynamik. In Takt 13 setzt das zwölftönige Thema in Bratsche und Violoncello ein, wird dann von hohen Streichern übernommen, die den Orgelpunkt *d* verlassen. Gleichzeitig mit der melodischen Entfaltung der Zwölftonreihe wird sie auch harmonisch wirksam. Die Reihe wird in einem Arpeggio umgesetzt, das in den tiefen Blechbläsern beginnt und sich bis in die hohen Holzbläser fortsetzt. Die Einsätze des jeweils neuen Tons erfolgen im Abstand eines Taktes. Die Länge des jeweiligen Tons ist auf fünf Takte beschränkt, so daß der klingende Akkord maximal die Fünfstimmigkeit erreicht: Das Arpeggio „wandert“ aus der tiefen in die hohe Lage durch die Reihe. Der Abschnitt endet mit zwei sechsstimmigen Akkorden – in Glockenspiel, Vibraphon und Metallophon –, die abwechselnd aus dem Material beider Urgestalten gebildet werden.

*Andante*, Takt 40 – 67

„Klangbildungen von 8 bis 11 Tönen, wechselnd mit melodischen Floskeln ('Phon'-Gruppe): 2-Takter – dann '3+1'-Takter mit weiteren Klangbildungen (5er, 6er-Klänge) mündend in 11er-Klang (wie zuvor); im ganzen Abschnitt Entstehung ausgeprägter Urrhythmen.“

Die Akkorde der Takte 40-44, zwei „2-Takter“, bestehen aus Klangbildungen von acht bis elf verschiedenen Tönen. Die Tendenz ist erkennbar, entstehende Dissonanzen nicht eng nebeneinander zu setzen, sondern sie in weiter Lage klanglich entschärft darzustellen. Die „Phon-Gruppe“ spielt zu diesen Klangbildungen unisono zwei Takte die erste Urgestalt, dann zwei Takte lang die zweite Urgestalt. Die Klangbildungen schieben sich jeweils trennend zwischen die melodischen Phrasen. Im anschließenden „3+1-Takter“ werden beide Urgestalten unisono durchgeführt. Ab Takt 47 folgen noch drei weitere viertaktige Einheiten. Die Urgestalten sind melodisch in den Streichern ausgeprägt, dazu erklingen repetierend rhythmische Formeln in den Blechbläsern und der Pauke. In Takt 60 endet das Verfahren mit einem „11-Klang.“ Der Schluß des *Andante* klingt in einem flächigen Pianissimo der „Phon-Gruppe“ aus.

Die Urrhythmen, erkennbar in verschiedenen Tonrepetitionen, sind ein wesentliches Element des Tonsatzes. Sie sind melodisch nicht wirksam. Der Komponist trennt konsequent die musikalischen Parameter Melodik und Rhythmik. Die Rhythmik die-

ses Abschnitts entwickelt sich von langsam zu schnell, von Achtel- über Triolen- zu Sechzehntel-Repetitionen.

*piu mosso*, Viertel ca. 100, Takt 68 – 89

„‘4+3’-Taktgruppen: melodische Entwicklung im Vordergrund, unterbrochen von 6- + 4- Klangkombinationen; erste Verwandlung der zuvor entstandenen Urrhythmen; 3facher Oktavkanon der Gesamtgestalt.“

Der Tonsetzer akzentuiert nun das melodische Moment. Vier Takte erklingt unisono in den Streichern die Gesamtgestalt, es folgen drei Takte Klangkombination aus vier- bis sechsstimmigen Akkorden, insgesamt dreimal sieben Takte. Daran schließt sich in Takt 89 ein dreifacher Oktavkanon der Gesamtgestalt im engeführten Abstand einer Viertel an. Trompete und Horn bleiben jedoch mit Tonrepetitionen beim Parameter Rhythmus.

*piu mosso*, Viertel ca. 108, Takt 91-111

„Weitere Klang- und Rhythmus-Kombinationen (3-Taktgruppen) bis zum erneuten 3fachen Oktavkanon in umgek. Einsatzfolge; absch. (Tutti) die beiden 6-Klänge im Wechselspiel (Urgestalt 1 u. 2).“

Dreimal drei Takte liegt der Schwerpunkt auf Klangbildungen. Alle Instrumente nehmen an der klangfarblichen Entfaltung des Materials teil, rhythmisch kontrapunktiert von der Paukenstimme. Der dreifache Oktavkanon der Gesamtgestalt wird mit umgekehrter Einsatzfolge wiederholt. Im Fortissimo kumuliert die Phrase in zwei sechsstimmigen Akkorden im Tutti des Orchesters. Die Takte 102 und 104 sind aus den Tönen der zweiten Urgestalt gebildet, die Takte 103 und 105/6 aus den Tönen der ersten Urgestalt. Der A-Teil verklingt im Pianissimo der „Phon-Gruppe“.

Formteil B', Takt 112-230

„B' 6x2 (1. Kombination) – Achtelbewegung beginnend und sich steigend,“

1. Urgestalt

2. Urgestalt

(Notenbeispiel 121: op. 55, Takt, 112f., reduziert)

Johannes Driessler kombiniert beide Urgestalten zur Zweistimmigkeit, trennt dabei das Material taktweise. Der Orchestersatz in Achteln wird insgesamt bewegter.

„gehalten von wechselnden 5-/4-/3-Klängen;“



T. 124            T. 125            T. 126  
5-Klang            4-Klang            3-Klang        = 12 Töne

(Notenbeispiel 122: op. 55, Gerüstakkorde)

Der Komponist verwendet das Verb „gehalten“ im Sinne von langen begleitenden Liegeklängen. Die drei Akkorde, die zur Achtelbewegung erklingen, umfassen wiederum alle zwölf Töne.

„Unterbrechung durch 4x3-Klänge;“

Die Achtelbewegung wird im Takt 128 unterbrochen. Vier Dreiklänge in Viertelnotenwerten, bestehend aus zwölf Tönen, stehen als Block zwischen den bewegteren Teilen.

„im Blech die vorber. Urrhythmen – Punktierter Rhythmus führt sich ein;“

Die Blechbläser übernehmen, zusammen mit der Pauke, erneut eine rhythmische Funktion, indem sie mit Tonwiederholungen die rhythmische Progression vorantreiben, die dann, gegen Ende des B-Abschnitts, auf alle Instrumentengruppen übergreift. Ab Takt 135 wird der punktierte Rhythmus eingeführt.

„6x2 (2. Kombination);“

Analog zur 1. Kombination vorgenommene zweistimmige Ausformung der Urgestalten.

„Sechzehntel; Kleinst-Kanonbildungen in raschen Abläufen, alle melodischen Bildungen streng aus der Grundgestalt;“

Der Komponist schafft zahlreiche kanonische Verflechtung, deren melodisches Material der Zwölftonreihe entnommen ist.

„Klänge und Klanggruppen 5-/6-/7-/8-, 'wandern' durch die Urgestalt; weitere Ausbildung und neue Kombinationen aller bisher entwickelten Rhythmus-Formeln. – 3x4-Klangkombinationen in verschiedenen ' Fassungen'; Triole entsteht; weitere Bewegungssteigerung; Synkope als Gestaltungselement tritt hinzu, größte Steigerung.“  
Wie schon im A-Abschnitt wandern Akkorde durch das Tonmaterial der dodekaphonischen Reihe. Das Material wird in verschiedenen Lagen- und Klangkombinationen verarbeitet. Der gesamte B-Abschnitt der Symphonie zielt auf dynamische und rhythmische Steigerung hin und führt das Werk zu einem ersten Höhepunkt.

Formteil C', Takt 231-247

„C' 4x3-Klänge in 3 Lagen; dann gleiche Kombination 12mal verschieden, also 'wandernd' zu erkl. Fundamenttönen 1-12 der Grundgestalt; darüber zunächst freie Melodik (Solostr.), dann 'bewegter Klang' in großer Steigerung, die abgefangen wird von der Anfangskombination (nun aber im 6/4-Takt!).“

Der Formteil C' der Symphonie ist bogenförmig a-b-a gebaut. In den Takten 231-233 erklingen vier Dreiklänge, gebildet aus der Grundreihe, in jedem Takt in der gleichen Reihenfolge, jedoch in anderer Lage. Diese Passage wird in den Takten 245-247 wiederholt und bildet den Rahmen des C-Abschnitts. In den dazwischen liegenden elf Takten 234-244 erscheinen die Töne der Grundgestalt als Baß des Orchestersatzes. Das Schema einer Passacaglia ist erkennbar. Der zwölfte Ton *h*, auf dem letzten Schlag in Takt 244 im Fagott, wirkt nachgeschoben, um dem Gesetz der Dodekaphonie gerecht zu werden. Über dieser Fundamentstimme entfaltet sich freie Melodik in Solostimmen. Die Akkordik der Passage ist streng geordnet. Vier Dreiklänge enthalten das dodekaphonische Material. Bei der nächsten Kombination bleiben jeweils zwei Töne des Dreiklangs erhalten, einer wird ausgetauscht. Nach zwölf Kombinationen ist das Material vollständig ausgewechselt. Die Instrumentation geht nicht mit dem viertaktigen strukturellen Wechsel der Akkorde parallel, sondern geschieht in einer Verschränkung von vier- und fünfzähligen Phrasen. Der Begleitsatz zur Fundamentstimme fächert sich immer weiter auf, so daß am Ende des Mittelteils ein „bewegter Klang“ mit melodischen und klangfarblichen Umspielungen des Akkordwechsels entsteht.

Formteil D', Takt 248-338

„D' Reiner Bewegungsteil; Zusammenklänge nur als Ergebnis der 12 versch. Kanonformulierungen: Kanons in der 8, 5, 4, kl.7, gr.2, gr.6, kl.3, kl.6, gr.3, gr.7, kl.2, Tritonus; und zwar 2- bis 4-stimmig, z.T. mit zusätzlichen freien oder ebenfalls kanonischen Überlagerungen.“

Die Grundreihe wird kanonisch durchgeführt. Das Organisationsprinzip der Kanoneinsätze ist die Oktave. Mit diesem Intervall beginnt Johannes Driessler seine Kanonformulierungen, die weiteren Einsatzintervalle sind analog zu den sich komplementär zur Oktave ergänzenden Intervallen geführt. Der Tritonus, der die Oktave hal-

biert, ist folglich der Abschluß. Die „Phon-Gruppe“ bildet, nach dem Kanonteil, die Brücke zum Mittelabschnitt der Symphonie.

Formteil E', Takt 339-427

Abschnitt a', Takt 339-342

„*E' a'* (7/4), *Melodik und Klang aus den Tönen 1, 4, 7, 10 – 2, 5, 8, 11 – und 3, 6, 9, 12 ...*“



(Notenbeispiel 123: op. 55, T. 339-341, reduziert)

Johannes Driessler wählt sich ein mathematisches Prinzip für seine Tonanordnung. Durch Addition der Zahl drei zur Position des jeweiligen Tons der Grundgestalt erhält er drei mögliche neue Kombinationen.

Abschnitt b', Takt 343-377

„*b'* (3/4) *'die Zahl Sieben'!*: neue *'Melodiebildungen'*

*Töne: 1, 8, 3, 10, 5, 12, 7, 2, 9, 4, 11, 6 – und so von jedem weiteren Ton aus: d.h. zwölf versch. 'freie' Melodiebildungen, in freier Kanonbildung, sich immer enger zusammenschiebend; Klänge hier nur als Ergebnis der Polyphonie.*“

Der Komponist entwickelt aus mathematischer Addition der Zahl Sieben mit der ursprünglichen Reihe jeweils eine neue zwölf-tönige Reihe. Er beginnt mit der Addition beim ersten Ton, danach wendet er das gleiche Verfahren vom zweiten Ton aus an:

I: 1, 8, 3, 10, 5, 12, 7, 2, 9, 4, 11, 6

II: 2, 9, 4, 11, 6, 1, 8, 3, 10, 5, 12, 7 etc.

Insgesamt ergeben sich so zwölf neue Reihen, die Johannes Driessler kanonisch aufeinander folgen läßt. Warum greift der Komponist hier zur Zahl Sieben? Wie später bei der Zweiten Symphonie noch näher ausgeführt, ergibt der Summand Sieben eine neue Reihe aus zwölf Tönen, ebenso wie die Summanden Fünf und Elf. Alle anderen Summanden führen nicht zu zwölf Tönen. Die Zahl Sieben ist auch in den 7/4-Takt des a'-Abschnitts eingegangen. Der 3/4-Takt des b'- und c'-Abschnitts ergibt in der Summe 3 + 4 ebenfalls sieben. Das Denken und Komponieren mit solch zahlensymbolischem Hintergrund ist ein typisches Kennzeichen für Johannes Driessler.

Abschnitt c'/c", Takt 378-392

*„c'/c" meno mosso, ruhigster Abschnitt des ganzen Werkes: Ungerade (1, 3, 5, 7, 9, 11) und Gerade (2, 4, 6, 8, 10, 12) als Melodik wie als Klang, zunächst aus der realen, dann aus der Krebsgestalt, wobei die Klänge identisch bleiben!!“*

Der c'-Abschnitt ist die Mittelachse der Symphonie. Johannes Driessler entwickelt die Melodik und Harmonik aus den geraden und ungeraden Positionen der Töne der Grundreihe. Der Klang, also die Akkordbildungen, nimmt nur insofern an der Krebsbildung teil, indem er von seiner Position her gespiegelt wird. Die Akkorde selbst bleiben unverändert. Die Melodik folgt nach Durchschreiten der Mittelachse dem genauen Krebsverlauf, allerdings in variiertem Instrumentierung. Wichtigster musikalischer Träger der Mitte ist die „Phon-Gruppe“.

*„b" wie vorher, aber aus der Krebsgestalt*

*a" wie vorher, aber aus der Krebsgestalt“*

Formteil D", Takt 428-507

*„D" Kanon-Bewegungsteil wie zuvor, nun aus der Krebsgestalt entwickelt; Kanon-Folge ebenfalls rückläufig (vom Tritonus- bis zum Oktavkanon).“*

Die Konstruktion des D-Abschnitts ist im Krebs geführt, die einzelnen melodischen Entfaltungen der Reihe nicht. Die Schlaginstrumente nehmen ebenfalls nicht an der Krebsführung teil.

Formteil C", Takt 508-524

*„C" Genaue Nachzeichnung des betr. früheren Abschnittes; alle Details hier aus dem Krebs gewonnen.“*

Formteil B", Takt 525-641

*„B" Genaue Nachzeichnung des betr. Großabschnitts; alle melodischen und klanglichen Elemente in gleicher Folge und Entwicklung, aber aus der Krebsgestalt stammend; die Urrhythmen erkennbar dieselben wie vorne.“*

Die Krebsführung der Melodik ist in diesem B-Formteil exakt durchgeführt. Die Anwendung dieses Prinzips beschränkt sich jedoch auf kleinere Einheiten von wenigen Takten. In der Reihenfolge bleiben diese Einheiten jedoch in der ursprünglichen Abfolge stehen, d.h. sie sind auch keiner Spiegelung unterworfen. Die rhythmischen Parameter entsprechen ebenfalls dem ursprünglichen Verlauf.

Formteil A", Takt 642-735

*„A" Entspricht dem Einleitungsabschnitt, alles stammt nat. aus der Krebsgestalt; aber die Folge der Einzelabschnitte ist zu Schlußzwecken z.T. umgestellt; wichtig ist, daß die beiden 6-Klänge und ihr Wechselspiel identisch sind aus beiden Gestalten!“*



Die Reihenfolge der Binnenstruktur bleibt im wesentlichen erhalten, nur der Anfang des A'-Teils wird an das Ende des A"-Teils gestellt.

*„Das Ganze mündet in eine 4fache Tutti-Engführung der Doppelgestalt (real und rückläufig) und klingt auf dem Zentralton aus.“*

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system starts with a rest in the treble staff and a note in the bass staff. The notes in the bass staff are numbered 1 through 10. The second system starts with a rest in the treble staff and a note in the bass staff. The notes in the bass staff are numbered 11 through 10. The notation includes rests, stems, and various accidentals (sharps, flats, naturals).

(Notenspiel 124: op. 55, T. 717-728, vereinfachte Struktur ohne Kanon)

Die Coda der Symphonie ist eine formale Essenz des Gesamtwerks, sie zeichnet die Struktur der Symphonie im kleinen nach. Die reale Gestalt der Grundreihe wird mit dem Krebs der Reihe beantwortet. Ebenso enthält die Coda das wesentliche Bauprinzip der Symphonie, den Kanon in vierfacher Engführung. Die Coda erscheint wie eine zusammenfassende, apothetische Präsentation der dodekaphonischen Reihe mit einem kleinen „Schönheitsfehler“. Der zwölfte Ton der Reihe, das *h*, hat keinen Platz in der Coda-Konstruktion gefunden und erklingt auch in keiner zusätzlichen Stimme. Johannes Driessler setzt die zwölftönige Arbeitsweise zugunsten übergeordneter struktureller Erfordernisse seines Tonsatzes außer Kraft.

*Als 'irrationales' Element nehmen die Metall-Klinger nicht an der strengen Konstruktion teil; sie bilden hier und da eigene 'stehende' Gruppen, die auch in der zweiten Hälfte erkennbar wiederkehren; auch kleine Floskeln nehmen hier und da an der Krebsbildung teil, ebenso bestimmte Einsatzfolgen: Aber sie behalten grundsätzlich eher die Möglichkeit des improvisiert-zufällig Wirkens bei.*

*Diese 'Beschreibung' sagt ebensowenig etwas über Wesen, Wirkung, Charakter und Gesamtgestalt des Werkes aus wie die Feststellung, daß ein menschliches Gesicht zwei Augen, zwei Ohren usw. hat ...*

Zusammenfassend zur Ersten Symphonie kann festgestellt werden: In *Dum spiro spero* op. 55 zeigt sich, daß Johannes Driessler die Prinzipien der Dodekaphonie nicht zum absoluten Gesetz erhebt. Er nimmt sich Freiheiten, um seine ihm eigene Struktur und Arbeitsweise zu erzielen. In Passagen mit akribischer Verarbeitung zwölftöniger Techniken fügt er freie Gruppen ein. Daran beteiligt ist vor allem die Gruppe der Idiophone. Diese „Phon-Gruppe“ ist nur selten der Konstruktion unterworfen, besitzt eher die Funktion, Überleitungen, Verknüpfungen und klangfarbliche Nuancierung zu schaffen. Das rhythmische Konzept des Werks folgt dem Prinzip der rhythmischen Verdichtung, das frei von der Krebsführung des melodischen Geschehens ist, dem Prinzip der rhythmischen Progression. Hauptträger des rhythmischen Parameters sind neben der Pauke die Blechbläser. Die Harmonik des Werks entsteht zum einen aus einem streng nach Prinzipien der Dodekaphonie gewonnenen Akkordaufbau, zum anderen ist die Harmonie das zufällige Ergebnis horizontalen Zusammenklings verschiedener melodischer Entfaltungen. Die Klänge sind hier das Ergebnis der Polyphonie. Das wichtigste Prinzip der gesamten Konstruktion ist die vertikale Spiegelung, der Krebs. Johannes Driessler führt dies jedoch nicht bis ins kleinste Detail durch. Die Binnenstrukturen folgen an einigen Stellen dem realen Verlauf ihrer ursprünglichen Reihenfolge. In der Gesamtform ist die vertikale Spiegelung jedoch klar ersichtlich und führt in letzter Konsequenz zu einer großen Bogenform über die gesamte Erste Symphonie.

Die Zweite Symphonie *Dum ludo laudo* op. 60 entsteht 1966 und wird am 12. Dezember 1969 in Essen uraufgeführt. Johannes Driessler ordnet diese Symphonie in eine Entwicklungslinie seines Gesamtwerks ein:

*So wie die Reihe meiner oratorischen Werke ('Dein Reich komme', 1949; 'De Profundis', 1952; 'Altenberger Messe', 1954; 'Der Große Lobgesang', 1959) in der Chorsymphonie 'Ikarus', 1960, gipfelte, so mündet vergleichbar auch die – zeitlich und entwicklungsmäßig später einsetzende – Reihe von Orchesterwerken (Klavierkonzert, 1953; Cellokonzert; 1954; Concerto I, 1961; Tripelkonzert, 1963) in einer Trias von einsätzigen Orchestersymphonien: 'Dum Spiro Spero' (1964), 'Dum Ludo Laudo' (1966), 'Amo Dum Vivo' (1969).*

*Die 'Titel' verdeutlichen die Grundidee: 'Jeder Atemzug = Hoffnung' (I); 'Jedes Spiel = Lob' (II); beides unter der Gleichung 'Liebe = Leben = Liebe' (III). Es handelt sich dabei gleichermaßen um ganz persönliche Aussagen und um höchsten Anspruch an die selbst gestellte Aufgabe.*

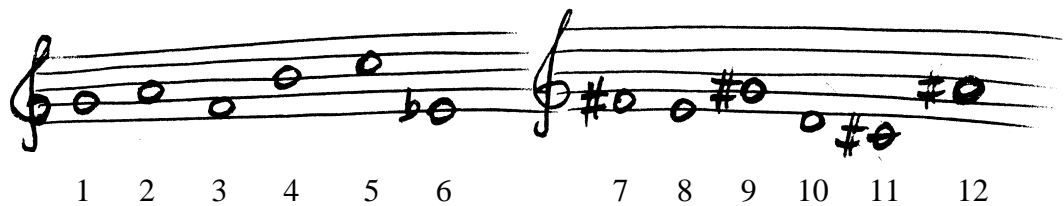
*Ich bin überzeugt davon, daß – wie schon bei der I. erlebt – auch bei der II. Symphonie der Zuhörer, wenn er vorbehaltlos dem sich öffnet, was geschieht,*

was wird, was 'sich selbst erlebt', zum aktiven Teilnehmer wird, hier also: im tiefsten Grunde 'mit-spielt' und 'mit-lobt'.<sup>123</sup>

Johannes Driessler spricht hier von einer Trias von Symphonien. Aus dem Briefwechsel mit dem Verlag Breitkopf & Härtel geht hervor, daß er ursprünglich fünf Symphonien geplant hat. Der Komponist schreibt über seine Zweite Symphonie:<sup>124</sup>

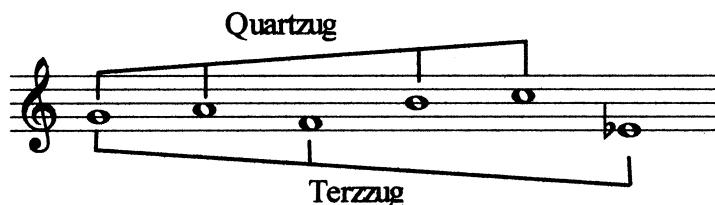
„6-Ton-Gestalt → Grundmaterial

halbtonversetzt u. gespiegelt → Ergänzung z. (tonalen) 12-Ton-Gestalt = I“



(Notenbeispiel 125: op. 60, Reihe I)<sup>125</sup>

Grundlage der Zweiten Symphonie ist eine dodekaphonische Reihe, die aus einer Sechstonreihe und deren um einen Halbton transponierte und zugleich horizontal gespiegelte Reihe besteht. Die Sechstonreihe weist als melodische Besonderheit eine immanente Zweistimmigkeit auf, einen Quartzug als Oberstimme und einen Terzzug als Unterstimme.



(Notenbeispiel 126: op. 60, melodische Bezüge Reihe I)

Aus der Ausgangsreihe (I) bildet der Komponist weitere Ableitungen, indem er „Teiler“ addiert. Johannes Driessler spricht hier von „Teilern“, meint aber im mathematischen Sinne Summanden, da der jeweils neue Ton durch Addition, nicht durch Division gewonnen wird.

<sup>123</sup>Johannes Driessler, *Erläuterungen zur Zweiten Symphonie*, Detmold, 24.11.1969.

<sup>124</sup>Dieses und die folgenden Zitate entstammen der *Handschriftlichen Analyse* Johannes Driesslers zur *Zweiten Symphonie*.

<sup>125</sup>Autograph der *Handschriftlichen Analyse zur Zweiten Symphonie*.

„Alle ‘Teiler’ angesetzt (von 2 bis 11) ergibt:  
 bei Teiler 5 eine völlig neue 12-Tongestalt = II“

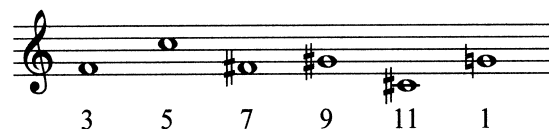
Addiert man zur Reihe I die Zahl 5, so entsteht eine neue Zwölftonreihe:



(Notenbeispiel 127: op. 60, Reihe II, gewonnen aus Teiler 5)

Führt man die Addition mit den restlichen Zahlen zwischen 2 und 11 durch, so ergeben sich weitere Reihen mit einer Anzahl von zwei, drei, vier und sechs Tönen. Jeweils zwei Ableitungen bilden ein Paar:

Teiler 2:

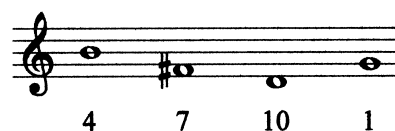


Teiler 10: Krebs Teiler 2



(Notenbeispiel 128: op. 60, Teiler 2 und 10)

Teiler 3:



Teiler 9: Krebs Teiler 3



(Notenbeispiel 129: op. 60, Teiler 3 und 9)

Teiler 4:



Teiler 8: Krebs Teiler 4



(Notenbeispiel 130: op. 60, Teiler 4 und 8)

Teiler 6 besteht nur aus zwei Tönen und steht damit isoliert:



(Notenbeispiel 131: op. 60, Teiler 6)

„Bei Teiler 7 entsteht d. Krebs von I, er scheidet aus.“

Hier ist Johannes Driessler ein Flüchtigkeitsfehler unterlaufen. Die Reihe, die bei Addition von 7 entsteht, ist der Krebs der Reihe II:



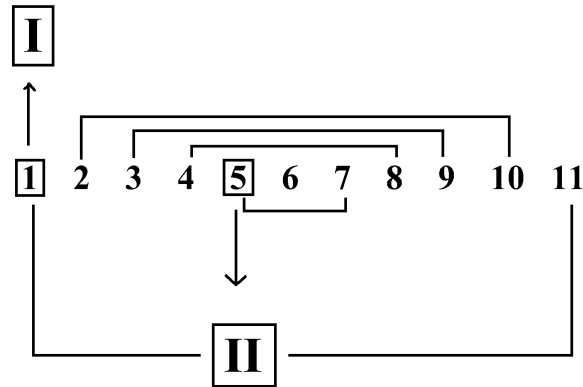
(Notenbeispiel 132: op. 60, Teiler 7, Krebs Reihe II)

Der Teiler 11 ist der Krebs der ursprünglichen Reihe I:



(Notenbeispiel 133: op. 60, Teiler 11, Krebs Reihe I)

Einen Überblick über die Verwandtschaft aller Reihen gibt folgende Graphik:



Wie konzentrische Kreise legen sich die Beziehungen um eine Mitte, Johannes Driessler hat auch hier eine seinem bogenförmigen Komponieren analoge Form der Zwölftontechnik gefunden.

*„Die Teiler 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11 werden konsequent, auch formal bedeutsam, verwendet.*

*Alle entstehenden (möglichen!) Klänge aus 3-7 Tönen werden (konstruktiv) verwendet,*

*Klänge von 8-11 Tönen wurden nach ‘Brauchbarkeit’ ausgewählt und frei verwendet ...“*

Der Komponist gibt in einem Schaubild eine Übersicht über die Zweite Symphonie:

# DUM LUDO LAUDO

Prof. Johannes Driessler  
Meldrum

Detmold

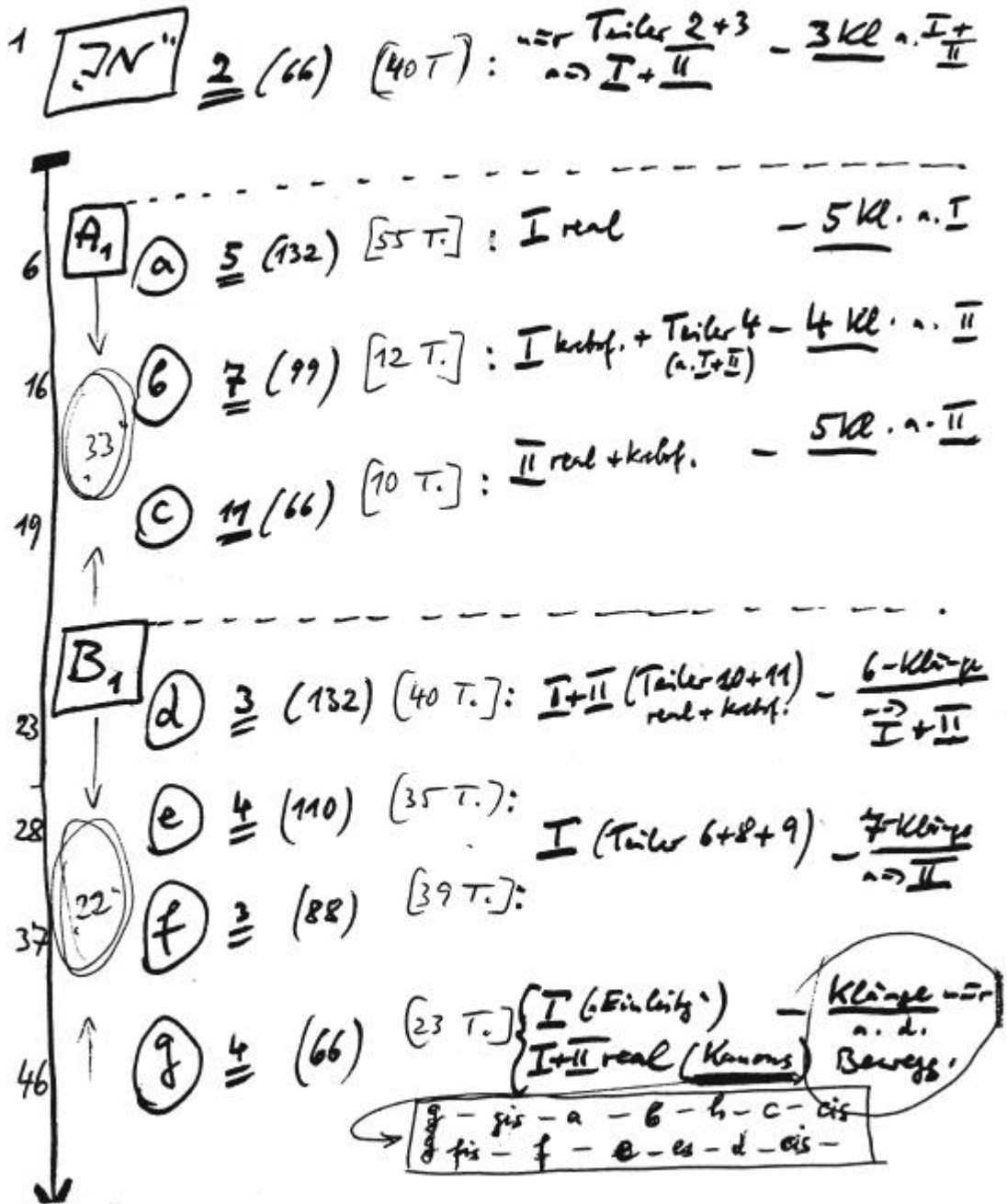
Mosartstraße 36

Tel. 4111

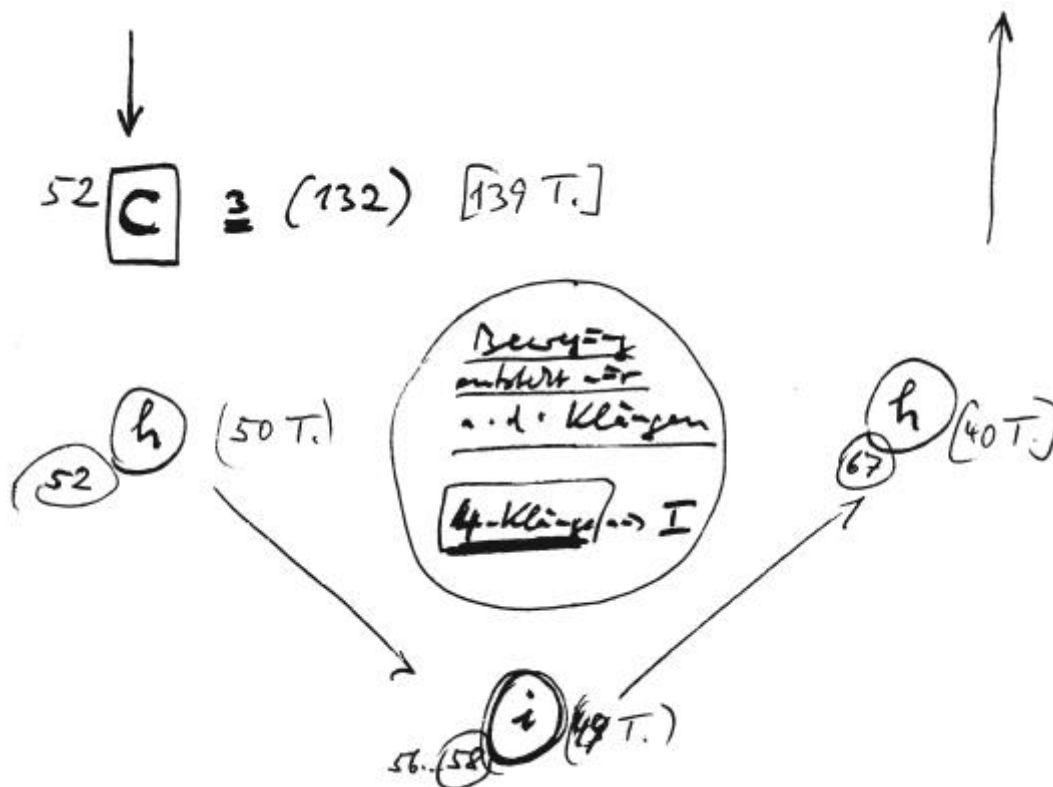
≈ 25 Min.

Meldrum	Formel	Tabbzahl	Dauer	Zeit
A <sub>1</sub>	$\frac{2}{1} = \text{ca. } 66$	40 Takte (+ keine mono)	1' 15"	1 1/4 Min.
	$\frac{2+3}{1} = \text{ca. } 132$	55 Takte (+ string.)	2'	
	$\frac{4+3}{1} = \text{ca. } 99$	12 Takte (+ melody.)	55"	4 1/2 Min.
	$\frac{4+4+3}{1} = \text{ca. } 66$	10 Takte	1' 40"	
B <sub>1</sub>	$\frac{3}{1} = \text{ca. } 132$	40 Takte	55"	5 1/2 Min.
	$\frac{4}{1} = \text{ca. } 110$	35 Takte (+ mono!)	1' 30"	
	$\frac{2}{1} = \text{ca. } 88$	39 Takte (+ mono)	1' 25"	
	$\frac{4}{1} = \text{ca. } 66$	23 Takte (+ mono)	1' 30"	
C	$\frac{3}{1} = \text{ca. } 132$	139 Takte (+ mono !!)	3' 15"	3 1/4 Min.
B <sub>2</sub>	$\frac{4}{1} = \text{ca. } 66$	23 Takte (+ mono)	1' 30"	5 1/4 Min.
	$\frac{3}{1} = \text{ca. } 88$	35 Takte (+ mono)	1' 15"	
	$\frac{4}{1} = \text{ca. } 110$	35 Takte (+ mono)	1' 30"	
	$\frac{3}{1} = \text{ca. } 132$	40 Takte	55"	
A <sub>2</sub>	$\frac{4+4+3}{1} = \text{ca. } 66$	8 Takte	1' 20"	4 Min.
	$\frac{4+3}{1} = \text{ca. } 99$	12 Takte (+ string)	50"	
	$\frac{2+3}{1} = 132$	50 Takte (+ string)	1' 50"	1 1/2 Min.
	$\frac{2}{1} = \text{ca. } 132$	118 Takte simpler string.	1' 30"	

Wie schon die Erste Symphonie, so ist auch die zweite um eine Achse herum angeordnet. Sieben große Formabschnitte IN, A1, B1, C, B2, A2, EX und deren Binnenstrukturierung a bis h, sind am Formteil i vertikal gespiegelt.





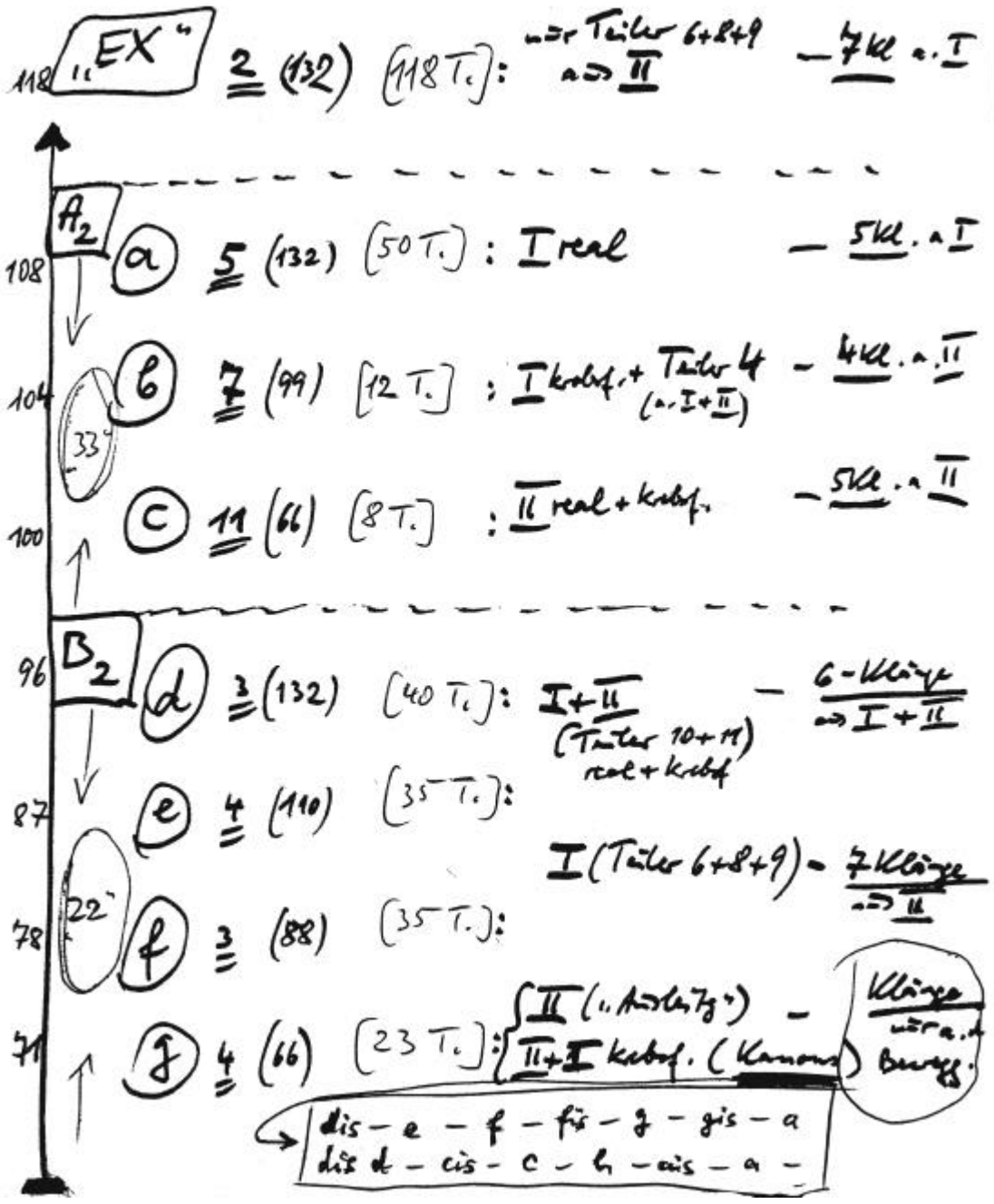


In seiner handschriftlichen Analyse erfaßt Johannes Driessler die Konstruktionsprinzipien:

- Taktart bzw. Metrum: doppelt unterstrichene Zahl
- Tempo: Zahl in Klammer
- Material der Reihe: Angabe der Teiler
- Harmonik: Zusammensetzung der Akkorde

Der Komponist verwendet seine Klänge konstruktiv, vgl. rechte Spalte der Analyse. Die harmonische Dichte nimmt zur Mitte des Stücks hin zu. In den Formteilen g und h entsteht Harmonik aus der Polyphonie. Im letzten Formabschnitt EX weicht der Komponist ab, er schafft eine Schlußsteigerung durch verdichtete Harmonik. Die Technik des Kanons setzt er im Formteil g ein.

Die Analyse des Komponisten enthält einen Hinweis auf Zahlenproportionen in der Symphonie. Im Original in roter Schrift stehen „33“ und „22“, in zwei senkrechte Pfeile eingerückt, links neben den Bezeichnungen der einzelnen Formteile.



Die Zahl 11 ist in der Zweiten Symphonie eine alles durchdringende Grundlage. Als „Teiler“ bei der Konstruktion der Grundreihe ergibt sie den Krebs der Reihe. Die Symphonie besteht aus 715 = 11 x 65 Takten. Die metrischen Einheiten des Anfangs steigern sich auf die Zahl 11 hin: 2, 5, 7, schließlich 11 Taktschläge im Formteil c. Formteil A1 besteht aus 7 x 11 = 77 Takten.

Formteil	Tempo	Summe	J. Driesslers Ansatz:
IN	66		
A1	a	132	$363 = 11 \times „33“$ $297 = 11 \times 27$
	b	99	
	c	66	
			Addition von „33“ $99 + 33 = 132$ $66 + 33 = 99$
B1	d	132	
	e	110	$396 = 11 \times 36$
	f	88	
	g	66	
			Addition von „22“ $110 + 22 = 132$ $88 + 22 = 110$ $66 + 22 = 88$
C	h	132	
	i	132	$264 = 11 \times 24$

Mag die aufgezeigte Verwendung der Zahl 11 an gewissen Stellen wie zufällig erscheinen, so ist bei der Betrachtung aller Takte und bei den Additionen der Temporelationen die Absicht des Komponierens nach mathematischen Gesichtspunkten herauszulesen.

Die Zweite Symphonie *Dum ludo laudo* op. 60 folgt in Aufbau und verwendeten Kompositionstechniken dem Leitbild der Ersten Symphonie. Die exakte, mathematische Konstruktion wird in ihr jedoch noch weiter vorangetrieben. Die Grundreihe ist schon mathematischer entworfen als in der Ersten Symphonie. Die Determination durch die Zahl erstreckt sich bis ins kleine Detail. Johannes Driesslers Zweite Symphonie ist „Zahlenmusik“ par excellence.

Johannes Driesslers Dritte Symphonie *Amo dum vivo* op. 63 ist sein letztes Werk, das eine Uraufführung erfährt. Anlässlich des 50. Geburtstags des Komponisten erklingt die Symphonie am 11. Januar 1971 in Gelsenkirchen. Auch zu diesem Werk liegt eine kurze Einführung vor:

*Aus der Namens-, d.h. Sinngebung dieser Werke wird deutlich, daß es sich hier um ganz persönliche Aussagen handelt und um einen hohen Anspruch an die selbst gestellte Aufgabe; ebenso aber, daß meine innere Entscheidung gegen jede Musik 'aus der Retorte' steht. Nicht ein 'Werk an sich' hat für mich die Hauptbedeutung, sondern vielmehr das Suchen nach der Verwirklichung im hörenden Menschen als echtem Zuhörer, wenn er vorbehaltlos dem sich öffnet, was ge-*

*schiebt und was wird, aus dem Passivsein des sogenannten Kunstgenusses herausgehoben und zum aktiven Teilnehmer dessen wird, was 'sich selbst erlebt'.*

*Über meine 3. Symphonie technische Details vorzuführen, halte ich für völlig überflüssig. Für Kenner und Interessierte möge ein konzentrierter, kurzer 'Steckbrief' genügen: Aus einer melodischen Grundgestalt, ihren Umkehrungs- und Krebsformen sowie allen aus ihr ableitbaren Teil- und Kleinfiguren ist das gesamte horizontal und vertikal verwendete Tonmaterial gewonnen. Alle rhythmischen und dynamischen Erscheinungen, ebenso wechselnde Tempi und Taktarten stehen in streng geordneten Beziehungen zueinander. Das Gleiche gilt für die Bezogenheit aller Teilabschnitte und ihrer jeweiligen Zeitdauer innerhalb der einsätzigen Großform.<sup>126</sup>*

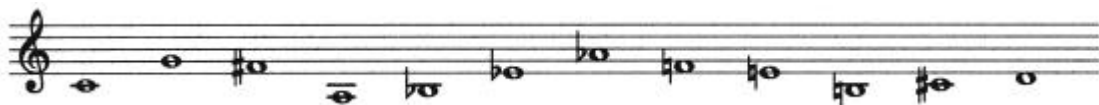
Johannes Driessler schreibt dies nach seinem Herzinfarkt. Der Duktus des Briefs, vor allem im zweiten Abschnitt, läßt erkennen, daß der Komponist kein richtiges Interesse mehr besitzt, näher in das Werk einzuführen. Johannes Driesslers Resignation schwingt zwischen den Zeilen mit.

Auch der letzten Symphonie liegt eine Zwölftonreihe zugrunde:



(Notenbeispiel 134: op. 63, Reihe)

Eine zweite, konstruktiv wichtige Reihe entwickelt der Komponist aus der horizontalen Umkehrung der Grundreihe:



(Notenbeispiel 135: op. 63, Umkehrung der Reihe)

Johannes Driessler unterteilt das einsätzliche Werk in fünf Formteile: *Prolog, Intermezzo I, Die Mitte, Intermezzo II, Epilog*. Die Symphonie besitzt eine Spiegelachse in der Mitte. Die Formteile gruppieren sich um die Mitte, wobei im zweiten Teil das Material aus der Krebsform entwickelt wird. Die Schlaginstrumente sind „irreal“ ein-

<sup>126</sup>Johannes Driessler an das Kulturamt Gelsenkirchen, Detmold, 6.12.1970.

gesetzt, d.h. nicht dem Krebs unterworfen. Auch die Dritte Symphonie folgt den beiden Vorgängerinnen in Tonalität und Aufbau. Spiegelachse und Krebsgang sind nach demselben Schema angelegt.

Takt	Tempo	Mechanismen	Dauer	Struktur	Dauer	Struktur
1	80	$\frac{3}{4}$		→ „Prolog“	1'20"	
38	100	$\frac{3}{4}$	7'	8'35"	5'40"	12'15"
63	80	$\frac{3}{4}$				
80	100	$\frac{4}{4}$				
105	80	$\frac{3}{4}$				
123	100	$\frac{3}{4}$				
150	100	$\frac{4}{4}$				
195	120	$\frac{3}{4}$	1'35"	→ „Intermezzo I“	1'35"	
257	60	$\frac{7}{4}$ *	4'25"	9'30"	3'40"	2'35"
267	76	$\frac{5}{4}$ *				
284	92	$\frac{4}{4}$ x				
313	108 [K6!]	$\frac{3}{4}$				
340	54	$\frac{5}{4}$	1'50"	→ „Intermezzo II“	3'15"	
360	108	$\frac{4}{4}$ x	3'15"	1'30"	1'30"	12'15"
386	84	$\frac{5}{4}$ *				
405	60	$\frac{7}{4}$ *				
415	120	$\frac{4}{4}$	1'30"	→ „Intermezzo II“	1'30"	
460	100	$[\frac{7}{4}, \frac{4}{4}]$	7'30"	9'	6'	
506	80	$\frac{3}{4}$				
565	100	$\frac{4}{4}$				
617	80	$\frac{2}{4}$		→ „Epilog“	1'30"	

≈ 27 Min.

(Abbildung 2: Johannes Driessler, *Handschriftliche Analyse der Dritten Symphonie*, o.O.u.J.)

Im Vergleich der Themen der drei späten Symphonien kristallisieren sich besonders gewichtete Töne heraus.

The image displays three musical staves, labeled 'op. 55', 'op. 60', and 'op. 63' from top to bottom. Each staff shows a sequence of notes in a treble clef. In the first measure of each staff, a specific note is highlighted with a geometric shape: a square in op. 55, a triangle in op. 60, and a square in op. 63. A vertical line is drawn between the first and second measures of all three staves. In the second measure, several notes are highlighted with circles, and in the third measure, more notes are highlighted with circles. The notes are primarily in the range of D4 to G4.

(Notenbeispiel 136: Themen der Symphonien op. 55, op. 60, op. 63)

Ein zentraler Ton ist *d*, er ist erster Ton der Grundreihe der Ersten und Dritten Symphonie und zentraler Anfangs- und Endpunkt der Ersten Symphonie. Eine weitere Gewichtung erhält der Ton *g*, er ist Anfang der Reihe der Zweiten Symphonie und in beiden anderen ebenfalls in der Gruppe der ersten sechs Töne zu finden. Beide Töne stehen zudem in Quintbeziehung zueinander.

Alle symphonischen Werke Johannes Driesslers sind einsätzig. Folgt der Komponist bei der frühen *Sinfonia breve* noch dem Schema einer viersätzigen Orchestersymphonie, so entfaltet er in den späten Symphonien die ihm eigene Bogenform vollständig aus. Die frühe *Sinfonia breve* hat durch thematische Rückbezüge ebenfalls schon Ansätze zur Bogenform entwickelt, jedoch sind die Formtypen eines Tanzsatzes und eines Rondosatzes noch gut erkennbar; ihre Themen sind im erweiterten Dur-Moll-Feld angesiedelt, das Vorbild der klassischen viersätzigen Symphonie ist bestimmend.

Der symphonische Spätstil Johannes Driesslers ist mit Dodekaphonie im Zentrum – ausgeführt in den Kompositionstechniken Kanon, Krebs und Spiegelung – am besten zu beschreiben. Die Entwicklung der Harmonik und der Taktschemata geschehen auf mathematischer Grundlage.

Überschaubare Planung und fast starre Gesetzmäßigkeit der Form, mit freien melodischen Floskeln oder Gruppen, kennzeichnen den Aufbau der Werke. Die Form aller drei Symphonien ist nahezu deckungsgleich. Um eine Mittelachse herum werden Formteile konzentrisch gelagert. Im zweiten Teil der Symphonien herrscht der Krebs als konstruktives Merkmal vor.

Die Besetzung der Symphonien nimmt von der ersten zur dritten hin kontinuierlich ab. Sieht Johannes Driessler für die Erste Symphonie noch ein großes Orchester mit doppelt besetzten Holzbläsern und drei- bis vierfach besetztem Blech vor, so fordert er für die Zweite Symphonie nur noch 16 Solobläser. In der Dritten Symphonie

schrumpft die Instrumentation auf den Streichersatz zusammen. In allen drei Werken bleibt das Schlagwerk jedoch in voller Stärke erhalten. Diese Tatsache verdeutlicht nochmals die wichtige Rolle der Idiophone innerhalb der Konstruktion der Symphonien.

Läßt die Verwendung eines einsätzigen Symphonietypus zunächst an Karl Amadeus Hartmann denken, so zeigt die Analyse, daß sich Johannes Driessler nicht mit der Tradition der Symphonik aus den Wurzeln Beethovens und Mahlers auseinandersetzt. Seine Symphonien sind eher als ein Ringen mit der zwölfstimmigen Kompositionstechnik zu verstehen, denn als eine Rezeption von symphonischer Tradition aufzufassen. Ein aus dem Anspruch der Gattung erwachsendes Ideal der Humanität, im Sinne von Karl Amadeus Hartmann, zielt bei Johannes Driessler auf eine innere, persönliche Verständnisebene. Die Titel der drei Symphonien sind in ihrer Ähnlichkeit synonym für die Struktur der drei Werke. Letztlich sind die Symphonien ein Zyklus und Ausformungen einer Grundidee, die, mit Worten Johannes Driesslers, auf der Bedeutungsebene Hoffnung, Lob, Leben und Liebe symbolisiert.

## V Zusammenfassende Beobachtungen

In diesem Kapitel soll, nach einem Überblick über die Entstehung des gesamten Œuvres, der Versuch unternommen werden eine Beschreibung des Driesslerischen Personalstils zu entwickeln.

Johannes Driessler hat sein Gesamtwerk mit einer gewissenhaften und detaillierten Opuszählung hinterlassen. Sein handschriftliches Werkverzeichnis enthält neben Titeln und Satzbezeichnungen das Kompositionsjahr, die Dauer und meistens die Verlagsangabe mit Editionsnummer und das Datum des Versands an den jeweiligen Verlag. Die Reihenfolge der Opuszahlen ist im wesentlichen chronologisch. Ausnahmen sind die Sammelnummern op. 49 mit kleineren Einzelarbeiten zwischen 1947 und 1960 sowie op. 50 mit sämtlichen Lied- und Choralverarbeitungen von 1945 bis 1956. Innerhalb dieser beiden Gruppen listet der Komponist ebenfalls in chronologischer Reihenfolge auf.

Johannes Driessler hinterläßt ein Gesamtwerk, in dem fast alle musikalischen Gattungen vertreten sind. Neben der Gliederung in zwei große Schaffensperioden von 1946 bis 1958 und 1959 bis 1971, die parallel zu dem Wechsel vom Bärenreiter- zum Breitkopf & Härtel-Verlag verlaufen, zeigen sich noch andere Phasen seines Schaffens. In den frühen Jahren zwischen 1946 und 1950 arbeitet der Tonsetzer mit Schwerpunkt in den Bereichen Kammermusik, geistliche A-cappella-Musik, geistliche Kantaten und Oratorium. In rascher Folge entstehen Anfang der 50er Jahre viele Werke, die Jahre 1954/55 sind Johannes Driesslers produktivste Phase. Ab 1951 komponiert er eine erste Gruppe von Opern, weltliche Chormusik, Lieder und Instrumentalkonzerte. Gleichzeitig arbeitet er auch im Bereich der geistlichen Musik und der Kammermusik weiter. Mit dem Jahr 1956 läßt seine Kompositionstätigkeit stark nach. Nach einem zweiten Versuch mit der Oper und einer Chorsymphonie verläßt er die weltliche und auch die geistliche Vokalmusik in der Großform endgültig. Anfang der sechziger Jahre bleiben nur noch zwei Kompositionsstränge übrig, die geistliche Solomusik und die instrumentale Kammer- und Konzertmusik. 1963 wendet sich der Komponist vollständig von der geistlichen Musik ab und beschäftigt sich fast ausschließlich mit der symphonischen Form. Im Jahr darauf entsteht sein letztes weltliches Vokalwerk, ab diesem Zeitpunkt schreibt der Komponist nur noch in den Sparten Kammermusik und Symphonik.

Nur eine Gattung begleitet Johannes Driessler auf seinem Kompositionsweg ständig, die Kammermusik. Die große Entwicklungslinie seines Kompositionsverhaltens läßt sich auf den vereinfachten Nenner bringen: Johannes Driessler geht den Weg vom Geistlichen zum Weltlichen und gleichzeitig vom Vokalen zum Instru-



mentalen. Dies ist ein bewußter Weg, denn der Komponist versucht, den Stempel des Chorkomponisten der frühen Jahre abzuschütteln.

## 1. Techniken der Wiederkehr

### a) Der Ostinato

Der Ostinato ist das augenfällige und bestimmende Merkmal der Driesslerschen Tonsprache. Melodische und rhythmische Ostinati, von kurzer einstimmiger Ausprägung bis hin zu mehrstimmigen, mehrtaktigen Formeln, sind nahezu allgegenwärtig. Die Grenze eines Ostinatos zur Gattung der Passacaglia ist bei Johannes Driessler fließend angelegt. Der Ostinato ist der Grenzfall einer Passacaglia, eine strenge Ausformung des Prinzips der Wiederholung, jedoch ohne entwickelnde Funktion und mit kürzerer melodischer Aussage.

### b) Der Kanon

Das zweite wichtige Element der Tonsprache Driesslers ist der Kanon. Er findet in allen Gattungen Verwendung, wird zu einer Technik, auf die der Komponist immer wieder zurückgreift. Die Spannweite reicht hier von einfachen zweistimmigen Kanons in Schulbüchern bis hin zu komplexen Kanonzirkeln im instrumentalen Spätwerk der Symphonik. Wie der Ostinato ist auch der Kanon bei Johannes Driessler ein Grenzfall, die strengste Ausformung einer Fuge, deren Stimmen einander real beantworten.

## 2. Die Formen

### a) Die Bogenform

Die wichtigste und ureigenste Form ist für Johannes Driessler der Bogen. Dieses Prinzip durchdringt alle Gattungen, gestaltet den Ablauf von kleinen Passagen bis zu Großformen. Es ist nahezu allgegenwärtig im Œuvre des Komponisten zu finden. Der Tonsetzer verwendet verschiedene Grundtypen von bogenförmigen Anordnungen:

- a) den einfachen Bogen a b a
- b) den doppelten Bogen a b a b a oder a b a c a
- c) den mehrfach verschränkten Bogen, hier auch die Rondoform
- d) den mehrfach konzentrischen Bogen um eine Mitte

Die deutlichste Ausprägung erfährt das Bogenprinzip im Spätwerk der Symphonien. Die Verwendung einer Spiegelachse, die schon in früheren Werken erprobt ist, wird hier zur Perfektion weiterentwickelt. Durch sie entsteht, in Verbindung mit dem Krebs, eine Anordnung konzentrischer Rahmen um eine Mitte. Das Bogenprinzip mit

den Stationen Anfang, Mitte und Ende ist meines Erachtens die Urzelle aller Driesslerschen Gestaltungskraft.

#### b) Der Zyklus

Eng mit dem Hauptprinzip des Bogens ist das Zyklische verbunden. Johannes Driessler schreibt zwei vollständige Zyklen durch das Kirchenjahr: die *20 Orgelsonaten* und die *Evangelienprüche*. Auch in der Gattung der weltlichen Chor- und Liedkompositionen entstehen einige Zyklen. Die Oratorien und Symphonien bilden in ihrer Zusammenstellung ein zyklisches Äußeres, es fehlt jedoch der innere Bezug; das Material der Werke ist eben nicht aus einer Quelle entwickelt, der Zyklus ist ein äußerlicher Ordnungsfaktor. Wenn der Autor eigene Themen oder Motive in verschiedenen Gattungen zitiert, ist dies kein ausreichendes Mittel, um eine zyklische Geschlossenheit im Gesamtwerk herzustellen.

Auf der Ebene der Werke selbst ist der zyklische Aspekt in Form von Zirkeln verwirklicht, z.B. wandern ein Kanon, ein Fugenthema, ein Ostinato vollständig durch den Quintenzirkel.

Auf der Ebene des Inhalts ist ebenfalls zyklisches Denken vorhanden: *Erstehen und Tod, Willkomm und Abschied* sind Beispiele für das Arbeiten mit Gegensatzpaaren. „*FINIS INITIUM, das Ende war im Anfang bereits verborgen – und es ist wahrscheinlich, daß dieses Ende überhaupt der eigentliche Anfang ist.*“<sup>127</sup>

Schließlich versucht der Komponist mit seinem Gesamtwerk ein zyklisches – im Sinne von vollständigem – Opus zu komponieren, indem er nahezu in allen Gattungen schöpferisch tätig ist.

#### c) Die Fuge

Eine wichtige kontrapunktische Form in Johannes Driesslers Schaffen ist die Fugenkompensation. Die Fuge setzt der Komponist überwiegend in der geistlichen Vokalmusik ein, außerhalb dieser Gattung nur im Hornkonzert und in den *Orgelsonaten*. In den frühen Vokalwerken entwickelt der Komponist sein kontrapunktisches Können in allen Typen von der einfachen Fuge über Doppel- und Tripelfuge bis zur Quadrupelfuge. Die Fugen folgen alle dem Typus der realen Themenbeantwortung, d.h. ihre Polyphonie entwickelt sich harmonisch ungebunden.

<sup>127</sup>Programm zur Uraufführung des *Ikarus*, 7.3.1965.

#### d) Die Passacaglia

Die Passacaglia tritt in allen Gattungen auf. Johannes Driessler folgt dem historischen Formtypus. Der Großteil seiner Passacaglien ist in einem Dreiermetrum abgefaßt, das Thema vier oder acht Takte lang. Er weicht aber auch von diesem Schema ab und schreibt ein sieben- oder neuntaktiges Thema. Die Passacaglia grenzt sich gegen den häufigen Ostinato durch die Länge ihres Themas ab. Die vergleichbaren Ostinati sind kürzer, meist ein- oder zweitaktig, liegen aber, wie das Thema einer Passacaglia, überwiegend im Baß.

### 3. Aspekte des Tonsatzes

#### a) Der Choral

Die Einbindung von evangelischen Kirchenchorälen spielt eine zentrale Rolle in den Werken der frühen Schaffensphase. Naturgemäß tritt der Choral in den geistlichen Gattungen auf, strahlt aber im Driesslerschen Œuvre noch bis in die Kammermusik aus. Zu allen Sonntagen des Kirchenjahrs liegen eine oder mehrere Vertonungen Johannes Driesslers vor.<sup>128</sup> Bis auf wenige Ausnahmen stammen alle geistlichen Cantus firmi aus dem Bereich der evangelischen Liturgie, d.h. sie sind im Evangelischen Kirchengesangbuch zu finden.<sup>129</sup> Diese Tatsache belegt die starke Verwurzelung des Komponisten in der evangelischen Kirchenmusik. Im geistlichen Spätwerk spielt der Choral keine Rolle mehr.

#### b) Die Instrumentation

Johannes Driessler kommt von der Orgel her. In einigen Vertonungen spielt sie eine tragende Rolle als konzertierendes Instrument. Die *20 Orgelsonaten* zeigen eine ausgereifte Beherrschung der spezifischen Orgeltechniken. Johannes Driessler hat zwar auch Streicher mit Solosonaten bedacht, jedoch scheinen ihm die Bläser näher zu liegen. Ihnen gibt er bei der Besetzung von Chorwerken mehrere Male den Vorzug vor dem Streichinstrumentarium. Sein frühes Hornkonzert erfordert vom Solisten große Kraft und hohe Treffsicherheit. Dies könnte ein Anzeichen für die gute Beherrschung dieses Instruments durch den Komponisten sein. Ein Streichinstrument hat Johannes Driessler nicht gespielt.

Die Tonvorstellung der Orgel hat offensichtlich eine spezifische Eigenart des Driesslerschen Tonsatzes mit geprägt. Häufig führt der Komponist Frauen- und Männerstimmen unisono, um eine Oktave versetzt. Dies entspricht dem Effekt einer

<sup>128</sup>Vgl. Anhang, Tabelle II.

<sup>129</sup>Vgl. Anhang, Tabelle III.

Klangverstärkung, wie er auf der Orgel durch das Ziehen eines 4-Fuß- zu einem 8-Fuß-Register erzielt wird. Häufig werden die Stimmen in Mixturen geführt, ebenfalls originär ein Effekt in der Orgelmusik. Schließlich erinnern die tiefen parallelen Quintführungen an das tiefe Quintregister einer Orgel oder auch an Doppelpedalspiel.

#### c) Rhythmik und Melodik

Johannes Driessler ist eher ein Rhythmiker als ein Melodiker. Er setzt im Parameter Rhythmus vielfältige Mittel ein: Synkope, Verschleierung des Taktschwerpunkts, wandernde Rhythmen. Seine Themen erhalten ihre spezifische Ausprägung durch den Rhythmus. Schließlich bezieht er in einigen Werken die Takt- und Rhythmusebene in den großformalen Aufbau mit ein.

Die Melodik ist schwerer faßbar, hängt im wesentlichen von der Gattung und der Tonalität des Werks ab. Auffällig ist die Tendenz, Melodik aus den Intervallen Quarte und Quinte zu entwickeln. Ein einheitliches System ist jedoch nicht erkennbar.

#### d) Tonalität und Dodekaphonie

Walter Blankenburgs Beschreibung der Situation der evangelischen Kirchenmusik anfangs der 60er Jahre trifft auch auf Johannes Driesslers kompositorisches Schaffen zu.

*Die neue protestantische Kirchenmusik ist letzten Endes eben doch nur eine geschichtliche Randerscheinung geblieben, die sich in ihrem stilistischen Gepräge und ihrer historischen Auswirkung trotz ihrer Originalität etwa mit der Wiener Schule nicht messen kann. [...] Oder darf man darauf hinweisen, daß die Avantgarde sich in unserer Zeit der Dodekaphonie, der seriellen und der elektronischen Musik so weit vom Menschen und seiner Aufnahmefähigkeit weg entwickelt hat, daß ihre Elemente und ihr Stil für die gottesdienstliche Verwendung völlig indiskutabel geworden ist? Gewiß ist das weitgehend der Fall [...]. Denn es bedeutet, daß die Kirchenmusik, ob sie will oder nicht, zum Anachronismus, zur Unzeitgemäßheit verurteilt ist.<sup>130</sup>*

Johannes Driessler schreibt seine Kirchenmusik mit dem Blick rückwärts gewandt. Erweiterte Tonalität ist der Grundzug, der den geistlichen Gattungen gemeinsam ist. Zwar erklingt z.B. in den geistlichen *Cantica Nova* op. 13 ein zwölftöniges Thema, es wird aber konventionell verarbeitet. Ebenso ist im weltlichen Oratorium *Gaudia mundana* op. 19 ein Zwölftonthema Grundlage einer Passacaglia. Die eigentliche zwölftönige Arbeitsweise beginnt in der Kammermusik, der *Fantasie für Vio-*

<sup>130</sup>Walter Blankenburg, *Die Evangelische Kirchenmusik und die gesamtmusikalische Situation der Gegenwart*, in: *MuK* 34 (1964), S. 2.

*loncello und Klavier* op. 24/2, den Klaviertoccaten op. 29/1 und dringt vermehrt in das Spätwerk nach op. 51 ein, dort insbesondere in die Symphonien.

Der Komponist findet immer eine Verbindung zwischen dodekaphonischer Technik und eigener Tonsprache. Zunächst verwendet er zwölftönige Techniken neben anderen, sie sind für ihn ein Handwerkszeug. In den Symphonien verbindet er seine Grundideen von Ostinato, Kanon und Zirkel mit der Dodekaphonie, die er zur Grundlage für das ganze Werk macht.

Die Harmonik Johannes Driesslers entsteht auf mehrere Arten. In den frühen Werken dient der Dur-Moll-Bereich als Grundlage und Ausgangspunkt des Komponierens. Die auf Terzen aufgebaute Dreiklangsharmonik wird um Akkorde erweitert, die auf Quarte und Quinte gebildet sind. Im Ergebnis entsteht so in den Frühwerken eine Dur-Moll-Tonalität, die erweiternde Elemente enthält. Zum zweiten entwickelt sich der Zusammenklang, indem mehrere polyphon geführte Stimmen aufeinander treffen, insbesondere in den kontrapunktischen Techniken von Kanon und Fuge. Die Stimmführung nimmt dabei keine Rücksicht auf den Zusammenklang. Die Polyphonie ist harmonisch ungebunden. Als dritte Möglichkeit setzt Johannes Driessler die Konstruktion von Klängen aus dem Regelwerk der Zwölftontechnik ein.

#### e) Die Zahlensymbolik

Die Besprechungen einiger Werke haben gezeigt, daß der Komponist die Zahlen 5, 7, 11 und 12 bevorzugt, außerdem wählt er sehr häufig eine ungerade Anzahl von Sätzen. Eine religiöse Symbolik ist in der Verwendung von 365 Takten in seinem letzten geistlichen Werk *Et resurrexit* spürbar. Auffällig ist auch die gehäufte Verwendung des Buchstabens D als Anfangsbuchstaben der großen geistlichen Werke:

*Denn dein Licht kommt* op. 4

*Dein Reich komme* op. 11

*De Profundis* op. 22

*Darum seid getrost* op. 28

*Der Lebendige* op. 40

*Der Große Lobgesang* op. 45

Die Liste läßt sich noch bis zu den beiden ersten Symphonien verlängern. Symbolisiert das D den ersten Buchstaben des Nachnamens des Tonsetzers oder steht es für den Beginn des lateinischen „deus“? Bleibt eine solche Beobachtung sicher spekulativ, so belegt das *Akrostichon* op. 56, daß Johannes Driessler solchen Wortspielen gegenüber nicht abgeneigt ist.

## VI Schlußbetrachtung

Johannes Driessler ist, wie gesagt, ein Komponist der „Trümmergeneration“ direkt nach dem Zweiten Weltkrieg. Er ergreift die sich ihm bietende Gelegenheit und wird zu einem geschätzten Kompositionslehrer an der Musikakademie in Detmold. Dort trägt er in verschiedenen leitenden Funktionen über Jahrzehnte einen wesentlichen Anteil an der Fortentwicklung der Musikhochschule. Neben seiner pädagogischen Tätigkeit entfaltet er zwischen 1946 und 1971 ein reiches kompositorisches Schaffen.

Johannes Driessler kommt aus den Wurzeln der geistlichen Musik und emanzipiert sich und seinen Stil, indem er eine deutliche, eigene Tonsprache ausprägt. Das Gestalten von Werken aus einer Grundidee, der Bogen, der Ostinato, das Kontrapunktische im Kanon, in der Fuge, in der Passacaglia und eine ungebundene Harmonik kennzeichnen seinen intellektuellen Schreibstil. Eine gewichtige Rolle im Frühwerk spielt der evangelische Kirchenchoral, das Spätwerk ist durchdrungen von starkem Konstruktivismus, namentlich in den drei Symphonien.

Nicht alle Werke Driesslers sind von gleich hoher Qualität. Das Durchführen einer Grundidee, das Beharren auf einem Schema führt manchmal zum Erlöschen des musikalischen Funkens, zur Lähmung der Lebendigkeit, da die Musik zu sehr konstruiert wirkt. Johannes Driesslers ureigenes Feld liegt, ob er dies wollte oder nicht, im Vokalbereich. Hier gibt es Werke, die Bestand haben, wie zum Beispiel das erste Oratorium *Dein Reich komme*. Die zyklischen Werke durch das Kirchenjahr sind zwar nicht sehr verbreitet, stellen aber wichtige Bausteine in den Gattungen Orgelmusik und Evangelienspruch im 20. Jahrhundert dar. Zu entdecken sind auch die frühen Kammermusiken und die Opern. Bestand hat die didaktisch wertvolle Musik des Komponisten in den Lehrwerken für Schüler und Studierende.

Die Tragik im Komponieren Johannes Driesslers ist, daß er niemals mehr an den frühen Erfolg seines ersten Oratoriums anknüpfen konnte. Hierzu gehört auch die richtige Entscheidung in seinem Leben, dann aufzuhören, wenn man sich, um des Erfolgs willen, selbst untreu werden müßte.

„*Sit ut est aut non sit.*“

## C Anhang

### Kurzbiographie Johannes Driesslers

* 26. Januar 1921	in Friedrichsthal/Saarland
April 1939	Abitur, Reichsarbeitsdienst
Oktober 1939	Studium an der Pädagogischen Akademie Dortmund
Januar 1940	Studium an der Musikhochschule Köln
November 1940	Einberufung zum Wehrdienst
1944	Heirat mit Gertrud Ledermann
1945	Lehrer am Süddeutschen Landerziehungsheim Schondorf Geburt des ersten Sohns Wulf
1946	Dozent an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold
1947	Geburt des zweiten Sohns Frank Vertrag mit dem Johann Philipp Hinnenthal-Verlag
1950	Aufbau der Kirchenmusikabteilung an der Akademie Detmold
25. August 1950	Uraufführung des Oratoriums <i>Dein Reich komme</i> op. 11
1951	Rahmenvertrag mit dem Bärenreiter-Verlag Kassel
1953	Kündigung der Detmolder Stelle Produktivste Schaffenszeit als Komponist
1954	Wiedereinstellung in Detmold
1956	<i>Maletz-Stipendium</i> des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie
1958	Ernennung zum Professor an der Akademie Scheidung von seiner ersten Frau, Heirat mit Monika Quistorp
1959	<i>Annette-von-Droste-Hülshoff-Preis</i> Stellvertretender Direktor der Akademie in Detmold
1962	Kunstpreis des Saarlands
1963	Wechsel zum Breitkopf & Härtel-Verlag
1971	Letzte Komposition op. 64
1972	Rücktritt vom Posten des stellvertretenden Direktors der Akademie Detmold
1983	Versetzung in den Ruhestand
† 4. Mai 1998	in Detmold



(Abbildung 3: Johannes Driessler, Foto aus Privatbesitz)



## Werkverzeichnis

Abkürzungen für die Verlage:

HA: Hinnewthal-Verlag, heute Bärenreiter-Verlag

BA: Bärenreiter-Verlag Kassel

B&H: Verlag Breitkopf & Härtel Wiesbaden

Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
1/1 1943	<i>Duo für Violine und Violoncello</i> - <i>Adagio espressivo – Allegro assai</i> - <i>Vivace scherzando – Appassionato – Adagio – Appassionato</i>	BA 2690	Autograph in Privatbesitz
1/2 1947	<i>Trio für Violine, Viola und Violoncello</i> - <i>Molto adagio</i> - <i>Alla marcia</i> - <i>Allegretto moderato</i> - <i>Allegro vivace e con brio</i>	BA 2699	
2/1 1946	<i>Kleine Klavierfantasien über Kinderlieder</i> 1) <i>Hans Spielmann</i> 2) <i>Der Butzemann</i> 3) <i>Auf dem grünen Rasen</i> 4) <i>Bettelmanns Tanz</i> 5) <i>Der Berg'sche Fuhrmann</i> 6) <i>Zwischen Berg und tiefem Tal</i> 7) <i>Lütt Matten</i> 8) <i>Was soll das bedeuten?</i> 9) <i>Christkindelein</i>	HA 60	
2/2 1947	<i>Musik für Klavier</i> - <i>Adagio – Allegro non troppo</i> - <i>Allegro vivace – Andante – Adagio</i>	BA 2541	
3/1 1946	<i>Sonate für Bratsche allein</i> - <i>Adagio con espressione – Allegro con brio</i> - <i>Andante con moto</i> - <i>Vivace non troppo</i>	HA 46	

Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
3/2 1947	<i>Sonate für Violoncello allein</i> - <i>Largo espressivo</i> - <i>Intermezzo 'Colin Maillard'</i> - <i>Allegro non troppo</i>	HA 47	
3/3 1948	<i>Sonate für Violine allein</i> - <i>Allegro marziale</i> - <i>Molto adagio</i> - <i>Allegro impetuoso e scherzando</i>	HA 64	
3/4 1948	<i>Sonate für Flöte allein</i> - <i>Allegretto</i> - <i>Allegro deciso</i> - <i>Andante tranquillo</i> - <i>Molto vivace</i>	HA 63	
4 1947	<i>Denn dein Licht kommt</i> weihnachtliche Kantate für Sopran, Bariton und achtstimmigen Doppelchor mit sieben Instrumenten	BA 2538	
5 1947	<i>Sinfonia breve</i> für großes Orchester	BA 2539	
6 1948	<i>Sinfonia Sacra</i> für sechsstimmigen Chor - <i>Praeludium</i> - <i>Toccata</i> - <i>Passacaglia</i> - <i>Choral und Fuge</i>	BA 2537	
7a 1948	22 <i>Aphorismen</i> für Klavier	HA 65	Autograph in Privatbesitz
7b 1949	15 <i>Aphorismen</i> für sieben Bläser	BA 3698	Autograph BA
8/1 1948	<i>Drei kleine Stücke für Violoncello und Klavier</i> 1) <i>Scherzando</i> 2) <i>Andante</i> 3) <i>Allegro</i>	BA 2534	

Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
8/2 1948	<i>Vier kleine Stücke für Flöte und Klavier</i> 1) <i>Andantino</i> 2) <i>Allegro</i> 3) <i>Adagio</i> 4) <i>Vivace</i>	BA 2535	
8/3 1948	<i>Drei kleine Stücke für Violine und Klavier</i> 1) <i>Sehr langsam, mit Ausdruck</i> 2) <i>Rasch fließend und leicht</i> 3) <i>Lebhaft, heftig</i>	BA 2536	
9 1948	<i>Christe eleison</i> Passionsmotette für fünfstimmigen Chor und Baritonsolo	BA 2402	
10/1 1949	<i>Sieben Lieder nach Gedichten von Heribert Menzel für mittlere Singstimme und Klavier</i> 1) <i>Der Leiermann</i> 2) <i>Der arme Bär</i> 3) <i>Die Botschaft</i> 4) <i>Wir dürfen uns zu eigen haben</i> 5) <i>Sommerglück</i> 6) <i>Durch die Nacht</i> 7) <i>Die offene Tür</i>	BA 2425	
10/2 1949	<i>Fünf Lieder</i> 1) <i>Es ist Nacht</i> 2) <i>Eheliches Lied</i> 3) <i>Über die tausend Berge</i> 4) <i>Liebeslied</i> 5) <i>O traure nicht</i>		verschollen
10/3 1949	<i>Liebesreime</i> nach Ricarda Huch zehn Variationen für mittlere Frauenstimme und Klavier 1) <i>Der Teufel soll die Sehnsucht holen</i> 2) <i>So fern und so entlegen</i> 3) <i>Als jüngst mein Liebling</i> 4) <i>Liebt er mich, liebt er mich noch?</i> 5) <i>Wenn er auf einmal</i> 6) <i>Süßer Schlaf</i> 7) <i>Wollt´ich mein Liebchen ganz</i>	BA 2427	

Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
	8) <i>Wär´ ich nur ein klarer Wasserquell</i> 9) <i>Wie fern der Welt Getümmel!</i> 10) <i>Weh!</i>		
11 1948/ 1949	<i>Dein Reich komme</i> Oratorium für Soli, Chor, Holzbläser und Streichorchester nach den Worten des Alten und Neuen Testaments	BA 2531	
12/1 1949	<i>Sieben kleine Chöre</i> , nach Galgenliedern von Christian Morgenstern 1) <i>Philanthropisch</i> 2) <i>Mopsenleben</i> 3) <i>Das Auge der Maus</i> 4) <i>Das Fest des Wüstlings</i> 5) <i>Die beiden Esel</i> 6) <i>Geiß und Schleiche</i> 7) <i>Das Hemmed</i>	BA 2532	
12/2 1949	<i>Diogenes im Faß</i> kleiner Chorzyklus nach Goethe 1) <i>So wälz ich ohne Unterlaß</i> 2) <i>Hat alles seine Zeit</i> 3) <i>Laß nur die Sorgen sein</i> 4) <i>Wer will denn alles gleich ergründen</i> 5) <i>Wenn dir´s in Kopf und Herzen schwirrt</i> 6) <i>Das ist eine von den großen Taten</i>	BA 2533	
13 1950	<i>Cantica Nova</i> ein Chorwerk zu acht Stimmen nach Worten der Heiligen Schrift	BA 2540	
14/1 1950	<i>Zwölf Spruchmotetten</i> für gemischte Stimmen aus dem Psalter 1) <i>Ich danke dem Herrn</i> 2) <i>Der Herr ist mein Licht</i> 3) <i>Seid getrost und unverzagt</i> 4) <i>Wohl dem, dem die Übertretungen</i> <i>vergeben sind</i> 5) <i>Freuet euch!</i> 6) <i>Herr, deine Güte</i> 7) <i>Wenn ich nur dich habe</i> 8) <i>Das ist ein köstlich Ding</i>	BA 2542  Kl. BA 3013 Kl. BA 938 Kl. BA 3020  Kl. BA 3020 Kl. BA 3011 Kl. BA 3020 Kl. BA 3012 Kl. BA 998	

Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
	9) <i>Wie sich ein Vater über Kinder erbarmt</i> 10) <i>Ich hebe meine Augen auf</i> 11) <i>Wo der Herr nicht das Haus baut</i> 12) <i>Aus der Tiefe</i>	Kl. BA 3013 Kl. BA 3021 Kl. BA 3022 Kl. BA 1019	
14/2 1950	<i>Zehn Spruchkanons</i> zu drei gleichen Stimmen aus dem Psalter 1) <i>Ich liege und schlafe</i> 2) <i>Herr, unser Herrscher</i> 3) <i>Ich will den Herrn loben</i> 4) <i>Jauchzet! Jauchzet Gott alle Lande</i> 5) <i>Eile, Gott, mich zu erretten</i> 6) <i>Herr, ich traue auf dich</i> 7) <i>Der Herr, unser Gott</i> 8) <i>Jauchzet dem Herrn</i> 9) <i>Der Herr ist freundlich</i> 10) <i>Der Herr ist nahe allen</i>	BA 2543  Kl. BA 3023 Kl. BA 3024 Kl. BA 1263 Kl. BA 1021 Kl. BA 1263 Kl. BA 3023 Kl. BA 3024 Kl. BA 3025 Kl. BA 3026 Kl. BA 3025	
15 1950	<i>Triptychon</i> für fünfstimmigen Chor und kleines Orchester nach Gedichten von Hans Carossa - <i>Prolog: O verlerne die Zeit</i> - <i>Intermezzo: Hüte dein altes Geheimnis</i> - <i>Epilog: Ja, wir sind Wiederhall</i>	BA 2544	
16 1950	<i>Konzert für Horn und Streichorchester</i> - <i>Allegro non troppo</i> - <i>Molto adagio</i> - <i>Allegro vivace e con brio</i>	BA 2546	
17 1951	<i>Claudia amata</i> lyrische Oper in fünf Bildern Text frei nach Gottfried Kellers Legende <i>Eugenia</i> von Bettina Brix	BA 2525	
18 1951	<i>O wundersame Liebe</i> Kammermusik für Bariton, Frauenchor, Flöte, Oboe, Bratsche und Violoncello	BA 2547	
19 1951	<i>Gaudia mundana</i> weltliches Oratorium für Soli, Chor und großes Orchester	BA 2548	

Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
20 1951	<i>Balduin Brummsel</i> heitere Kantate für drei Soli und großes Orchester	BA 2549	
21 1952	<i>Prinzessin Hochmut</i> Märchenoper in neun Bildern Text von Bettina Brix	BA 2550	
22 1950- 52	<i>De Profundis</i> Oratorium nach Worten der Heiligen Schrift für Soli, Kammerchor, großen Chor, Holz- und Blechbläser, Klavier und Pauken	BA 2780	
23/1 1952	<i>Lache nicht!</i> ein Chorzyklus nach Gedichten von Wilhelm Busch 1) <i>Lache nicht!</i> 2) <i>Der alte Förster Püsterich</i> 3) <i>Ärgerlich</i> 4) <i>So war's</i> 5) <i>Im Sommer</i> 6) <i>Sie war ein Blümlein hübsch und fein</i> 7) <i>Selig sind die Auserwählten</i> 8) <i>Armer Haushalt</i> 9) <i>Nachruhm</i>	BA 2762	
23/2 1952	<i>Unverbesserlich</i> ein Chorzyklus nach Gedichten von Wilhelm Busch 1) <i>Nicht artig</i> 2) <i>Pst!</i> 3) <i>Wer möchte diesen Erdenball?</i> 4) <i>Eitelkeit</i> 5) <i>Wie üblich</i> 6) <i>Die Schändliche</i> 7) <i>Die alten Tanten</i> 8) <i>Leider</i> 9) <i>Sehr tadelnswert</i>	BA 2763	

Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
23/3 1952	<i>Unter uns</i> ein Chorzyklus nach Gedichten von Wilhelm Busch 1) <i>Früher, da ich unerfahren</i> 2) <i>Beschränkt</i> 3) <i>Er war ein grundgescheiter Mann</i> 4) <i>Die Selbstkritik hat viel für sich</i> 5) <i>Niemals</i> 6) <i>Wirklich, er war unentbehrlich</i> 7) <i>Der Einsame</i>	BA 2764	
24/1 1952	<i>Fantasie für Violine und Klavier</i>	BA 2695	
24/2 1952	<i>Fantasie für Violoncello und Klavier</i>	BA 2696	Autograph BA
24/3a 1952	<i>Fünf Stücke für Klarinette und Klavier</i>	BA 2697	
24/3b 1952	<i>Fünf Stücke für Bratsche und Klavier</i>	BA 2698	
25/1 1952	<i>Der 90. Psalm</i> für fünfstimmigen Chor und Baritonsolo	BA 2509	
25/2 1953	<i>Der 124. Psalm</i> für vierstimmigen Chor und konzertierende Orgel	BA 2508	
26/1 1953	<i>Lyrische Suite</i> für gemischten Chor und Soloflöte nach japanischen Gedichten in der Übersetzung von Manfred Hausmann 1) <i>Der Kirschbaum</i> 2) <i>Willst du zerreißen, Lebensfaden?</i> 3) <i>Vollmond</i> 4) <i>Wer hat die Liebe denn Liebe genannt?</i> 5) <i>Lautlos ist der Herbst erschienen</i>	BA 2766	Autograph BA
26/2 1953	<i>Der Galgenberg</i> heitere Suite für Chor und Klavier nach <i>Galgenliedern</i> von Christian Morgenstern 1) <i>Ein Schnupfen</i> 2) <i>Es horcht ein Hofhund</i> 3) <i>Der Nachtschelm und das Siebenschwein</i>	BA 2493	

Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
	4) <i>In seinem Zaun das Känguruh</i> 5) <i>Ich bin zwar nur ein Droschkengaul</i> 6) <i>Ich bin ein einsamer Schaukelstuhl</i>		
27 1.1953 2.1956	<i>Konzert für Klavier und Orchester</i>	BA 2782	Zwei Fassungen
28 1953	<i>Darum seid getrost</i> Kantate nach der Offenbarung des Johannes für Tenorsolo, vierstimmigen Chor, Trompeten, Posaunen, Pauken und Orgel	BA 2492	Autograph BA
29/1 1953	<i>Drei Toccaten für Klavier</i>	BA 2494	Autograph BA
29/2 1954	<i>Drei Sonatinen für Klavier</i> <i>I - Allegro</i> <i>- Adagio</i> <i>- Allegro non troppo</i> <i>II - Moderato</i> <i>- Allegretto</i> <i>- Vivace</i> <i>III - Allegro</i> <i>- Adagio</i> <i>- Allegro molto</i>	BA 2696	Autograph BA
29/3 1955	<i>Drei Intermezzi für Klavier</i> 1) <i>Allegretto</i> 2) <i>Molto adagio</i> 3) <i>Allegro leggiero</i>		verschollen
30	<i>20 Orgelsonaten durch das Kirchenjahr</i>		
30/1 1954	<i>Toccata: Nun komm, der Heiden Heiland</i> <i>Aria: Es kommt ein Schiff geladen</i> <i>Fuga: O Heiland, reiß die Himmel auf</i>	BA 2795	
30/2 1954	<i>Allegro: Macht hoch die Tür</i> <i>Andante: Wie soll ich dich empfangen</i> <i>Vivace: Gottes Sohn ist kommen</i>	BA 2795	
30/3 1954	<i>Toccata: Gelobet seist du, Jesu Christ</i> <i>Canzona: Es ist ein Ros entsprungen</i> <i>Passacaglia: Da Christus geboren war</i>	BA 2796	Autograph BA



Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
30/4 1954	<i>Andante: Vom Himmel hoch da komm</i> <i>Allegro: Der Tag der ist so freudenreich</i> <i>Moderato: Den die Hirten lobeten sehre</i>	BA 2796	
30/5 1954	<i>Praeludium: Lobt Gott, ihr Christen</i> <i>alle gleich</i> <i>Fantasia: Wir Christenleut</i> <i>Partita: Kommt und laßt uns Christum ehren</i>	BA 2796	
30/6 1954	<i>Praeludium: Freut euch, ihr lieben Christen</i> <i>all</i> <i>Bicinium: Das alte Jahr vergangen ist</i> <i>Fantasia: Jesu, nun sei gepreiset</i> <i>Fuga: Hilf, Herr Jesu, laß gelingen</i>	BA 2797	
30/7 1954	<i>Adagio: Herr Christ, der einig Gotts Sohn</i> <i>Allegro: O Jesu Christe, wahres Licht</i> <i>Andante: O süßer Herre Jesu Christ</i> <i>Vivace: Lobt Gott den Herren, ihr Heiden all</i>	BA 2797	
30/8 1954	<i>Toccata: O Mensch, beweine dein Sünde groß</i> <i>Canzona: Christus, der uns selig macht</i> <i>Ricercare: O Lamm Gottes, unschuldig</i>	BA 2798	
30/9 1954	<i>Andante: Ein Lämmlein geht und trägt die</i> <i>Schuld</i> <i>Largo: O Traurigkeit, o Herzeleid</i> <i>Allegro moderato: Wir danken dir,</i> <i>Herr Jesu Christ</i>	BA 2798	
30/10 1954	<i>Praeludium: Du großer Schmerzensmann</i> <i>Partita: Wenn meine Sünd mich kränken</i> <i>Hymnus: Christe, du Schöpfer aller Welt</i>	BA 2798	
30/11 1954	<i>Toccata: Christ ist erstanden</i> <i>Partita: Erschienen ist der herrlich Tag</i> <i>Fuga: Heut triumphieret Gottes Sohn</i>	BA 2799	
30/12 1954	<i>Moderato: Christ lag in Todesbanden</i> <i>Allegretto: Mit Freuden zart</i> <i>Allegro: Gelobt sei Gott im höchsten Thron</i>	BA 2799	
30/13 1954	<i>Toccata: Wir wollen alle fröhlich sein</i> <i>Fantasia: Jesus Christus, unser Heiland,</i> <i>der den Tod überwand</i> <i>Passacaglia: Die ganze Welt, Herr Jesu</i> <i>Christ</i>	BA 2799	

Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
30/14 1956	<i>Toccata: Gen Himmel aufgefahren ist</i> <i>Bicinium: Christ fuhr gen Himmel</i> <i>Fantasia: Auf diesen Tag bedenken wir</i>	BA 2800	
30/15 1956	<i>Moderato: Nun bitten wir den Heiligen Geist</i> <i>Allegro: O Heiliger Geist, o Heiliger Gott</i> <i>Andante: Zeuch ein zu deinen Toren</i>	BA 2800	
30/16 1956	<i>Praeludium: Komm, Heiliger Geist, Herre Gott</i> <i>Canzona: Heilger Geist, du Tröster mein</i> <i>Hymnus: Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist</i>	BA 2800	
30/17 1956	<i>Praeludium: Wir glauben all an einen Gott</i> <i>Fantasia: Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort</i> <i>Aria: Gott der Vater wohn uns bei</i> <i>Partita: Brunn allen Heils, dich ehren wir</i>	BA 2813	
30/18 1956	<i>Andante: O Herr Gott, dein göttlich Wort</i> <i>Allegro: Sonne der Gerechtigkeit</i> <i>Adagio: Es wolle Gott uns gnädig sein</i> <i>Vivace: Kommt her, des Königs Aufgebot</i>	BA 2813	
30/19 1956	<i>Canzona: Aus tiefer Not laßt uns zu Gott</i> <i>Aria: Wenn wir in höchsten Nöten sein</i> <i>Fuga: Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i>	BA 2814	
30/20 1956	<i>Largo: Mitten wir im Leben sind</i> <i>Allegro: Wachet auf, ruft uns die Stimme</i> <i>Moderato: Es ist gewißlich an der Zeit</i>	BA 2814	
31/1 1954	<i>Alles Wachsen wird von Innen</i> Liederzyklus nach W. Teich 1) <i>Geduld</i> 2) <i>Blumen</i> 3) <i>Menschen</i> 4) <i>Bäume</i> 5) <i>Herz</i>		verschollen
31/2 1954	<i>Es muß ein jeder einsam gehn</i> Liederzyklus nach W. Teich 1) <i>All einsam</i> 2) <i>Ich habe Heimweh</i> 3) <i>Winteraster</i> 4) <i>Es ist ein Brunnen</i>		verschollen

Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
	5) <i>Unsre Schale</i> 6) <i>Ich habe m.[ein] Herz getragen</i> 7) <i>Regen</i>		
31/3 1955	<i>Hier und dort</i> Liederzyklus nach W. Teich 1) <i>Hier und dort</i> 2) <i>Fern und nahe</i> 3) <i>Die Hand</i> 4) <i>Bitte</i> 5) <i>Letzter Abend</i>		verschollen
32 1955	<i>Concertino für Klaviertrio und Streichorchester mit Flöten</i> - <i>Allegro con brio</i> - <i>Andante moderato</i> - <i>Allegro vivace e giocoso</i>		Autograph B&H (Partitur und Stimmen)
33 1954	<i>Altenberger Messe</i> für siebenstimmigen Chor und zehn Holzbläser - <i>Kyrie</i> - <i>Gloria</i> - <i>Credo</i> - <i>Sanctus</i> - <i>Agnus Dei</i>	BA 2507	
34/1 1955	<i>Divertimento für Oboe, Streichtrio und Cem- balo</i> - <i>Con brio</i> - <i>Grazioso</i> - <i>Moderato</i> - <i>Giocoso</i> - <i>Vivace</i>		verschollen
34/2 1955	<i>Serenata a tre für Flöte, Gambe und Cembalo</i> - <i>Giocoso</i> - <i>Grazioso</i> - <i>Capriccioso</i> - <i>Leggiero</i> - <i>Agitato</i>	BA 3302	

Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
35 1954	<i>Konzert für Violoncello und Orchester</i> - <i>Andante</i> - <i>Largo</i> - <i>Allegro con brio</i>	BA 2788	
36/1 1954	<i>Markuspassion</i> für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella	BA 3641	
36/2 1956	<i>Die Segnung der Freude</i> Kantate für fünfstimmigen Chor und Streichorchester Text: Bernt von Heiseler	BA 3657	
37 1955	<i>Evangelienprüche durch das Kirchenjahr</i> <i>1.-4. Sonntag im Advent</i> <i>Weihnachten - 2. Sonntag nach Weihnachten</i> <i>Epiphantias - 2. Sonntag nach Epiphantias</i> <i>3. - letzter Sonntag nach Epiphantias</i> <i>Septuagesima - Estomihi</i> <i>Invocavit - Reminiscere</i> <i>Oculi - Judica</i> <i>Palmarum - Karfreitag</i> <i>1. Ostertag - Quasimodogeniti</i> <i>Misericordias domini - Rogate</i> <i>Himmelfahrt - Pfingstmontag</i> <i>Trinitatis - 2. Sonntag nach Trinitatis</i> <i>3. - 6. Sonntag nach Trinitatis</i> <i>7. - 10. Sonntag nach Trinitatis</i> <i>11. - 13. Sonntag nach Trinitatis</i> <i>14. - 17. Sonntag nach Trinitatis</i> <i>18. - 20. Sonntag nach Trinitatis</i> <i>21. - 24. Sonntag nach Trinitatis</i> <i>25. Sonntag nach Trinitatis - Gedenktag für</i> <i>die Entschlafenen</i> <i>Gedenktag der Reformation - Buß-Betttag -</i> <i>Erntedank - Kirchweihe</i>	BA 3600-3620 BA 3601 BA 3602 BA 3603 BA 3604 BA 3605 BA 3606 BA 3607 BA 3608 BA 3609 BA 3610 BA 3611 BA 3612 BA 3613 BA 3614 BA 3615 BA 3616 BA 3617 BA 3618 BA 3619 BA 3620	Autograph BA
38/1 1955	<i>Zwischen Erstehen und Tod</i> kleiner Zyklus für Frauenchor nach Gedichten von Albert Korn <i>1) Zwischen Erstehen und Tod</i> <i>2) Dann wird sich offenbaren</i>	Tonger-Verlag PJT 710	

Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
	3) <i>Sommersonne</i> 4) <i>Herbstmelodie</i> 5) <i>In dunkler Zeit</i> 6) <i>Demütig stehn</i> 7) <i>Aus Gnade</i>		
38/2 1955	<i>Der Lilie gleich</i> nach Gedichten von Albert Korn 1) <i>Der Lilie gleich</i> 2) <i>Wenn die Linde blüht</i> 3) <i>Lichtelfchen</i> 4) <i>Spruch</i> 5) <i>Was bleibt</i> 6) <i>Wunsch</i> 7) <i>Auf der Abendbank</i>	Tonger-Verlag PJT 711	
38/3 1955	<i>Willkomm und Abschied</i> nach Gedichten von Albert Korn 1) <i>Willkomm und Abschied</i> 2) <i>In Gottes schöner Welt</i> 3) <i>Der Jugend Morgensang</i> 4) <i>Nun sich der Tag geneiget</i> 5) <i>Herbstmelancholie</i> 6) <i>Die Zeit</i> 7) <i>Stirb und werde</i>	Tonger-Verlag PJT 712	
39 1955	<i>Kleine Hausmusik für Streicher</i> Heft I: für zwei Violinen 1) <i>Sonatine</i> 2) <i>Liederspiel</i> 3) <i>Heitere Suite</i> Heft II: für Violine und Violoncello 1) <i>Serenade</i> 2) <i>Liederspiel</i> 3) <i>Kanonische Suite</i> Heft III: für zwei Violinen und Violoncello 1) <i>Serenade</i> 2) <i>Tänzerische Suite</i> Heft IV: für Violine, Viola und Violoncello <i>Divertimento</i>	Tonger-Verlag PJT 779	verschollen           verschollen           verschollen

Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
40 1954- 1956	<i>Der Lebendige</i> Oratorium nach Worten der Heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester	BA 3656	Autograph des Klavierauszugs BA
41/1 1956	<i>Streichquartett</i> - <i>Adagio</i> - <i>Vivace scherzando</i> - <i>Allegro con brio ma non troppo</i>	BA 3229	
41/2 1956	<i>Sonate für Violoncello und Klavier</i> - <i>Sostenuto ma con brio</i> - <i>Adagio maestoso</i> - <i>Allegro vivace</i>	BA 3968	
42 1957	<i>Der Unfried</i> Jugendoper von Max Kittel in zwei Akten		Autograph in Privatbesitz
43	Sechs geistliche Motetten		
43/1 1950	<i>Und auch ihr, als die lebendigen Steine</i> kleine Passacaglia für sechs gemischte Stimmen	Kl. BA 1489	
43/2 1951	<i>Dus spreek de Heer</i> kleine Pfingstmotette (vierstimmig)		verschollen
43/3 1956	<i>Die Auferstehung mit Freuden</i> Begräbnischoral für Männerchor <i>Heilger Geist, du Tröster mein</i>	in: BA 3980, <i>Evangelische Männerchorlieder</i> , hrsg. v. Markus Jenny u. Arnold Odermatt.	
43/4 1957	<i>Darum wachet!</i> Kleine Motette für fünf gemischte Stimmen	BA 3638	
43/5 1956	<i>Ach, daß Gott Frieden zusagte</i> Kleine Motette für fünf gemischte Stimmen	B&H Chorbibl. 3199	Autograph B&H
43/6 1956	<i>Siehe, ich bin bei euch</i> Kleine Motette für fünf gemischte Stimmen	B&H Chorbibl. 3198	Autograph B&H
44 1957- 1959	<i>Doktor Lucifer Trux</i> Oper in zwei Akten nach Texten von Bernt von Heiseler		verschollen, Text in Privatbesitz
45 1958/ 1959	<i>Der Große Lobgesang</i> (nach dem Psalter) für Mezzosopran, sechs- stimmigen Chor, Holz- und Blechbläser	BA 3568	Autograph in Privatbesitz

Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
46/1 1959	<i>Toccata und Hymnus für Orgel</i> über <i>Wach auf, wach auf, du deutsches Land</i>	B&H EdBr. 6434	Autograph B&H
46/2 1960	<i>Variationen für Cembalo</i> über Kaspar Othmayr's <i>Der Mond, der steht am höchsten</i>	in: BA 3804 <i>Neue Cembalomusik</i> Heft I, hrsg. v. Franzpeter Goebels.	
47/1 1960	<i>Concerti Sacri</i> für Sopran und Orgel Psalmus primus <i>Beatus vir</i> Psalmus quintus <i>Verba mea</i> Psalmus octavus <i>Domine noster</i>	B&H EdBr. 6436	Autograph B&H
47/2 1961	<i>Concerti Sacri</i> für Bariton und Orgel Psalmus quartus <i>Cum invocavero</i> Psalmus septimus <i>Domine, Deus meus</i> Psalmus decimus <i>Ad Dominum confugio</i>	B&H EdBr. 6437	Autograph B&H
48 1959- 1960	<i>Ikarus</i> Chorsymphonie nach Ludwig Derleth für Sopran- und Baritonsolo, fünfstimmigen Chor und großes Orchester	B&H EdBr. 6442 Chorbibl. 3413	Autograph B&H
48a	<i>Fünf Orchesterstücke aus Ikarus</i>	B&H	B&H Autograph (Orgel, Kontrafagott)
49	Kleine Einzelarbeiten 1947 bis 1960		
49/1 1947	<i>Glück auf zu allen Dingen</i> kleine Suite für Männerchor 1) <i>Bergsegen</i> 2) <i>Im Kohlenstoß</i> 3) <i>Bergspruch</i> 4) <i>Bergmannsliebchen</i> 5) <i>Glück auf! zu allen Dingen</i>	BA 2721	
49/2 1950	<i>Zum Lobe der Musik</i> kleine Passacaglia für vierstimmigen gemischten Chor	Möseler Verlag, in: <i>Ars Musica</i> , ein Chorwerk für höhere Schulen Bd. IV, hrsg. v. Gottfried Wolters, Wolfenbüttel 1965, S. 217-219.	
49/3 1951	<i>Chöre der Zecher</i> kleiner Zyklus für Männerchor nach Gedichten aus dem <i>Fränkischen Koran</i> von Ludwig Derleth 1) <i>Flamme lodre, Flamme steige</i> 2) <i>Laßt uns heut nach leichten Dingen</i>	BA 2733	

Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
	3) <i>Will der Verstand nicht leuchten</i> 4) <i>Teile, daß dein Sinn gesunde</i> 5) <i>Wir fangen von Neuem mit Feuer an</i>		
49/4 1954	<i>Sine musica nulla vita</i> Kanon à zwei, drei oder vier Stimmen		verschollen
49/5 1954	<i>Im neuen Jahre Glück und Heil</i> Kanon à zwei Stimmen	Diesterweg-Verlag in: <i>Chorbuch für Volksschulen</i> , hrg. v. Josef Heer u. Hans Sabel, Frankfurt 2/1964.	
49/6 1954	a) <i>16 Übungsstücke für eine Flöte</i> b) <i>16 Übungstücke für zwei Flöten</i> für die <i>Flötenlehre</i> von Hans-Peter Schmitz	in BA 3299/3300	
49/7 1954	<i>Sängerspruch für den Deutschen Sängerbund</i> für vierstimmigen Männerchor und zwei Frauenstimmen ad libitum		Autograph in Privatbesitz
49/8 1955	<i>Studie in d</i> a) für Klavier b) für Violine und Violoncello		verschollen
49/9 1955	<i>Zum Geburtstag</i> Kanon à drei Stimmen <i>Zum Todestag</i> für drei gleiche Stimmen	Velhagen & Klasing, in: <i>Singt und spielt</i> , Musikbuch für Schulen Bd. 3A, hrg. v. Dietrich Stoverock, Berlin 1/1957.	
49/10 1946	<i>Du mein einzig Licht</i> kleine Liedkantate für gemischten Chor, Flöte und Streichorchester		verschollen
49/11 1958	<i>Zwei Choralmusiken für großes Orchester</i> 1) <i>Praeludium: Aus tiefer Not laßt uns</i> 2) <i>Postludium: Wer nur den lieben Gott</i>		Stimmenmaterial in Privatbesitz
49/12 1959	<i>Kleine Passacaglia für Klavier</i>	Tonger-Verlag, in: Fritz Isselmann, <i>Die neue Klavierschule mit der kleinen Musiklehre</i> .	
49/13 1960	<i>Pfingsthymnus</i> für gemischten Chor und Pauken		Autograph in Privatbesitz
49/14 1960	<i>Suite für zwei Trompeten und drei Posaunen</i> <i>Maestoso</i> <i>Scherzando</i> <i>Cantabile</i> <i>Appassionato</i>	in: BA 6631, <i>Neue Musik für Bläser</i> , hrsg. v. Wilhelm Ehmman.	



Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
49/15 1960	<i>Morgenlob</i> sechs kleine geistliche Konzerte für Sopran, Flöte und Oboe		verschollen
49/16 1960	<i>Drei Chöre für gemischte Stimmen nach Gedichten von Bernt von Heiseler</i> 1) <i>Nachtstück</i> 2) <i>Überm Wald sommerblau</i> 3) <i>Terzinen von der Gegenwart</i>	BA 3759	
50	Sämtliche Lied- und Choralbearbeitungen (1945 bis 1956)		
50/1 1945	<i>Drei Choralpartiten für Blockflöten, Geigen und Bratsche</i> 1) <i>Mit Ernst, o Menschenkinder</i> 2) <i>Mitten wir im Leben sind</i> 3) <i>Fröhlich soll mein Herze springen</i>	HA 62	
50/2 1947	<i>Zwei Sätze für Chor und Orgel</i> 1) <i>Heut triumphieret Gottes Sohn</i> 2) <i>Wir wollen singn ein Lobgesang</i>	in: BA 671, <i>Choralsingbuch für einstimmigen Chor und Orgel</i> , hrsg. v. Otto Brodde.	
50/3 1949	<i>Nun bitten wir den Heiligen Geist</i> für vierstimmig gemischten Chor	Kl. BA 171	
50/4 1949	<i>O wir armen Sünder</i> für vier- fünfstimmigen gemischten Chor	Kl. BA 739	
50/5 1950	<i>Christ ist erstanden</i> für drei gleiche oder gemischte Stimmen	Kl. BA 999	
50/6 1950	<i>Zwei Sätze für gemischten Chor</i> 1) <i>Sei Lob, Ehr, Preis und Herrlichkeit</i> 2) <i>Gott Vater, Sohn und Heilger Geist</i>	Kl. BA 847	
50/7 1950	<i>Wer weiß, wie nahe mir mein Ende</i> a) für drei gleiche Stimmen b) für drei gemischte Stimmen	in: BA 2707 BA 2708, <i>Der Chorsinger, Nun laßt uns den Leib begraben, Lieder zum christlichen Begräbnis in zeitgenössischen Sätzen</i> , hrsg. v. Otto Brodde.	

Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
50/8 1950- 51	<i>Elf Choralsätze für Das Wochenlied</i> für gleiche Stimmen 1) <i>Auf meinen lieben Gott</i> 2) <i>Du großer Schmerzensmann</i> 3) <i>Heilger Geist, du Tröster mein</i> 4) <i>Jesu, nun sei gepreiset</i> 5) <i>Nun freut euch, liebe Christen gmein</i> 6) <i>Nun komm, der Heiden Heiland</i> 7) <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i> 8) <i>Lasset uns mit Jesu ziehen</i>	in: BA 2209, <i>Das Wochenlied, Ausgabe für zwei und drei gleiche Stimmen</i> , hrsg. v. Philipp Reich.	
	für gemischte Stimmen 9) <i>Jesu, meine Freude</i> 10) <i>Heilger Geist, du Tröster mein</i> 11) <i>Lobt Gott den Herrn, ihr Heiden all</i>	in: BA 2208 <i>Das Wochenlied, Ausgabe für gemischte Stimmen</i> , hrsg. v. Philipp Reich.	
50/9 1951	<i>Zwei Choralsätze</i> 1) <i>Herr Christ, ich bin dein Eigen</i> 2) <i>Wir danken dir, Herr Jesu Christ</i>	Kl. BA 3016 3017	
50/10 1952	<i>Drei Choralsätze für Klavier</i> 1) <i>Alles ist an Gottes Segen</i> 2) <i>Herr, wie du willst</i> 3) <i>O Jesu Christe, wahres Licht</i>	in: BA 3499, <i>Klavier-Choralsätze, ausgewählte Begleitsätze zum EKG für Klavier und andere Tasteninstrumente</i> , hrsg. v. Richard Baum und Friedrich Hofmann.	
50/11 1952	<i>Drei Choralbearbeitungen</i> 1) <i>Hinunter ist der Sonne Schein</i> für zwei gleiche Stimmen und ein Instrument 2) <i>Gesegn uns, Herr, die Gaben dein</i> für zwei gleiche Stimmen u. zwei Instrumente 3) <i>All Morgen ist ganz frisch und neu</i> für drei gleiche Stimmen und ein Instrument	in: BA 2722, <i>Vom Aufgang der Sonne bis zu ihrem Niedergang, geistliche Lieder zum Tageslauf für beliebige Stimmen und Instrumente ad libitum</i> , hrsg. v. Otto Brodde.	
50/12 1952	<i>Vier Sätze zu Ostern</i> 1) <i>Christ lag in Todesbanden</i> für zwei gleiche oder gemischte Stimmen 2) <i>Christ lag in Todesbanden</i> für drei gemischte Stimmen 3) <i>Christ lag in Todesbanden</i> für vier gemischte Stimmen 4) <i>Christ ist erstanden</i> Orgelsatz	Kl. BA 3027	

Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
50/13 1952	<i>Es geht ein dunkle Wolk</i> für Männerchor		in: BA „Nagel’s Männerchorbuch“ Bd. III.
50/14 1954	<i>Sieben Sätze für Schulbücher</i> 1) <i>Es freit ein wilder Wassermann</i> für zwei gleiche Stimmen 2) <i>Es steht ein Lind in jenem Tal</i> für zwei gleiche Stimmen 3) <i>Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich</i> für zwei gleiche Stimmen 4) <i>O Traurigkeit, o Herzeleid</i> für zwei gleiche Stimmen 5) <i>Vom Himmel hoch da komm</i> für zwei gleiche Stimmen 6) <i>Wer nur den lieben Gott läßt walten</i> für zwei gleiche Stimmen 7) <i>Daß zwei sich herzlich lieben</i> Kanon à drei Stimmen		Diesterweg-Verlag, in: <i>Musik im Leben</i> Bd. I, hrsg. v. Ri- chard Jakoby und Horst Weber, Frankfurt 27/1975, <i>Satz 1</i> : S. 184, <i>Satz 2</i> : S. 182, <i>Satz 3</i> : S. 223. <i>Musik, Ein Schulwerk für die Mu- sikerziehung</i> , hrsg. v. Edgar Rabsch, Ausgabe A für Grund- und Hauptschulen, bearbeitet v. Edgar Rabsch und J. Heer, Band II, Sing- und Musizierbuch für das 5. bis 9. Schuljahr, Frank- furt 9/1967, <i>Satz 4</i> : S. 154, <i>Satz 5</i> : S. 130, <i>Satz 6</i> : S. 155, <i>Satz 7</i> : S. 26.
50/15 1954	<i>Zwei Sätze für drei gemischte Stimmen</i> 1) <i>Wunderbarer Gnadenthron</i> 2) <i>Heilger Geist, du Tröster mein</i>		Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, in: <i>Evangelisches Kantoreibuch</i> , hrsg. v. Wilhelm Ehmann.
50/16 1954	<i>O Mensch, beweine deine Sünde groß</i> für drei gemischte Stimmen		Edition Merseburger 728, <i>Chorheft Pfalz 1955</i> , hrsg. v. Adolf Graf.
50/17 1955	<i>Zwei Choralsätze</i> 1) <i>Ach bleib mit deiner Gnade</i> (dreistimmig) 2) <i>Ein edler Schatz der Weisheit</i> (vierstimmig)	Kl. BA 3205	
50/18 1955	<i>Zwei Choralsätze zu vier Stimmen</i> 1) <i>Fröhlich wir nun all fangen an</i> 2) <i>Helft mir Gottes Güte preisen</i>		Edition Merseburger 734, <i>Chorheft Pfalz 1956</i> , hrsg. v. Adolf Graf.
50/19 1955	<i>Vier geistliche Bicinien</i> für zwei gleiche Stimmen 1) <i>Herr Christ, dein bin ich eigen</i> 2) <i>Komm her, mit Fleiß zu schauen</i> 3) <i>Sonne der Gerechtigkeit</i> 4) <i>Such, wer da will, ein ander Ziel</i>		in: BA 3199, <i>Geistliche Zwiegesänge, Bd. I</i> , <i>Bicinien</i> , hrsg. v. Otto Brodde.

Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
50/20 1955	<i>Sechs Sätze für Schulbücher</i> 1) <i>Es ist ein Schnee gefallen</i> für drei gemischte Stimmen 2) <i>Laßt uns den Herren loben</i> für drei gleiche Stimmen 3) <i>O Atem erster Frühe</i> für zwei gleiche Stimmen 4) <i>Verleih uns Frieden</i> für zwei gleiche Stimmen 5) <i>Der Mutter</i> nach einem Kinderspruch aus dem Saarland Kanon à zwei oder drei Stimmen 6) <i>Schließe mir die Augen beide</i> für drei gleiche Stimmen	Diesterweg-Verlag, in: <i>Chorbuch für gemischte Stimmen</i> , hrsg. v. Josef Heer, Edgar Rabsch, Frankfurt 2/1955, <i>Satz 1</i> : S. 115 <i>Chorbuch für gleiche Stimmen</i> , hrsg. v. Josef Heer, Edgar Rabsch, Frankfurt 3/1955, <i>Satz 2</i> : S. 78, <i>Satz 6</i> : S. 45. <i>Musik im Leben</i> Band I, hrsg. v. Josef Heer, Edgar Rabsch u.a., Frankfurt o.J., <i>Satz 3</i> : S. 4, <i>Satz 5</i> : S. 30. <i>Musik im Leben</i> Bd. I, hrsg. v. Richard Jakoby, Horst Weber, Frankfurt 27/1975, <i>Satz 4</i> : S. 246f.	
50/21 1955	<i>Zwei Orgelchoräle und Orgelbegleitsätze</i> 1) <i>Gott Vater, Sohn und Heiliger Geist</i> 2) <i>Herr Jesu Christ, dich zu uns wend</i>	in: BA 2830, <i>Orgelbuch zum EKG</i> , hrsg. v. Otto Brodde.	
50/22 1955	<i>Drei Bläserintraden</i> 1) <i>Christ lag in Todesbanden</i> für zwei Trompeten und drei Posaunen 2) <i>Herzlich lieb hab ich dich</i> für zwei Trompeten und zwei Posaunen 3) <i>Komm, Heiliger Geist, Herre Gott</i> für drei Trompeten und drei Posaunen	in: BA 2629 <i>Bläserintraden zum Wochenlied</i> , hrsg. v. Wilhelm Ehmann.	
50/23 1955	<i>Wenn wir in höchsten Nöten sein</i> für drei gemischte Stimmen	Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, in: <i>Evangelisches Kantoreibuch</i> , hrsg. v. Wilhelm Ehmann.	
50/24 1956	<i>Wie schön leuchtet der Morgenstern</i> für drei gemischte Stimmen	Kl. BA 3392	
51 1962	<i>Concerto da camera I</i> für Violine, Flöte, Englischhorn und Streichorchester - <i>Largo</i> - <i>Allegro rubato</i> - <i>Molto vivace</i> – <i>Andantino</i> – <i>Largo</i>	B&H	Autograph B&H

Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
52 1963	<i>Et resurrexit</i> Geistliches Konzert für Bariton und Orgel	B&H EdBr. 6463	Autograph B&H
53 1963	<i>Concerto da camera II</i> <i>Cantata Engiadinaisa</i> für Bariton, Oboe, Cembalo und Streichorchester - <i>Adagio ma non troppo</i> - <i>Moderato</i> - <i>Allegretto vivace</i> - <i>Andantino</i> - <i>Adagio ma non troppo</i>	B&H EdBr. 6439	Autograph B&H (Partitur und Klavierauszug)
54 1963	<i>Konzert für Streichtrio und Orchester</i>	B&H	Autograph B&H
55 1964	<i>Dum spiro spero</i> Erste Symphonie für großes Orchester	B&H	Autograph B&H
56 1965	<i>Akrostichon</i> acht Stücke für Cembalo 1) <i>Fragile</i> 2) <i>Grandioso</i> 3) <i>Oscillando</i> 4) <i>Elegiaco</i> 5) <i>Burlesco</i> 6) <i>Espressivo</i> 7) <i>Leggiero</i> 8) <i>Stringente</i>	B&H EdBr. 6512	Autograph B&H
57 1965	<i>Nicht ganz zahme Xenien</i> für vierstimmigen Chor a cappella 1) <i>Ins holde Leben</i> 2) <i>Über Berg und Tal</i> 3) <i>Wer bescheiden ist</i> 4) <i>Ursprünglich eignen Sinn</i> 5) <i>Warum nur die hübschen Leute</i> 6) <i>Grenzenlose Lebenspein</i> 7) <i>Mit seltsamen Gebärden</i> 8) <i>Freund, wer ein Lump ist</i>	B&H Chorbibl. 3471a	

Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
	9) <i>Mit dieser Welt</i> 10) <i>Das Schlechte kannst du immer loben</i> 11) <i>Wenn du dich selbst</i> 12) <i>Wohl unglücklich ist der Mann</i> 13) <i>Das Glück ihm günstig sei</i> 14) <i>Die Welt ist nicht aus Brei</i> 15) <i>Ein jeder denkt in seinem Dunst</i> 16) <i>Mit Narren leben</i>	B&H Chorbibl. 3472b	
58/1 1965	<i>Marginalien für Violine und Klavier</i>		verschollen
58/2 1965	<i>Bagatellen für Oboe d'amore und Cembalo</i> - <i>Bagatelle I</i> - <i>Intermezzo</i> - <i>Bagatelle II</i>		Autograph in Privatbesitz
58/3 1966	<i>Tripartita für Bratsche und Cembalo</i>		Autograph in Privatbesitz
59/1 1966	<i>Trifolium für Blockflöte, Gambe und Cembalo</i> - <i>Allegretto</i> - <i>Adagio</i> - <i>Capriccioso</i>		Autograph in Privatbesitz
59/2 1966	<i>Triplum für Kontrabaß solo</i>		Autograph in Privatbesitz
59/3 1965	<i>Puntrastigna-Fanfare</i>		verschollen
60 1966	<i>Dum ludo laudo</i> Zweite Symphonie für 16 Bläser, Schlagzeug und Streichorchester	B&H	Autograph B&H
61 1967	<i>Klavierquartett in einem Satz</i>		Kopie des Autographs in Privatbesitz
62 1968	<i>Tempo 40</i> Bläserseptett in einem Satz		verschollen
63 1969	<i>Amo dum vivo</i> Dritte Symphonie für Streichorchester und Schlagzeug	B&H	Autograph B&H
64 1971	<i>Meditationen für einen Hornisten</i> über ein bedeutendes Thema		Autograph in Privatbesitz

Opus Jahr	Titel, Satzbezeichnungen	Druck	Anmerkung
Werke ohne Opuszahl			
	<i>Kleine Fantasie über ein altes Volkslied für dreistimmigen Frauenchor</i>		Autograph BA
	<i>Orgeltoccata</i>		verschollen
	<i>Hauspruch</i>		verschollen
	Klaviersonate für Trude Ledermann		verschollen
	<i>Sinfonietta</i>		verschollen
	<i>Fünf Stücke für Klarinette solo</i>		verschollen

Tabelle I: Übersicht über die vertonten Verse in den Evangelienprüchen

Sonn-/Festtag	Melchior Franck	Johannes Driessler
1. Advent	Mt. 21, 9	Mt. 21, 9
2. Advent	Lk. 21, 32-33	Lk. 21, 28 u. 33
3. Advent	Mt. 11, 4-6	Mt. 11, 5-6
4. Advent	Joh. 1, 26-27	Joh. 1, 23
Christfest	Lk. 2, 10-14	Lk. 2, 14
Christfest 2.Tag		Joh. 1, 14
1. n. Christfest	Lk. 2, 34-35	Lk. 2, 34-35
Neujahrstag	Das alte Jahr vergangen ist	
2. n. Christfest	Mt. 2, 20	Mt. 2, 20
Epiphantias	Mt. 2, 6	Mt. 2,6 u. 3,17
1. n. Epiphantias	Lk. 2, 48-49	Lk. 2, 49 u. 52
2. n. Epiphantias	Joh. 2, 10-11	Joh. 2, 11
3. n. Epiphantias	Mt. 8, 8	Mt. 8, 8 u. 13
4. n. Epiphantias	Mt. 8, 27	Mt. 8, 27
5. n. Epiphantias	Mt. 13, 30	Mt. 13, 30
letzter n. Epiphantias		Mt. 17, 5
Septuagesima	Mt. 20, 16	Mt. 20, 13-15
Sexagesima	Lk. 8, 15	Lk. 8, 8, 11 u. 15
Estomihi	Lk. 18, 38-42	Lk. 18, 38, 39 u. 42
Invocavit	Mt. 4, 10-11	Mt. 4, 4, 7 u. 10
Reminiscere	Mt. 15, 26-28	Mt. 15, 22
Oculi	Lk. 11, 27-28	Lk. 11, 27-28
Laetare	Joh. 6, 14	Joh. 6, 14
Judica	Joh. 8, 51	Joh. 8, 51
Palmsonntag	Jes. 53, 4-5	Joh. 12, 13 u. 24
Gründonnerstag		Joh. 13, 12-15
Karfreitag		Joh. 19, 26, 27, 28 u. 30
Ostern	Mk. 16, 6-7	Mk. 16, 6-7
Ostermontag		Lk. 24, 29 u. 34
Quasimodogeniti	Joh. 20, 22-23	Joh. 20, 19, 21, 26 u. 29
Misericordias domini	Joh. 10, 14-15	Joh. 10, 12 u. 14-15
Jubilate	Joh. 16, 20	Joh. 16, 22-23
Kantate	Joh. 16, 12-13	Joh. 16, 13-14



Sonn-/Festtag	Melchior Franck	Johannes Driessler
Rogate	Joh. 16, 23-24	Joh. 16, 24
Himmelfahrt	Mk. 16, 15-16	Mk. 16, 15-16
Exaudi	Joh. 16, 2-3	Joh. 15, 26-27
Pfingsten	Joh. 14, 23	Joh. 14, 23 u. 27
Pfingstmontag	Joh. 3, 16	Joh. 3, 16
Trinitatis	Joh. 3, 14-15	Joh. 3, 3
1. n. Trinitatis	Lk. 16, 24-25	Lk. 16, 25-26
2. n. Trinitatis	Lk. 14, 23-24	Lk. 14, 17, 21 u. 23
3. n. Trinitatis	Lk. 15, 10	Lk. 15, 7 u. 10
4. n. Trinitatis	Lk. 6, 36-38	Lk. 6, 40
5. n. Trinitatis	Lk. 5, 5	Lk. 5, 8 u. 10
6. n. Trinitatis	Mt. 5, 25-26	Mt. 5, 20
7. n. Trinitatis	Mk. 8, 2-3	Mk. 8, 6
8. n. Trinitatis	Mt. 7, 21	Mt. 7, 21
9. n. Trinitatis	Lk. 16, 9	Lk. 16, 8
10. n. Trinitatis	Lk. 19, 41-44	Lk. 19, 42
11. n. Trinitatis	Lk. 18, 14	Lk. 18, 11-12 u. 13 u. 14
12. n. Trinitatis	Mk. 7, 37	Mk. 7, 37
13. n. Trinitatis	Lk. 10, 27	Lk. 10, 23, 28, 37
14. n. Trinitatis	Lk. 17, 17-18	Lk. 17, 13 u. 19
15. n. Trinitatis	Mt. 6, 33	Mt. 6, 25 u. 33
16. n. Trinitatis	Lk. 7, 16	Lk. 7, 16
17. n. Trinitatis	Lk. 14, 10	Lk. 14, 11
18. n. Trinitatis	Mt. 22, 44	Mt. 22, 37-40
19. n. Trinitatis	Mt. 9, 4-5	Mt. 9, 2 u. 6
20. n. Trinitatis	Mt. 22, 4	Mt. 22, 2-3 u. 14
21. n. Trinitatis	Joh. 4, 49-50	Joh. 4, 48 u. 50
22. n. Trinitatis	Mt. 18, 35	Mt. 18, 35
23. n. Trinitatis	Mt. 22, 20-21	Mt. 22, 18-21
24. n. Trinitatis	Mt. 9, 18	Mt. 9, 22 u. 24
25. n. Trinitatis	Mt. 24, 27-28	Mt. 24, 22
26. n. Trinitatis	Mt. 25, 34	Mt. 25, 40 u. 45
letzter So. im Kirchenjahr		Mt. 25, 13
Buß- und Betttag		Lk. 13, 8-9
Gedenktag der Entschlafenen		Joh. 5, 24
Michaelis	Offb. 12, 10-12	

Sonn-/Festtag	Melchior Franck	Johannes Driessler
Erntedank		Lk. 12, 20-21
Johannistag	Lk. 1, 68-69	
Reformation		Joh. 2, 22
Kirchweihe		Lk. 19, 5 u. 9-10
Maria Verkündigung	Lk. 1, 30-33	
Mariä Heimsuchung	Lk. 1, 43-44	
Matthiastag	Mt. 11, 28-30	
Mariä Reinigung	Lk. 2, 29-32	

Tabelle II: Wochenlieder des Kirchenjahrs in Vertonungen Johannes Driesslers

EKG: Nummer des c.f. im Evangelischen Kirchengesangbuch

op. 50/8: Sammlung *Das Wochenlied*

op. 30: *20 Orgelsonaten durch das Kirchenjahr*

Sonn-/Festtag	Wochenlied	EKG	op.50	op.30	Opus
1. Advent	Nun komm, der Heiden Heiland	1	/8.6	/1	4; 25/2
2. Advent	Ihr lieben Christen freut euch nun	3			
3. Advent	Mit Ernst, o Menschenkinder	9	/1		4
4. Advent	Nun jauchzet, all ihr Frommen	7			
Christfest	Gelobet seist du Jesu Christ	15		/3	
1. n. Christfest	Vom Himmel kam der Engel Schar	17			
Altjahrsabend	Das alte Jahr vergangen ist	38		/6	
Neujahrstag	Jesu, nun sei gepreiset	39	/8.4	/6	
2. n. Christfest	Wunderbarer Gnadenthron	31	/15.1		
Epiphantias	Wie schön leuchtet der Morgenstern	48	/24		
1. n. Epiphantias	O süßer Herre Jesu Christ	47		/7	
2. n. Epiphantias	Gottes Sohn ist kommen	2		/2	
3. n. Epiphantias	Lobt Gott den Herrn, ihr Heiden all	189	/8.11	/7	
4. n. Epiphantias	Such, wer da will, ein ander Ziel	249	/19.4		
5. n. Epiphantias	Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ	207			
letzter n. Epiphant.	Herr Christ, der einig Gotts Sohn	46		/7	
Septuagesima	Es ist das Heil uns kommen her	242			
Sexagesima	Es wolle Gott uns gnädig sein	182		/18	
Estomihi	Lasset uns mit Jesu ziehen	252	/8.8		

Sonn-/Festtag	Wochenlied	EKG	op.50	op.30	Opus
Invocavit	Gott der Vater wohn uns bei	109		/17	
Reminiscere	Wenn wir in höchsten Nöten sein	282	/23	/19	11
Oculi	Christe, du Beistand deiner Kreuzgemeinde	212			
Laetare	Jesu, meine Freude	293	/8.9		
Judica*	O Mensch, beweine deine Sünde groß	54		/8	
Palmsonntag	Du großer Schmerzensmann	66	/8.2	/10	
Gründonnerstag	Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wand	154			
Karfreitag	Ein Lämmlein geht u. trägt die Schuld	62		/9	
Ostern	Christ lag in Todesbanden	76	/12 /22.1	/12	
Quasimodogeniti	Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand	77		/13	9; 11
Misericordias domini	Der Herr ist mein getreuer Hirt	178			
Jubilate	Mit Freuden zart zu dieser Fahrt	81		/12	
Kantate	Nun freut euch, liebe Christen gmein	239	/8.5		
Rogate	Vater unser im Himmelreich	241			11
Himmelfahrt	Auf diesen Tag bedenken wir	91		/14	9
Exaudi	Wär Gott nicht mit uns diese Zeit	192			
Pfingsten	Komm, Heiliger Geist, Herr Gott	98	/22.3	/16	40; 49/13
Trinitatis	1. Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist 2. Wir glauben all an einen Gott	97 132		/16 /17	40 28
1. n. Trinitatis	Nun bitten wir den Heiligen Geist	99	/3	/15	9
2. n. Trinitatis	Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn	245			
3. n. Trinitatis	Allein zu dir, Herr Jesus Christ	166			
4. n. Trinitatis	Heiliger Geist, du Tröster mein	101	/8.3 /8.10 /15.2	/16	40; 43/3
5. n. Trinitatis	Preis, Lob u. Dank sei Gott dem Herren	206			
6. n. Trinitatis	Durch Adams Fall	243			
7. n. Trinitatis	Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut	233			
8. n. Trinitatis	O gläubig Herz, gebenedei	226			
9. n. Trinitatis	Ich weiß, mein Gott, daß all mein Tun	384			
10. n. Trinitatis	Wach auf, wach auf, du deutsches Land	390			46/1
11. n. Trinitatis	Aus tiefer Not schrei ich zu dir	195		/19	4; 43/5

Sonn-/Festtag	Wochenlied	EKG	op.50	op.30	Opus
12. n. Trinitatis	Nun lob, mein Seel, den Herren	188			
13. n. Trinitatis	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ	244			
14. n. Trinitatis	Von Gott will ich nicht lassen	283			
15. n. Trinitatis	Auf meinen lieben Gott	289	/8.1		
16. n. Trinitatis	Was mein Gott will, gescheh allzeit	280			
17. n. Trinitatis	Wo Gott der Herr nicht bei uns hält	193			
18. n. Trinitatis	Herzlich lieb hab ich dich, o Herr	247	/22.2		
19. n. Trinitatis	Nun laßt uns Gott dem Herren	227			
20. n. Trinitatis	Ach Gott, vom Himmel sieh darein	177			
21. n. Trinitatis	O König Jesu Christe	203			
22. n. Trinitatis	Nimm von uns, Herr, du treuer Gott	119			
23. n. Trinitatis	In dich hab ich gehoffet, Herr	179			
24. n. Trinitatis	Mitten wir im Leben sind	309	/1	/20	4; 30/20
25.n. Trinitatis	Valet will ich dir geben	318	/20		
26.n. Trinitatis	Es ist gewißlich an der Zeit	120		/20	
Letzter Sonntag im Kirchenjahr	Wachet auf, ruft uns die Stimme	121	/8.3	/20	43/4
Buß- und Betttag	Aus tiefer Not laßt uns zu Gott	118		/19	49/11
Michaelis	Herr Gott, dich loben wir	115			
Erntedank	Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit	380			
Johannis	Christ unser Herr zum Jordan kam	146			
Reformation**	Es ist das Heil uns kommen her	242	/8.5		

\* entspricht Mariä Verkündigung

\*\* nicht in der Sammlung das Wochenlied.

Tabelle III: Geistliche Cantus firmi ohne direkte Bindung an einen Sonntag des Kirchenjahrs

c.f.	EKG	Opus
Ach bleib mit deiner Gnade	208	50/17.1
All Morgen ist ganz frisch und neu	336	50/11.3
Alles ist an Gottes Segen	300	50/10.1
Brunn allen Heils, dich ehren wir	112	30/17
Christ ist erstanden	75/90	30/11; 30/14;50/5; 50/12.4; 40

Christe, du Lamm Gottes	136	9
Christe, du Schöpfer aller Welt	72	30/10
Christkindelein, komm doch zu uns herein		2/1
Christus, der uns selig macht	56	30/8
Da Christus geboren war	19	30/3
Den die Hirten lobeten sehre	20	30/4
Der Tag, der ist so freudenreich	18	30/4
Die ganze Welt, Herr Jesu Christ	369	30/13
Ein edler Schatz der Weisheit		50/17.2
Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort	142	6; 22; 30/17
Erschienen ist der herrlich Tag	80	30/11
Es ist ein Ros entsprungen	23	30/3
Es kommt ein Schiff geladen	4	30/1
Freut euch ihr lieben Christen all	40	30/6
Fröhlich wir nun all fangen an	125	50/18.1
Fröhlich soll mein Herze springen	27	50/1.3; 4
Gelobt sei Gott im höchsten Thron	79	30/12
Gen Himmel aufgefahren ist	92	30/14
Gesegn uns, Herr, die Gaben dein	374	50/11.2
Gott Vater, Sohn und Heiliger Geist	134	50/6.2; 50/21.1
Helft mir Gotts Güte preisen	37	50/18.2
Herr Christ, dein bin ich eigen	438	50/19.1
Herr Christ, ich bin dein Eigen	344	50/9.1
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend	126	50/21.2
Herr, wie du willst	285	50/10.2
Heut triumphieret Gottes Sohn	83	30/11; 50/2.1
Hinunter ist der Sonnen Schein	355	50/11.1
Hilf, Herr Jesu, laß gelingen	41	30/6
Komm her, mit Fleiß zu schauen	170	50/19.2
Kommt her, des Königs Aufgebot	224	30/18
Kommt und laßt uns Christum ehren	29	30/5
Laßt uns den Herren loben		50/20.2
Lieb Nachtigall, wach auf		29/2
Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich	21	30/5; 50/14.3
Macht hoch die Tür	6	30/2
Maria durch den Dornwald ging		29/2
O Heiland, reiß die Himmel auf	5	30/1
O Jesu Christe, wahres Licht	50	30/7; 50/10.3
O Heiliger Geist, o heiliger Gott	104	30/15; 40

O Herre Gott, dein göttlich Wort	117	30/18
O Lamm Gottes, unschuldig	55	9; 30/8
O Mensch beweine deine Sünde groß	54	30/8; 50/16
O Traurigkeit, o Herzeleid	73	30/9; 50/14.4
O wir armen Sünder	57	9; 50/4
Sei Lob, Ehr, Preis und Herrlichkeit	196	50/6.1
Sonne der Gerechtigkeit	218	30/18; 50/19.3
Verleih uns Frieden	139	43/5; 50/20.4
Vom Himmel hoch da komm ich her	16	2/1; 30/4; 50/14.5
Was soll das bedeuten		2/1
Wenn meine Sünde mich kränken	61	30/10
Wer nur den lieben Gott läßt walten	298	6; 49/11; 50/7; 50/14.6
Wie soll ich dich empfangen	10	30/2
Wir Christenleut	22	30/5
Wir danken dir, Herr Jesu Christ	59	30/9; 50/9.2
Wir wollen alle fröhlich sein	82	30/13
Wir wollen singen ein Lobgesang	114	50/2.2
Zeuch ein zu deinen Toren	105	30/15

Tabelle IV: Weltliche Liedmelodien

Titel	Opus
Ach bitterer Winter, wie bist du kalt	29/2
Alle Vögel sind schon da	39
Auf dem grünen Rasen	2/1
Der Mai, der Mai, der lustige Mai	39
Der Winter ist vergangen	39
Es freit ein wilder Wassermann	50/14.1
Es geht ein dunkle Wolk herein	50/13
Es ist ein Schnee gefallen	50/20.1
Es steht ein Lind in jenem Tal	50/14.2
Es tanzt ein Bi-Ba-Butzemann	2/1
Hans Spielmann	2/1
Im Märzen der Bauer	39
Ja der Bergsche Fuhrmann	2/1
Jetzt fängt das schöne Frühjahr an	39

Komm lieber Mai und mache	39
Lütt Matten, de Has	2/1
O Atem erster Frühe	50/20.3
So treiben wir den Winter aus	39
Wenn die Bettelleute tanzen	2/1
Zwischen Berg und tiefem Tal	2/1

## Zur Quellenlage

### 1. Gedruckte Notenausgaben

Der erste Weg führt in die beiden Hauptverlage des Komponisten. Der Großteil seines Schaffens ist im Bärenreiter-Verlag in Kassel verlegt. Die frühen bei Philipp Hinenthal in Bielefeld erschienenen Werke sind durch die Übernahme des Verlags durch Bärenreiter ebenfalls in Kassel erhältlich. Die späten Opuszahlen lagern im Verlag Breitkopf & Härtel in Wiesbaden.

Daneben finden sich kleinere Gelegenheitsarbeiten in Schulbüchern und Sammlungen bei Diesterweg, Merseburger, Mösel, Tonger u.a. Der genaue Fundort aller Drucke ist im Werkverzeichnis ersichtlich.

### 2. Noten-Autographe

Einige handschriftliche Autographe sind in den Archiven des Bärenreiter-Verlags und des Verlags Breitkopf & Härtel aufbewahrt. Diese sind im wesentlichen Handschriften zu den gedruckten Notenausgaben. Einige Manuskripte nicht veröffentlichter Werke befinden sich in Privatbesitz. In den Archiven der anderen Verlagshäuser existieren keine weiteren Manuskripte Driesslers. Der größte Teil der Handschriften ist jedoch verloren.

### 3. Persönliche Quellen

Der größte Teil des Briefwechsels, die Verlagsverträge, ein nicht zugängliches Tagebuch und ein Werkverzeichnis sind in Privatbesitz, im Archiv des Bärenreiter-Verlags werden einige wenige Briefe des Komponisten aufbewahrt, die Korrespondenz mit dem Verlag Breitkopf & Härtel ist dort nicht mehr vorhanden.

### 4. Presse

In den Verlagen Bärenreiter und Breitkopf & Härtel sind zahlreiche Zeitungskritiken von Uraufführungen archiviert.

### 5. Tonträger

Nur wenige Werke Johannes Driesslers sind auf Tonträgern festgehalten. Neben verschiedenen Rundfunkanstalten der ARD finden sich einige Aufnahmen im Tonmeisterarchiv in Detmold.



## Quellen und Literatur

### A Primäre Literatur und Quellen

Die genauen bibliographischen Angaben zu den verwendeten Notenausgaben befinden sich im Werkverzeichnis. Soweit nicht in Klammern vermerkt, stammen die nicht veröffentlichten Quellen aus Privatbesitz.

#### a) Erläuterungen Johannes Driesslers

Johannes Driessler, *Einführung*, in: *Partitur, Dein Reich komme*, Kassel 1951, S. 3.

Johannes Driessler, *Einführende Worte anlässlich der Erstsending der 'Altenberger Messe' am 6.3.1955 im NWDR-Köln*, o.O.u.J.

Johannes Driessler, *Erläuterungen zu Ikarus*, Archiv Breitkopf & Härtel-Verlag, o.O.u.J.

Johannes Driessler, *Erläuterungen zur 'Musik für Klavier' op. 2/2*, Archiv Bärenreiter-Verlag Kassel, o.J.

Johannes Driessler, *Erläuterungen zur Zweiten Symphonie*, Detmold, 24.11.1969.

Johannes Driessler, *Fünf Notizzettel zu Ikarus*.

Johannes Driessler, *Handschriftliche Analyse der Dritten Symphonie*, o.O.u.J.

Johannes Driessler, *Handschriftliche Analyse der Zweiten Symphonie*, o.O.u.J.

Johannes Driessler, *Handschriftliche Bemerkungen zu op. 29/1*, Detmold, 18.6.1972.

Johannes Driessler, *Handschriftliche Eintragung*, in: *Partitur, Der Lebendige*, Kassel 1957.

Johannes Driessler, *Handschriftliches Werkverzeichnis*, o.O.u.J.

Johannes Driessler, *Maschinenschriftliche Besetzungsliste Dr. Lucifer Trux*, o.O.u.J.

Johannes Driessler, *Maschinenschriftliche Erläuterungen zum Concerto da camera II*, 2 Fassungen, o.O.u.J.

Johannes Driessler, *Maschinenschriftliche Erläuterungen zur Ersten Symphonie*, o.O.u.J.

Johannes Driessler, *Maschinenschriftliches Exposé 'Der Lebendige' mit handschriftlich eingezeichneten Kürzungen*, Detmold, 15.5.1958.

Johannes Driessler, *Maschinenschriftliche Inhaltsangabe Dr. Lucifer Trux*, o.O.u.J.

Johannes Driessler, *Vorwort*, in: *Orgelsonaten durch das Kirchenjahr*, Bd. 1-8, Kassel 1954-56, S. 2.

Gespräch des Autors mit Johannes Driessler am 27.3.1996 in Detmold.

Vorbemerkungen in Notenausgabe op. 48a, Breitkopf & Härtel-Verlag, o.J.

b) Briefe in chronologischer Reihenfolge:

Johannes Driessler an Karl Vötterle, 27.3.1954. (Bärenreiter-Verlag Kassel)  
Deutscher Sängerbund an Johannes Driessler, 20.8.1954.  
Johannes Driessler an Karl Vötterle, 6.9.1954. (Bärenreiter-Verlag Kassel)  
Johannes Driessler an Karl Vötterle, 8.4.1958. (Bärenreiter-Verlag Kassel)  
Bernt von Heiseler an Johannes Driessler, 17.10.1958  
Musikverlag Tonger an Johannes Driessler, 21.5.1959.  
Breitkopf & Härtel-Verlag an Johannes Driessler, 22.2.1963.  
Breitkopf & Härtel-Verlag an Johannes Driessler, 29.4.1963.  
Johannes Driessler an Karl Vötterle, 23.5.1963. (Durchschlag in Privatbesitz)  
Karl Vötterle an Johannes Driessler, 27.5.1963.  
Breitkopf & Härtel-Verlag an Johannes Driessler, 30.5.1963.  
Johannes Driessler an den Breitkopf & Härtel-Verlag, 11.11.1963. (Durchschlag in Privatbesitz)  
Johannes Driessler an den Breitkopf & Härtel-Verlag, 1.12.1963. (Durchschlag in Privatbesitz)  
Johannes Driessler an den Breitkopf & Härtel-Verlag, 28.12.1964. (Durchschlag in Privatbesitz)  
Lieselotte Sievers an Johannes Driessler, 4.11.1966.  
Johannes Driessler an Breitkopf & Härtel, 12.11.1967. (Durchschlag in Privatbesitz)  
Johannes Driessler an das Kulturamt Gelsenkirchen, Detmold, 6.12.1970. (Durchschlag in Privatbesitz)  
Johannes Driessler an Martin Stephani, 20.7.1979.

c) Verträge

Rahmenvertrag zwischen Johannes Driessler und dem Bärenreiter-Verlag Kassel, 2.2.1951.  
36. Nachtrag zum Rahmenvertrag, 5.5.1961.

d) Programmzettel

Programm der Musikhochschule Detmold, 9.1.1967. (Musikhochschule Detmold)  
Programm zur Uraufführung des *Ikarus*, 7.3.1965.  
Wilhelm Zentner, Programm des 5. Volkssymphoniekonzerts der Münchner Philharmoniker, 21.2.1970.

e) Presseartikel (Fundorte: Archiv Bärenreiter (BA) und Breitkopf & Härtel (B&H))

Abendpost Frankfurt, o.J. (BA)  
Der Mittag, o.O.u.J. (BA)  
Die Welt, 12.2.1957. (BA)  
Essener Stadtanzeiger, 26.8.1950. (BA)

Wilm Falcke, Wiesbadener Tagblatt, 2. 4. 1965. (B&H)  
Münchner Abendzeitung, 25.9.1951. (BA)  
Saarländische Volkszeitung , 2.3.1956. (BA)  
Hans Schnoor, *Driesslers Chorsymphonie 'Ikarus'*, Westfalen-Blatt Bielefeld, 8.3.1965. (B&H)  
Süddeutsche Zeitung, 24.2.1970. (B&H)  
Westdeutsche Rundschau, 9.9.1950. (BA)

## B Sekundäre Literatur

Adam Adrio, *Erneuerung und Wiederbelebung*, in: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 2/1965, hrsg. v. Friedrich Blume, S. 271-340.  
*Die Bibel*, nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart vierte Auflage o.J.  
Walter Blankenburg, *Nach dem großen Kriege*, in: *Musik und Kirche* 17 (1947), S. 2f.  
Walter Blankenburg, *Das Verhältnis von Form und Inhalt in der gottesdienstlichen Vokalmusik*, in: *Musik und Kirche* 30 (1960), S. 18-25.  
Walter Blankenburg, *Die evangelische Kirchenmusik und die gesamtmusikalische Situation der Gegenwart*, in: *MuK* 34 (1964), S. 1-7.  
Friedrich Buchholz, *Die 'Altenberger Messe' von Johannes Driessler*, in: *MuK* 25/1955, S. 172-174.  
Wilhelm Ehmman, *Vorwort*, in: *Neue Musik für Bläser*, Kassel 1976, S. 2.  
Evangelisches Kirchengesangbuch, Darmstadt, 22/1976.  
Franzpete Goebels, *Vorwort*, in: *Neue Cembalomusik*, Heft 1, Kassel 1962, S. 2.  
Michael Heinemann, *Choral als transzendente Struktur*, zu Johannes Driesslers Orgelsonaten durch das Kirchenjahr, in: *Ars Organi* 44 (1996), S. 131f.  
Erwin Josewski, *Driesslers, 'Ikarus' uraufgeführt*, *Musica* 3/ 1965, S.174f.  
Helmut Loos, *Weihnachten in der Musik*, Grundzüge der Geschichte weihnachtlicher Musik, o.J., Bonn, S. 292f.  
Karsten Neuschwender, *Musik an der Saar, Johannes Driessler zum 75. Geburtstag*, Sendung des SR 2 Kulturradios am 27.1.1996.  
Emil Platen, *Johannes Driesslers Oratorium 'Dein Reich komme'*, in: *Musik und Kirche* 21 (1951), S. 113-122.  
Philipp Reich, *Das Wochenlied*, Kassel 1952, S. I-V.  
Marion Salevic, *Die Vertonung der Psalmen Davids im 20. Jahrhundert*, Studien im deutschen Sprachbereich, Diss., Köln 1976.  
Herwarth v. Schade, *Perikopen, Gestalt und Wandel des gottesdienstlichen Bibelgebrauchs*, in: *reihe gottesdienst* 11, hrsg. v. Herwarth von Schade und Frieder Schulz, Hamburg 1978.

Adalbert Schütz, *Zur Einführung in die Kantate 'Darum seid getrost', von Johannes Driessler*, o.O.u.J.

Josef Schwartz, (Hrsg.), *Unsre Lieder, Liederbuch katholischer Jugend*, St. Ingbert 1948, S.105f.

Karl Heinrich Schweinsberg, *Johannes Driessler*, in: *Musik und Kirche* 20 (1950), S. 12-17.

Erich Valentin, *Johannes Driessler*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 111 (1950), S. 353-357.

Josef Weinheber, *Die Anbetung des Kindes*, in: *Ein Stern ist aufgegangen, Geschichten zur Advents- und Weihnachtszeit*, hrsg. v. Willi Fähmann, Würzburg 1/1998, S. 279.

Karl H. Wörner, Art: *Frommel, Gerhard*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Friedrich Blume, Bd. 4, Kassel 1955, Sp. 1010f.