

# Esoteriker des Klangs

## Das Leben des Dresdner Komponisten Roland Bocquet (1878–1945?)

von  
ROUVEN PONS

*„Interessante Lebenserscheinungen“, erwiderte er, „haben wohl immer dies Doppeltgesicht von Vergangenheit und Zukunft, wohl immer sind sie progressiv und regressiv in einem. Sie zeigen die Zweideutigkeit des Lebens selbst“;*  
Thomas Mann, Doktor Faustus (1947)<sup>1</sup>

Eine „ungeheure Krise“ sei es, schrieb der Musikkritiker Walter Schrenk (1893–1932) im Jahr 1924, „durch die die Musik unserer Tage hindurchschreitet“.<sup>2</sup> Diese Einschätzung verwundert uns heute nicht, sehen wir doch den Bruch, der durch die traditionelle Musik hindurchging, ebenso klar wie die Vielgestaltigkeit der Kompositionsformen und -stile in den ersten dreißig Jahren des 20. Jahrhunderts. Dabei ist man leicht geneigt, Komponisten nach Schulen einzuordnen, um damit ein Pro und Contra der herrschenden Kräfte zu schaffen, was sicherlich nicht falsch ist, aber doch eine gewisse Grauzone vergisst, die sich weder dem einen noch dem anderen Lager zuordnen lässt. Einer der Komponisten, der vielleicht deshalb völlig in Vergessenheit geraten ist, war der in Dresden ansässige Brite Roland Bocquet. Kritiker sprachen gerne von dessen „splendid isolation“,<sup>3</sup> womit sowohl sein stilistischer Individualismus als auch seine Außenseiterposition im zeitgenössischen Musikbetrieb angedeutet wurde.

Durch den Fund der Orchesterbearbeitung eines seiner Werke im Hessischen Hauptstaatsarchiv, die eine spannende Geschichte erzählt, wurde man in Wiesbaden zunächst auf das nicht ganz gewöhnliche Leben Bocquets und schließlich auch auf sein Werk aufmerksam. Beides ist es wert, aus seiner Vergessenheit herausgeholt zu werden. Denn, wie schrieb der Schriftsteller Friedrich Kurt Benndorf (1871–1945): „im Strome jenes musikalisch Typischen unsrer Tage schwimmt nun Roland Bocquet von vornherein. Und mehr: er schwimmt voran. Er landet an unbetretenem Ufer.“<sup>4</sup> Benndorf formulierte damit schon das Problem einer Verortung zwischen Zeittypischem und Besonderem, die für eine Wiederentdeckung eines Künstlers nach ca. 100 Jahren von größter Bedeutung sein wird. Bevor aber

---

<sup>1</sup> Vgl. THOMAS MANN, Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde, Frankfurt 1994, S. 261.

<sup>2</sup> WALTER SCHRENK, Richard Strauss und die neue Musik, Berlin 1924, S. 186.

<sup>3</sup> Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden (im Folgenden: SLUB) Mscr. Dresd.App.1387 G III, Nr. 8.

<sup>4</sup> Ebd.

überhaupt die berechtigte Frage nach der heutigen Relevanz dieses künstlerischen Schaffens gestellt werden kann, soll in diesem, eher biografisch-kulturhistorisch ausgerichteten Beitrag zunächst einmal eine vergessene Größe des Dresdner Musiklebens wieder ins Bewusstsein gerückt werden, deren Biografie den weiten Radius von Avantgarde, Traditionswahrung und letztlich auch der nationalsozialistischen Ideologie durchschreitet.

### *I. Kaiserreich*

Roland Bocquet (auch: Hugh Rowland Bocquet) wurde am 3. Juni 1878 als Sohn des britischen Eisenbahningenieurs William Sutton Bocquet (1848–1889) und dessen Ehefrau, Baronesse Jessie van Zuylen van Nyevelt de Gaesbeke (1855–1933), in Saharanpur (Nord-Indien) geboren.<sup>5</sup> William Bocquet hatte unter seinem Bruder Roscoe Bocquet (1839–1920), der Superintendent der North Western Railway in Indien war, Karriere gemacht. Er starb freilich bereits elf Jahre nach der Geburt seines Sohnes an der Ruhr.<sup>6</sup> Die Witwe kehrte nach Bedford, England, zurück. Roland Bocquet besuchte Schulen in London und Bedford, schließlich auch die Royal Military Academy in Woolwich, wo er – der Familientradition gemäß – zum Ingenieur ausgebildet wurde.<sup>7</sup> Als Second Lieutenant legte er sein Amt aber im März 1898 nieder,<sup>8</sup> versuchte sich noch kurz als Mathematiker<sup>9</sup> und wechselte dann in ein anderes Feld. Über seine musikalische Ausbildung wissen wir wenig; es ist davon die Rede, er sei Autodidakt gewesen; Vermutungen hinsichtlich einer Ausbildung an der Royal Academy of Music sind nicht zu belegen,<sup>10</sup> allerdings ist an einer Stelle von einer Ausbildung bei dem Dresdner Komponisten Felix Draeseke (1835–1913) die Rede.<sup>11</sup>

<sup>5</sup> Vgl. ERICH H. MÜLLER (Hg.), *Deutsches Musiker-Lexikon*, Dresden 1929, Sp. 121; PAUL FRANK/WILHELM ALTMANN, *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon für Musiker und Freunde der Musik*, Regensburg 1936, S. 63; PERCY A. SCHOLLS, *The Oxford companion to music*, London u. a. 1955, S. 113 (sehr fehlerhaft). Getauft wurde Bocquet am 30. Juni 1878, vgl. *India, Births and Baptisms 1786–1947*, index, FamilySearch, reference v 168 p 45; Family History Library Microfilm 510589. Zur Mutter vgl. auch: *The Bedfordshire Times and Independent* 19. Mai 1933, S. 8.

<sup>6</sup> Vgl. [http://www.gracesguide.co.uk/William\\_Bocquet](http://www.gracesguide.co.uk/William_Bocquet) [Zugriff 16. Mai 2014].

<sup>7</sup> Im März 1897 wurde er Royal Engineer, vgl. *London Gazette*, 23. März 1897, S. 14.

<sup>8</sup> Vgl. *London Gazette*, 15. März 1898, S. 12.

<sup>9</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8 (Otto Sebaldt, in: *Dresdner Bilderbogen*).

<sup>10</sup> Freundliche Mitteilung von Lesley Daniel, Library Assistant, Royal Academy of Music, vom 27. Mai 2014. LEWIS FOREMAN, *Bax. A composer and his times*, Brookfield 21988, S. 42, spricht davon, Bocquet sei der Tutor (Senior) des Komponisten Arnold Bax an der Royal Academy of Music gewesen, was aber schon rein zeitlich nicht stimmen kann; vgl. auch LEWIS FOREMAN, *In Ruhleben Camp*, in: *First World War Studies* 2 (2011), S. 27–40, hier S. 36. Auch im *Daily Telegraph* war 1936 zu lesen, er habe einen Kurs an der Royal Academy of Music besucht (5. September 1936).

<sup>11</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8 (6. Dezember 1916).

Im Jahr 1900 siedelte er, womöglich wegen eines gesundheitlichen Leidens,<sup>12</sup> nach Dresden über. Dort dürfte er sehr rasch die Musik lieben gelernt haben. Gerade auch wegen der Tätigkeit des Dirigenten Ernst von Schuch (1846–1914)<sup>13</sup> kam Dresden eine besondere musikalische Bedeutung zu. Bocquet war dort als Komponist tätig, ob von Anfang an, muss offen bleiben. Wir hören 1902 davon, dass seine Lieder bei einem Konzert in Plauen durch den renommierten Dresdner Wagnertenor Georg Anthes (1863–1922)<sup>14</sup> zusammen mit Stücken von Schubert und Wagner in Begleitung der städtischen Kapelle Chemnitz unter der Leitung von Max Pohle (1852–1909) aufgeführt wurden.<sup>15</sup>

Die frühesten überlieferten Lieder stammen auch aus dieser Zeit; es handelt sich um die vier Gesänge für eine Singstimme und Klavier auf Texte von Joseph von Eichendorff (1788–1857), Max Leo und Otto Julius Bierbaum (1865–1910), die dem Sänger und Rezitator Ludwig Wüllner (1858–1938) und der Dresdner Sängerin Sanna van Rhyn gewidmet sind.<sup>16</sup> Dieser Liederzyklus wurde vom Dresdner Verlag Hoffarth als Opus 4 im Jahr 1902 herausgebracht.<sup>17</sup> Van Rhyn trug 1904/05 zwei seiner Lieder auch in Plauen sowie fünf im Musiksalon des Dresdner Klavierprofessors und Lisztschülers Bertrand Roth (1855–1928),<sup>18</sup> diesmal vom Komponisten begleitet, vor.<sup>19</sup> Die Lieder verraten in ihrem deklamatori-

<sup>12</sup> Neben jungen englischen Mädchen, die zur Ausbildung nach Dresden kamen, waren es vor allem Briten, die zur Erholung bzw. aus gesundheitlichen Gründen die Stadt aufsuchten, vgl. SUSANNE GÄNSHIRT-HEINEMANN, ‚Fremde‘ in Dresden, in: Holger Starke (Hg.), *Geschichte der Stadt Dresden*, Bd. 3: Von der Reichsgründung bis zur Gegenwart, Stuttgart 2006, S. 234–242, hier S. 235 f.; ALBRECHT SCHOLZ, *Ärzte und Patienten in Dresdner Naturheilsanatorien*, in: *Medizin – Bibliothek – Information* 4 (2004), Nr. 1, S. 13–19; RALF RICHTER, *Die Geschichte der ‚Englischen Kolonie‘ in Dresden*, in: *Dresdner Hefte* 70 (2002), S. 47–55.

<sup>13</sup> Vgl. *Dresdner Hefte* 118 (2014): Richard Strauss in Dresden und die Ära Schuch; Projektkonzeption Matthias Herrmann.

<sup>14</sup> Dem Dresdner Schüler des Georg Anthes, Hanns Nietan (1882–1950), widmete Bocquet sein Lied ‚Sommer‘ von 1905.

<sup>15</sup> Vgl. *Bayreuther Blätter. Deutsche Zeitschrift im Geiste Richard Wagners* 25 (1902), S. 175; KARL J. KUTSCH/LEO RIEMENS, *Großes Sängerlexikon*, München 2003, Bd. 1, S. 122. Anthes ging 1902 von Dresden nach New York.

<sup>16</sup> Stadtbibliothek Dresden 3059 Xk 1; Konzertbericht aus Deutschland 1904/5, in: *Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender* 1906, 2. Heft, S. 3, *Der Vogel und Herdglück*.

<sup>17</sup> Vgl. FRIEDRICH HOFMEISTER (Hg.), *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen*, Leipzig 1902, S. 181.

<sup>18</sup> Zu Roth vgl. FRITZ RUCH, Bertrand Roth (1855–1938), ein Liszt-Schüler schweizerischer Abstammung, der während 45 Jahren in Dresden lebte und wirkte, in: *SLUB-Kurier* 12 (1998), H. 3, S. 6 f.; WOLFGANG RUF (Hg.), *Riemann Musik-Lexikon*, Bd. 2, Mainz 1961, S. 546; KARL WILHELM GECK, „Aufführungen zeitgenössischer Tonwerke“. Bertrand Roth und sein Dresdner Musiksalon, in: Matthias Herrmann/Hanns-Werner Heister (Hg.), *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert*, Teil I: 1900–1933 (*Musik in Dresden* 4), Laaber 1999, S. 181–196. Bocquets Werke wurden in diesem Salon dreimal gespielt, davon einmal als Veranstaltung mit ausschließlich seinen Werken.

<sup>19</sup> *SLUB Mscr.Dresd.App.2555,1*, fol. 48. Auch am 27. April 1913 wurden vier Lieder Bocquets durch den Sänger Bröll, begleitet vom Komponisten, aufgeführt, *SLUB Mscr.Dresd.App.2555,3*, fol. 39.

schen Stil und auch bezüglich der noch eher traditionell gehaltenen Harmonik eine gewisse Orientierung am Liedschaffen Hugo Wolfs.

1908 erschienen fünf seiner Lieder in deutscher und englischer Sprache bei G. Schirmer in New York und zwei bei E. Hoffmann in Dresden,<sup>20</sup> kurz darauf fünf Gesänge bei L. Hoffarth in Dresden [eventuell 1910], bei denen es sich um die Erweiterung der vier Gesänge von 1901/02 um das 1905 entstandene Lied „Sommer“ handelte.<sup>21</sup> Die Londoner Times schrieb 1908 über Bocquets Lieder, sie seien als entschieden modern zu bezeichnen in ihrer chromatischen, harmonischen Unbestimmtheit und der Schwierigkeit, sie zu erfassen. Ein wahrer Sinn für melodische Lieblichkeit wurde den Liedern zugeschrieben ebenso wie eine gewisse poetische Atmosphäre. Freilich seien sie schwer aufzuführen.<sup>22</sup>

Ab 1907 war die chromatische Struktur als die beherrschende in den Vordergrund getreten. Sie wurde durch die Überlagerungen von Harmonien ergänzt. In einem Lied wie „Stille weht“ vom August 1907 verwendet Bocquet zum ersten Mal auch die silbrige, tropfende Harmoniefolge, wie wir sie vergleichsweise auch aus der Rosenüberreichung im „Rosenkavalier“ von Richard Strauss (1864–1949) kennen (1911),<sup>23</sup> die dann immer wieder Bocquets Lieder prägen sollte. In ihrer süßen, sentimental-stimmigen Kostümierung kosten die Lieder dieser Zeit alle Möglichkeiten der spätromantisch-impressionistischen Komposition aus und befinden sich auf der Höhe des damaligen modernen Liedschaffens.<sup>24</sup>

Bocquet gehörte damit nicht zu den – gerade in der Liedkomposition verbreiteten – rückwärtsgewandten Hütern der Tradition, denen das Altvertraute genug war,<sup>25</sup> was auch die Auswahl der vertonten Dichter belegt: Hermann Hesse (1877–1962), Max Dauthendey (1867–1918), Franz Evers (1871–1947), Otto Julius Bierbaum (1865–1910) oder Otto Erich Hartleben (1864–1905) gehörten in jenen Tagen zu den beliebtesten Schriftstellern, auf die modern orientierte Komponisten zurückgriffen. Bocquets Vertonung ist diesen impressionistischen oder am Jugendstil orientierten Texten mit ihrer nuancenreichen Farbigkeit und der lebensbejahenden, eleganten Schwüle<sup>26</sup> kongenial beigemessen. Einige Gedichte des Dresdner Lyrikers Friedrich Kurt Benndorf, zu dem Bocquet auch persönliche Beziehungen unterhielt, vertonte er ebenfalls, sodass im Laufe seines Lebens – aber größtenteils wohl vor 1914 – ca. 60 Lieder entstanden, was im Vergleich keine

<sup>20</sup> Vgl. The Catalogue of Printed Music in the British Library to 1980, Bd. 7: Bochn-Brahe, London u. a. 1981, S. 23; Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, NL DA Bib: Mus 40.

<sup>21</sup> Vgl. Katalog der National Library London; SLUB 1.Mus.4.5521.

<sup>22</sup> Vgl. The Times, 18. September 1908, S. 3.

<sup>23</sup> Dass Bocquet hier Strauss vorangegangen ist, erkannte schon der Musikkritiker und Komponist Max Broesike-Schoen (1892–1963), SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8.

<sup>24</sup> Vgl. AXEL BAUNI u. a. (Hg.), Reclams Liedführer, Stuttgart 2008, S. 623.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 616.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 624. Die ästhetische Ausrichtung am Jugendstil führte bei anderen Komponisten dazu, dass ihre Popularität nach dem Ersten Weltkrieg, als dieses Geschmacksideal nicht mehr akzeptiert wurde, versiegte.

allzu hohe Werkzahl ist.<sup>27</sup> Die meisten von ihnen sind wie „im Treibhaus erblüht: wuchernder Schein.“ „Die süchtig-erotische Einsamkeit des Jugendstils“, die „ein kollektives Bild ihres Dezenniums“ bildet, ist in den Gedichtvertonungen Bocquets wie kaum an anderer Stelle zu fassen, mit allen schwelgerischen Höhen und Tiefen.<sup>28</sup> In aller Dezenz und Zurückhaltung ist ihnen eine nervöse Überempfindlichkeit und eine starke sinnlich-erotische Ebene<sup>29</sup> eigen, wie sie das *Fin de Siècle* prägte und die durchaus revolutionär und antibürgerlich ausgerichtet war.<sup>30</sup>

Ein zeitgenössischer Kritiker schrieb, dass die Kompositionen „von starker Leuchtkraft und Farbigkeit und dabei von einer Leidenschaftlichkeit und süßreifen Sinnlichkeit durchlodert [seien], deren berausenden Eindrücken sich kaum jemand wird entziehen können.“ Aber er fuhr mit dem Einwand fort: „was er uns zu sagen hat, weiß er eindringlich zu sagen, aber vielerlei hat er uns nicht mitzuteilen. Er ist absolut nur Stimmungskünstler; Liebe, Nacht und Mondschein gelten seine Vorliebe; auf sie beschränkt er sich wahrscheinlich mit Recht. Die Folge davon aber ist, daß wir nicht viel auf einmal von seiner Kunst vertragen können; es ist mit ihr wie mit gewissen Leckerbissen, vor denen Aerzte warnen müssen. Zuweilen gemahnt sie ans Kabarett, öfter noch an den Salon, ragt aber in einigen Stücken doch in die blauen Höhen reiner Kunst. Seine letzten Schöpfungen überbieten die früheren noch bedeutend; wie wenige andre ist er reger Anteilnahme von außen würdig“ (1914).<sup>31</sup> Eine gewisse Einförmigkeit in Bocquets Werk, die sowohl für die Ähnlichkeit verschiedener Stücke bezeichnend ist als auch thematisch innerhalb der Stücke, zeugt weniger von Einfallslosigkeit als von einer fast obsessiven Fokussierung des Komponisten auf Themen und Formen.

Wie weit Bocquets Kontakte nach England reichten, ist ungewiss. In Dresden selbst verband ihn eine Freundschaft zu dem Iren Archibald James Rowan-Hamilton (1877–1915).<sup>32</sup> Rowan-Hamilton, der zwar eine militärische Laufbahn einschlug, jedoch auch als Dilettant komponierend tätig war und im März 1910 Mit-

<sup>27</sup> Arnold Bax berichtet, Bocquet habe jeden Tag ein Gedicht vertonen wollen, vgl. LEWIS FOREMAN (Hg.), *Farewell, My Youth and other writings by Arnold Bax. Illustrated by contemporary photographs and drawings*, Brookfield 1992, S. 30.

<sup>28</sup> Vgl. THEODOR W. ADORNO, *Gesammelte Schriften*, Bd. 13: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt 1971, S. 383.

<sup>29</sup> So auch Benndorf: „Die Art seines Enthusiasmus, (welcher letzten Endes im Erotischen ankert) läßt an Chopin zurückdenken“, SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8.

<sup>30</sup> Vgl. ROBERT SUCKALE, *Dumont Geschichte der Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis Heute*, Köln 2005, S. 531 f.; KAI BUCHHOLZ (Hg.), *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Kunst und Leben um 1900. Das Ausstellungsereignis zur Jahreswende 2001/2002*, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Begleitheft zur Ausstellung, Darmstadt 2001, S. 10-14.

<sup>31</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8. Ähnlich kritisch: Friedrich Adolf Geissler, in: *Die Musik* 11 (1911/12), S. 53.

<sup>32</sup> Rowan-Hamilton war der Sohn des George Rowan Hamilton und wurde auf Killileage Castle geboren. 1908 heiratete Rowan-Hamilton Norah Philipps in London, vgl. <http://thepeerage.com/p34207.htm> [Zugriff 19. August 2014].

glied der Society of British Composers wurde,<sup>33</sup> übersetzte Bocquet auch um 1907 sechs deutschsprachige Gedichte ins Englische, damit die Vertonungen zweisprachig veröffentlicht werden konnten. Das lässt zumindest den Schluss zu, eine Resonanz in der angelsächsischen Welt sei erhofft oder erwartet worden.<sup>34</sup> Auch gestaltete er das im Jugendstil gehaltene Titelblatt der Notenausgabe, weshalb Bocquet ihm auch diese Liedausgabe widmete.<sup>35</sup> Im Gegensatz zu Bocquet blieb Rowan-Hamilton jedoch nicht dauerhaft in Dresden, sondern kehrte wohl schon vor 1908 nach England zurück. Er starb 1915 an den Folgen einer Verwundung.<sup>36</sup>

Während seiner Dresdner Zeit fungierte Rowan-Hamilton als Flaneur und Dilettant, der aus dem Stegreif Epigramme im Stil des *Fin de Siècle* dichten konnte und sich ansonsten durch Lethargie und Zögern auszeichnete.<sup>37</sup> Mit spitzer Feder hat der britische Komponist Arnold Bax (1883–1953), der Bocquet auch eine Rezitation für gesprochenes Wort und Klavier mit dem Titel „The two corbies“ vom 20. September 1906 widmete, worauf sich Bocquet mit der Widmung seines Liedes „Sicheres Glück“ revanchierte,<sup>38</sup> von seinem Besuch bei den beiden 1906/07 berichtet.<sup>39</sup> Er sollte Bocquet als Komponist von Liedern charakterisieren, die ihre Herleitung von Richard Strauss nicht verleugnen könnten. „Noticeably handsome, black-haired and moustached, blue eyed, straight of nose and with a peculiarly beautiful speaking voice, he'd been settled in Dresden for some years and spoke German, like a native. He took himself rather Byronically, and posed as a blasé cynic.“<sup>40</sup> Diese Einschätzung sagt recht viel über den Komponisten und seine Haltung zur Umwelt aus. Er stilisierte sich als byronischer Held, der voll Arroganz auf den Rest der Welt herabblickt und in Rebellion als Einzelgänger in Frontstellung zu ihr steht; ein Bild, in das sich auch die Überlieferung fügt, er sei

<sup>33</sup> Vgl. Royal Societies Club, London. Foundation & Objects, Rules & By-Laws, List of Members, London 1914, Nr. 5380; FOREMAN, Farewell (wie Anm. 27), S. 172 (Angabe seiner kompositorischen Werke); zur Society ebd. S. 77 f.

<sup>34</sup> Die Sammlung von fünf Liedern, die 1908 ebenfalls zweisprachig erschien, war in New York gedruckt worden, was diese Entscheidung nahelegt, vgl. The Catalogue of Printed Music in the British Library (wie Anm. 20), S. 23.

<sup>35</sup> SLUB 7.Mus.4.5518.

<sup>36</sup> Cyrill Scott (1879–1930) hatte ihm ebenfalls 1917 ein Lied gewidmet. Scott hatte seine Ausbildung in Frankfurt am Main erhalten, vgl. FOREMAN, Bax (wie Anm. 10), S. 44.

<sup>37</sup> Vgl. FOREMAN, Farewell (wie Anm. 27), S. 30 f.

<sup>38</sup> Vgl. STEPHEN BANFIELD, *Sensibility and English Song. Critical studies of the early twentieth century*, Cambridge 1985, S. 417; FOREMAN, Bax (wie Anm. 10), S. 42. Noch 1908 bestand Kontakt, wie eine Postkarte vom März 1908 belegt, die 1994 versteigert wurde, vgl. <http://www.invaluable.com/auction-lot/bax-arnold-fine-collection-of-manuscripts-by-or-120c-dg7f6fgw0m> [20. April 2015].

<sup>39</sup> Vgl. FOREMAN, Farewell (wie Anm. 27), S. 30–33; FOREMAN, Bax (wie Anm. 10), S. 42–46. Bax hatte Rowan-Hamilton auch ein Trio für Violine, Viola und Klavier gewidmet, ebd. S. 42. <http://www.telelib.com/authors/K/KiplingRudyard/prose/IrishGuardsv2/index.html> [Zugriff 15. Juli 2014]; vgl. WILLIAM B. HANNAM, *Arnold Bax and the Poetry of Tintagel*, Diss. 2008, [https://etd.ohiolink.edu/!etd.send\\_file?accession=kent1227877436&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=kent1227877436&disposition=inline) [Zugriff 26. Juli 2014].

<sup>40</sup> Vgl. FOREMAN, Farewell (wie Anm. 27), S. 30; FOREMAN, *Ruhleben* (wie Anm. 10), S. 36.

Autodidakt gewesen. Zynismus und Blasiertheit sollte der Soziologie Georg Simmel zu Beginn des 20. Jahrhunderts sogar als besonderen Ausdruck einer Gesellschaft, die am Geldwert orientiert ist, charakterisieren.<sup>41</sup> Simmel sah in beiden aber Antagonisten: während der Zyniker, trotz seiner ständigen Herabsetzungen, ein positives Lustgefühl empfindet und nichts ändern möchte, steht der Blasierte, dessen Wertempfinden abgestorben ist, für ständigen Wechsel. In beiden Fällen aber ist es Resultat eines empfundenen Ungenügens, das janusköpfig nach vorne und hinten weist. Thomas Mann hatte der damals modernen chromatischen Tonsprache ähnliches attestiert: Sie sei „Verspottung zugleich und Verherrlichung des Fundamentalen, eine schmerzlich erinnerungsvolle Ironisierung der Tonalität, des temperierten Systems, der traditionellen Musik selber“.<sup>42</sup> Bocquet scheint diese aus einer Unzufriedenheit am eigenen Dasein resultierende Gespanntheit zwischen Traditionswahrung und Rebellion als maskenhafte Attitüde nach außen gewandt zu haben.

Bax schildert seinen Aufenthalt zusammen mit dem Musiker Paul Corder (1879–1942) bei den beiden Dresdner Freunden wie ein „continuous symposium of youth“. Es wurde viel geredet und über alles Spekulationen angestellt, aber auch lange zwischen Bocquet und Rowan-Hamilton über den richtigen Wein zu Kalbskotelett und Hummer gestritten. Bezahlt wurden Weine und Zigarren immer von Rowan-Hamilton.<sup>43</sup> Ob tot oder lebendig wurden Komponisten und Dichter in ihrem guten Ruf beschädigt und die musikalischen Götter von den Thronen gestoßen. Man umgab sich also mit einer Aura des revolutionären Sturm und Drang. Bocquet nutzte die Gespräche jedoch auch immer wieder, um sein Gegenüber mit verblüffenden Bemerkungen zu irritieren. Auf die Frage zum Beispiel, ob er an die Reinkarnation glaube, antwortete er: „My God no! I don't believe in any incarnation!“<sup>44</sup> Diese Aussage war wohl weniger im religiösen Sinn gemeint, sondern scheint zum Ausdruck bringen zu wollen, dass es Bocquet um die rein geistige Welt ging. Aber recht sicher ist dies nicht. Ein gewisser ironischer, alles in Frage stellender Unterton spielt mit, der wohl mit zu dieser blasierten Attitüde gehörte, die Bax bei ihm feststellte. Fraglich ist natürlich, ob dieser Ton auch seinen musikalischen Werken zu unterstellen ist. Friedrich Kurt Benndorf ging ja davon aus, dass alle Werke Bocquets einen direkten Bezug zu Erlebtem haben.

Seinen Lebensunterhalt verdiente Bocquet in der Saison 1902/03 als Korrepetitor und 2. Kapellmeister des Städtischen Theaters in Plauen, später als Lehrer für Musik und Mathematik in Dresden.<sup>45</sup> Das sicherlich nicht unbeachtliche Fami-

<sup>41</sup> Vgl. GEORG SIMMEL, Philosophie des Geldes (Georg Simmel Gesamtausgabe 6), hrsg. von David P. Frisby/Klaus Christian Köhnke, Frankfurt 1989, S. 332-337.

<sup>42</sup> Vgl. MANN, Faustus (wie Anm. 1), S. 245.

<sup>43</sup> Vgl. FOREMAN, Farewell (wie Anm. 27), S. 33.

<sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 30.

<sup>45</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 A III, Nr. 16, fol. 141; Neuer Theater-Almanach 1903, Berlin 1903, S. 481: Bocquet wohnte zu diesem Zeitpunkt in der Windmühlenstraße 2 in Plauen (in den Adressbüchern der Kreisstadt Plauen von 1902 bis 1904 nicht genannt). In den Listen der Roland-Bocquet-Gesellschaft sind einige unverheiratete Frauen als

lienvermögen kann aber wenig zu seinem Unterhalt beigetragen haben, da von einem „entbehrungsvollen Dasein“ die Rede ist.<sup>46</sup> Er lebte ja auch wohl in jener Zeit in Dresden zur Untermiete, denn im Adressbuch wird er nicht erwähnt. In den Jahren 1911 bis 1912 ist er in der Uhlandstraße 29 belegt, 1913 in der Schnorrstraße 5 und 1914 in der Uhlandstraße 37 – alle diese Adressen am Rande des „Englischen Viertels“,<sup>47</sup> Ende des Jahres aber dann in der Amalienstraße.<sup>48</sup>

Auch in diesen und den folgenden Jahren hören wir von Aufführungen der Werke Bocquets. 1910 wurden zahlreiche seiner Kompositionen in einem Konzert der Lehrerschaft des Königlichen Konservatoriums in Dresden aufgeführt. Die Kritik stellte ein „sympathisches, allerdings teilweise sehr impressionistisches Talent“ fest, was sich insbesondere auf die zwischen 1907 und 1910 entstandenen Lieder beziehen muss.<sup>49</sup> Zugleich war sich Bocquet aber nicht zu schade, am 26. November 1910 im Gasthof „Zum heiteren Blick“ in Weixdorf einen Familienabend zu bestreiten. Verschiedene Sängerinnen, die bei der Weixdorfer Musiklehrerin Eleonore Köhler-Riese in Ausbildung waren, traten dort unter seiner Leitung auf. Hinzu kamen mit dem Bassisten Heinz Schlebusch und dem Bariton Leodegar Urban zwei Mitglieder der Dresdner Hofoper. Nach der zweistündigen Gesangsdarbietung schloss sich eine Tanzveranstaltung bis Mitternacht an.<sup>50</sup>

Auch trat Karl Becker – „ein angenehm wirkender Bassist, der nur die Töne im Forte besser halten und binden müsste“ – zusammen mit dem Pianisten Felix Wernow (1889–1923) sehr für Bocquet ein und präsentierte seine Lieder in Berlin und München. Diese Stücke machten, so die Presse, „in ihrer vornehmen Sentimentalität auf ein breites Publikum Eindruck.“<sup>51</sup> Mit Becker zusammen trat Bocquet auch selbst im Oktober 1912 in Dresden auf.<sup>52</sup> Bei einem ‚modernen‘ Liederabend der Sängerin Sanna van Rhyn mit Werken von Bocquet und Hugo Wolf hingegen

---

Mitglieder geführt, bei denen es sich um Klavierschülerinnen handeln könnte, SLUB Mscr.Dresd.App.1387 b III, Nr. 8.

<sup>46</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8.

<sup>47</sup> Vgl. HANS-JOCHEN FREIESLEBEN, Die Anglikanische Kirche All Saints Church, in: Verlorene Kirchen. Dresdens zerstörte Gotteshäuser. Eine Dokumentation seit 1938, hrsg. vom Amt für Kultur und Denkmalschutz Dresden, Dresden 2008, S. 26-29.

<sup>48</sup> Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender 1912, 2. Heft, S. 187; 1913, 2. Heft, S. 192; 1914, 2. Heft, S. 194; 1915, 2. Heft, S. 197. Deutsches Literaturarchiv Marbach A: Zeit-Echo 75.715, 2. Dezember 1914 (Urheberrechtsinhaber konnten nicht ermittelt werden, berechnete Ansprüche würden auch nachträglich abgegolten).

<sup>49</sup> Vgl. Die Musik 10 (1910), S. 56. An anderer Stelle wird Bocquet als „Oberimpressionist“ bezeichnet, vgl. Die Musik 11 (1911/12), S. 53.

<sup>50</sup> Vgl. Weixdorfer Nachrichten, 21. Jahrgang, Nr. 1, 14. Januar 2011, S. 11. Bei den Sängerinnen handelte es sich um Charlotte Hoffmann, Alma Köhler und die Engländerin Diana Mallalien. Die Dresdner Oper verfügte in jener Zeit über ein außergewöhnlich qualitativvolles Ensemble; die Kräfte, die Bocquets Werke um 1910 präsentierten, stammten, mit wenigen Ausnahmen, zumeist aus der zweiten oder dritten Reihe, vgl. zu Dresden: JÜRGEN KESTING, Die großen Sänger, Bd. 2, Düsseldorf 1986, S. 838.

<sup>51</sup> Vgl. Die Musik 13 (1914), S. 62, 242.

<sup>52</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8. Als Liedbegleiter trat Bocquet auch 1912 in Prag auf (5. März 1912).



kam die Presse nicht umhin, zu bemängeln, dass sich der Komponist Max Reger (1873–1916) am Klavier „sehr nachlässig und fehlerhaft“ gezeigt habe.<sup>53</sup> Andererseits sind auch Stimmen überliefert, die van Rhyn als „wirklich herzlich unbegabte Sängerin“ mit einer „maßlos starken Detonation“ beschreiben, was das Publikum wohl kaum für Bocquets feinsinniges Werk eingenommen haben dürfte.<sup>54</sup> Ähnliches gilt für den anschließend „tüchtigen und tüchtig dreinhauenden Pianisten“ Felix Wernow, der Instrumentalkompositionen Bocquets zum Besten gab, die „nicht uninteressant sind“.<sup>55</sup> Aber auch Dresdner Sängerstars wie Friedrich Plaschke (1895–1951), Georg Grosch (1875–1909) und Irma Tervani (1887–1936) sollen sich seiner Werke angenommen haben.<sup>56</sup>

Anlässlich eines Konzertes in Dresden, bei dem eine Fantasie-Sonate Bocquets gespielt wurde, schrieb der Kritiker Artur Liebscher 1912: „Roland Bocquet zählt zu den Naturen, denen ein ausgeprägter Klangsinn eigen ist. Seine Fantasie-Sonate hat etwas von dem ‚Schmiss‘, der den früheren Gesängen von Rich. Strauss noch heute einen so starken Erfolg sichert.“<sup>57</sup> Dieses Werturteil setzte einen gewissen Stilwandel in Bocquets Werk voraus, der um 1910 eingetreten war. Die stimmungsvolle Hesse-Vertonung „Lady Rosa“ (1910) war noch ganz im Stil der vergangenen Jahre gehalten. Die deutsche Presse lobte deshalb auch das feine Empfinden, den schönen Anfang zum Text „Du mit der Stirne voller Licht“. Der „Gesang des Lebens“ (März 1910) hingegen war härter und dissonanter geraten, weshalb die Presse bemängelte, dieses eher strenge, karge Lied komme über pathetische Deklamation nicht hinaus.<sup>58</sup> Dieses Stück wie auch die Ballade in c-Moll (Dezember 1910) stehen für einen neuen pathetischen, monumentalen Stil, der zwar immer noch auf chromatische Strukturen aufbaut, aber nicht mehr der schwebenden, süßen Stimmungsmalerei der vergangenen Jahre angehört.

Die Ballade in c-Moll (Op. 22) – genannt „Eroica“ –, die zu Bocquets am häufigsten gespielten Stücken gehörte,<sup>59</sup> erinnert in ihrer mächtigen, schweren Tonsprache mit dem hohen virtuosens Anspruch an die Musik Sergej Rachmaninows oder entfernt auch an Chopins Polonaisen<sup>60</sup> und besticht durch ihre Klangmassen und die Starrheit in der Reihung, weniger in der Durchführung und Bearbeitung der Thematik. Im Gegensatz zu Reger und Pfitzner, die von ihren chromatisch-schillernden Kompositionen ebenfalls einen „Weg der Regression“ beschritten,

<sup>53</sup> Vgl. Die Musik 10 (1910), S. 373.

<sup>54</sup> Vgl. PALMA VON PÁSZTHORY, Erinnerungen an Max Reger (1950), in: IMRG, Mitteilungen 5 (2002), S. 10–13, hier S. 12.

<sup>55</sup> Die Musik 10 (1910), S. 242.

<sup>56</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8 (Dresdner Bilderbogen).

<sup>57</sup> Neue Zeitschrift für Musik 79 (1912), S. 22.

<sup>58</sup> Vgl. Die Musik 10 (1910), S. 171.

<sup>59</sup> Die Ballade war zunächst bei Friedrich Hofmeister in Leipzig erschienen, 1913 dann auch bei der Roland-Bocquet-Gesellschaft, vgl. Katalog der National Library London. Es ist wohl davon auszugehen, dass die Erstausgabe bei Hofmeister in Kommission erschienen ist.

<sup>60</sup> So Benndorf in: SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8.

geriet Bocquet jedoch weder in einen altmeisterlichen Traditionalismus<sup>61</sup> noch auf einen nüchternen Purismus, der die Neue Sachlichkeit vorausahnen ließe.<sup>62</sup> Diese Musik sitzt quasi zwischen allen Stühlen. Bocquets Musik baute zwar weiterhin auf Wagners Tristan-Harmonik, dem französischen Impressionismus und anderen typischen Gestaltungsmerkmalen auf, aber eben mit deutlich gewandelter Grundstimmung;<sup>63</sup> wie der Kunsthistoriker Richard Hamann meinte: Ordnung statt Reiz.<sup>64</sup>

Auch die Ballade in H-Dur von 1912 z. B. belegt den Versuch Bocquets, sich neuen, modernen Formen zu öffnen und diese in seine eher spätromantisch-impressionistische, auf alle Fälle aber von einem gewissen retrospektiven Ästhetizismus geprägte Musiksprache zu integrieren.<sup>65</sup> Dass sich verschiedene Ansätze deutlich aneinander reiben konnten – bis hin zum Nebeneinander avantgardistischer Elemente und Formen der Salonmusik –, irritiert den Hörer womöglich, stellt aber auch ein besonderes Charakteristikum der Stücke dieser Zeit dar und wurde bereits damals wahrgenommen. Friedrich Kurt Benndorf schrieb diesbezüglich: „[...] das ist von so fremdartiger Schönheit, als wäre es aus einer unbekannteren Zone der Klangwelt herübergeweht. Das ist kein Schwanken zwischen Alt und Neu; es ist neu. Es geht nicht mehr aus dem Ohr. Man schlage das auf und horche hinein; das Werk selbst ist so viel mehr als das, was sich darüber aussagen lässt.“<sup>66</sup> Diese Gedanken verweisen – ebenso wie Broesike-Schoens Bezeichnung als „Esoteriker des Klangs“<sup>67</sup> aus den frühen 20er-Jahren – auf den philosophischen Hintergrund von Bocquets Musik, der ohne schriftliche Darlegungen allerdings schwer zu ergründen sein wird. Die Liedtexte mögen dazu als Grundlage dienen, später die Gedichtzeilen oder Widmungen, die er einzelnen seiner Klavierstücke voranstellte.

Von einem „System der praktischen Harmonie“, das er entwickelt haben will, ist an zwei Stellen die Rede.<sup>68</sup> Es ist davon auszugehen, gerade in Anbetracht der in extremer Weise auf Schönheit ausgerichteten Liedtexte, die durch die schwelgerische Musik noch unterstrichen wird, dass Bocquets Absicht dahin ging, diese musikalische Schönheit – angereichert durch religiöses und mystisches Denken – als Ausdruck einer Weltharmonie zu verstehen, demzufolge auch die Harmoniefolgen, denen er eine besondere Bedeutung beimaß, als Ausdruck des Lebens. „Groß ist das Leben und reich! Ewige Götter schenkten es uns, lächelnder Güte

<sup>61</sup> Vgl. BAUNI, Reclams Liedführer (wie Anm. 24), S. 650 f.

<sup>62</sup> Vgl. RICHARD HAMANN, Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, Bd. 2, Berlin 1957, S. 858 f.

<sup>63</sup> SLUB 1.Mus.4.4802; 1.Mus.2.1909.

<sup>64</sup> Vgl. HAMANN, Kunst (wie Anm. 62), S. 856.

<sup>65</sup> SLUB 1.Mus.2.1910. Die Uraufführung fand im April 1912 in Chemnitz durch Felix Wernow statt, SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8.

<sup>66</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8.

<sup>67</sup> Ebd., Sonderdruck aus Maske & Palette 3 (1921?).

<sup>68</sup> Ebd.; Bildunterschrift einer Fotografie von Hugo Erfurth (1920er-Jahre), in: Nationalmuseets Biblioteker Frederiksberg.

voll, uns den Sterblichen, Freudegeschaffenen“, beginnt eines seiner Lieder auf den Text von Otto Erich Hartleben.<sup>69</sup> Benndorf sprach von der „Verkündigung der Daseinsfreude (deren Schatten die Melancholie ist)“, der Bocquet „einen neuen Klang“ verliehen habe.<sup>70</sup>

In diese Denkmuster lassen sich sowohl Bocquets Musik als auch sein nicht näher ausgeführtes System der praktischen Harmonie bringen. Wobei Bocquet wohl weniger glaubte, eine bessere Welt in der Musik zu schaffen, sondern vielmehr eine schöne, positive Welt mit Hilfe der Musik zu spiegeln. Diese Ausblendung des Negativen und Schmerzlichen muss als Resultat eines Eskapismus gewertet werden, der bei allem, was wir über Bocquet erfahren, keineswegs zu leugnen ist, aber auch ein philosophisches System, das in dieser Zeit keineswegs ungewöhnlich war.<sup>71</sup> Dass Musik dermaßen philosophisch-gedanklich aufgeladen wurde, war sogar besonderer Ausdruck der Moderne.<sup>72</sup>

Am 9. März 1912 wurde im Künstlerhaus zu Dresden ein Roland-Bocquet-Konzert gegeben, in welchem er selbst als Liedbegleiter auftrat, der Pianist Felix Wernow als Klaviersolist, der junge Tenor Josef Turnau (1888–1954) sowie der renommierte amerikanische Bassist Leon Rains (1870–1954),<sup>73</sup> der an der Dresdner Oper engagiert war. Mit Rains, dessen Liedgesang Bocquet als Pianist bereits 1911 in Dresden<sup>74</sup> und 1912 in Berlin und Prag mit einigem Erfolg begleitet hatte,<sup>75</sup> trat er 1913 eine Amerikatournee an,<sup>76</sup> die von der New Yorker Konzertdirektion M. H. Hanson organisiert worden war und auf der neben klassischem Liedgut von Schubert, Brahms, Hugo Wolf und Werken von Hans Sommer und Richard Strauss<sup>77</sup> auch seine eigenen Lieder – „Ellen“ und „Herdglück“ – zu hören waren. Bocquet begleitete den Sänger am Flügel. Die amerikanische Presse, in der seit Ende Dezember annähernd täglich Anzeigen zu diesem Konzertereignis geschaltet wurden,<sup>78</sup> war voll des Lobs. The Daily Standard Union in Brooklyn sprach von dem berühmten Dresdner Komponisten,<sup>79</sup> und Alfred Metzger in

<sup>69</sup> SLUB 2.Mus.4.312.

<sup>70</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 b III, Würdigung Benndorfs zu Bocquets 60. Geburtstag, 3. Juni 1938.

<sup>71</sup> Richard Strauss sollte solche Vorstellung von sich weisen, vgl. LAURENZ LÜTTEKEN, Richard Strauss. Musik der Moderne, Stuttgart 2014, S. 36-38.

<sup>72</sup> Vgl. ebd., S. 7.

<sup>73</sup> Vgl. KUTSCH/RIEMENS, Sänglerlexikon (wie Anm. 15), Bd. 5, S. 3821 f.; CARLOS DROSTE, Léon Rains, in: Bühne und Welt XIII, 2. Halbjahr 1911, S. 288-292.

<sup>74</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.2555,3 (Lieder von Liszt).

<sup>75</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8. Zu Prag vgl. Bohemia Nr. 64 (5. März 1912), S. 11 f. In Prag sang Rains Lieder von Schubert und Brahms. Bocquet wurde gewürdigt als jemand, „dessen Spiel den technischen Meister wie den miterlebenden selbstschaffenden Komponisten erkennen ließ“.

<sup>76</sup> Bocquet brach am 26. Dezember 1912 in Bremen mit dem Schiff George Washington auf; freundlicher Hinweis von Frau Zenke, Staatsarchiv Hamburg.

<sup>77</sup> Das Programm abgedruckt in: The Sun, 5. Januar 1913, S. 5.

<sup>78</sup> Vgl. The Sun, 28. Dezember 1912 bis 11. Januar 1913; New York Tribune, 11. Januar 1913; The Sunday Oregonian Portland, 5. Januar 1913, S. 4.

<sup>79</sup> Vgl. The Daily Standard Union, Brooklyn, 5. Januar 1913, S. 2.

„The Pacific Coast Musical Review“ zollte beiden Künstlern das höchste Lob.<sup>80</sup> Bocquet sei einer der bedeutendsten lebenden Liedbegleiter. Er, der stets auswendig spielte,<sup>81</sup> gebrauche nicht einfach die Musik, sondern er und Rains bildeten eine harmonische Einheit.<sup>82</sup> Nach so langer gemeinsamer Arbeit wirke der gemeinsame Geist zwischen beiden; sie seien Künstler der höchsten Güte.<sup>83</sup> Das werde schon allein dadurch belegt, dass die Firma Steinway ihnen an jeder Konzertstation einen großen Flügel zur Verfügung stelle, obwohl dies anderen, außerordentlichen Klaviervirtuosen verwehrt worden war. Die feinfühlig und gekonnte Liedbegleitung wurde allgemein hoch geschätzt.<sup>84</sup> Trotzdem wählte man für den Auftritt in Chicago, bei dem wiederum die gleichen Lieder Bocquets gespielt wurden, den Pianisten Hans Hanke als Begleiter, was womöglich auch damit zusammenhing, dass der Pianist dort auch solistisch auftrat.<sup>85</sup>

Der Musical Courier hingegen würdigte auch Bocquets Kompositionen: „Very daring in harmony, finely sensitized in melody, and exquisite in colour and sentiment are the Bocquet songs. Bocquet is a modern of the moderns, with too strong an appreciation of beauty, however to capitulate entirely to ‚mood-Painting‘.“<sup>86</sup> Mit der letzten Bemerkung dürfte gemeint sein, dass Bocquets impressionistischen Stücke trotz aller harmonischen Vagheit stets ein klar fassbares Gerüst – Motivik oder Melodie – zugrunde lag, das ein völliges Auflösen der Struktur verhinderte. Viele Zeitgenossen bemerkten dies bereits.

Wie in der Klaviermusik ist auch im Liedschaffen nach der impressionistischen Phase um 1907 bis 1910 ab 1911 eine stärkere Hinwendung zu klareren musikalischen Strukturen zu beobachten, die hier jedoch zu einem eher traditionelleren Tonfall führen. Hierfür stehen insbesondere die sechs Gesänge nach Benndorf (1910–1912),<sup>87</sup> die sich in ihrem musikalischen Duktus am ehesten in die am Biedermeier orientierten Kunstvorstellungen der Zeit nach 1910 – als Parallelbewegung zum Jugendstil – integrierten, die als „Oppositionsbewegung gegen den überladenen, alles zudeckenden wilhelminischen Mietskasernenstil“ zu interpretieren sind und ästhetisch deutlich konservativ ausgerichtet waren.<sup>88</sup>

Bis 1914 hatte sich Bocquet in Dresden eine Bekanntheit in einem bestimmten Kreis, der sich sehr um sein Werk bemühte, geschaffen. Seit 1912 wurde er auch im

<sup>80</sup> Vgl. The Pacific Coast Musical Review, 11. Januar 1913, S. 143 f.

<sup>81</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8.

<sup>82</sup> „Mr. Bocquet does not use music, the two really form an harmonious entity“, vgl. The Pacific Coast Musical Review, 11. Januar 1913, S. 143 f.

<sup>83</sup> Ähnliche Kritiken anderer Auftritte auch in: SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8.

<sup>84</sup> Ebd. Vgl. New York Times, 29. Dezember 1912, S. 73; und 12. Januar 1913; ebenfalls nur das Programm gibt wieder: The Sun, 5. Januar 1913, S. 5.

<sup>85</sup> Vgl. The Inter Ocean from Chicago, Illinois, 19. Januar 1913, S. 33.

<sup>86</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8.

<sup>87</sup> SLUB 2.Mus.4.803.

<sup>88</sup> Vgl. SUCKALE, Kunst (wie Anm. 30), S. 544.

Allgemeinen Deutschen Musiker-Kalender als Komponist geführt.<sup>89</sup> Der Pianist Felix Wernow gab am 18. März 1914 im Dresdner Palmengarten einen einmaligen Klavierabend, bei dem er neben Liszt und Chopin auch Werke Bocquets vom Manuskript spielte.<sup>90</sup> Prinzessin Maria Immaculata von Sachsen (1874–1947) war extra wegen seiner Werke zu diesem Konzert erschienen und hatte den Komponisten ausgezeichnet.<sup>91</sup> Im Anschluss an das Konzert warben Wernow, Leon Rains sowie Friedrich Kurt Benndorf und sein Bruder Franz für die Gründung einer Gesellschaft, die sich Bocquets Förderung und die Ermöglichung der Drucklegung seiner Werke verschreiben möge.<sup>92</sup> Sie konstituierte sich auf einer Sitzung am 22. März 1914 im Hotel „Stadt Gotha“ und erhielt den Namen „Roland-Bocquet-Gesellschaft“. Der Komponist selbst, der wohl nur selten als Gast bei den Sitzungen zugegen war,<sup>93</sup> scheint an dieser Initiierung nicht beteiligt gewesen zu sein. Hatte die Gesellschaft 1914 70 Mitglieder, so ist 1916 bereits von über 100 Personen die Rede.<sup>94</sup> Darunter waren viele Musikpädagogen und Musiker, der Intendant der Hofoper Graf Nikolaus von Seebach (1854–1940), Journalisten wie Friedrich Markus Huebner (1886–1964) und der zum Expressionismus zu rechnende Alfred Günther (1885–1969), einige Industrielle und Großkaufleute, die sich als Mäzene zeitgenössischer Kunst hervortaten, darunter Ida Bienert (1870–1965), die insbesondere in den 20er-Jahren Künstlern wie Kandinsky, Klee oder Kokoschka ein offenes Haus bot.

Künstlerischer Vorstand war u. a. der Bassist Leon Rains (1870–1954); zum geschäftsführenden Vorstand gehörten der Rechtsanwalt Franz Benndorf (1874–1933),<sup>95</sup> Kuno Graf Hardenberg (1871–1938)<sup>96</sup> sowie Bankdirektor und Konsul

<sup>89</sup> Vgl. Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender 1912, 2. Heft, S. 187; 1913, 2. Heft, S. 192; 1914, 2. Heft, S. 194; 1915, 2. Heft, S. 197. Nach dem Ersten Weltkrieg wird er nicht mehr erwähnt.

<sup>90</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8.

<sup>91</sup> Ebd., Dresdner Woche.

<sup>92</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8. Die beste Übersicht über die gedruckten Werke Bocquets in: FRIEDRICH HOFMEISTER (Hg.), Handbuch der Musikalischen Literatur oder Verzeichnis der im Deutschen Reich [...] erschienenen Musikalien, Leipzig 1898–1918. Später sind keine Werke mehr erschienen. Die in einer gedruckten Übersicht angegebenen Werke bei Breitkopf & Härtel sind weder dort noch im Verzeichnis des Musikalienverlags von Breitkopf & Härtel in Leipzig (vollständig bis Ende 1902 und Erscheinungen der Jahre 1903 bis Anfang 1915) nachzuweisen.

<sup>93</sup> So bei der Sitzung am 29. März 1914, SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8.

<sup>94</sup> Ebd.

<sup>95</sup> Benndorf war Rechtsanwalt und Syndikus des Verbands der Metallindustriebetriebe in Dresden von 1913 bis 1927, vgl. HUGO BALL, Briefe 1904–1927, Bd. 3 (Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 81), hrsg. von Gerhard Schaub/Ernst Teubner, Darmstadt 2003, S. 43. Laut Friedrich Kurt Benndorf legte er das Amt des Syndikus Ende Oktober 1922 nieder, Mscr.Dresd.App.1387 A III, Nr. 9, Bl. 30.

<sup>96</sup> Zu dieser Zeit war Hardenberg künstlerischer Mitarbeiter des Industriellen Karl August Lingner, vgl. Stadtleikon Darmstadt, hrsg. vom Historischen Verein für Hessen im Auftrag des Magistrats der Wissenschaftsstadt Darmstadt, Stuttgart 2006, S. 347; ECKHART G. FRANZ, Graf Kuno von Hardenberg und die Stiftung des Jagdmuseums, in: Museum Jagdschloß Kranichstein. Wiedereröffnung 1998, Darmstadt 1998, S. 78 f.

Charles W. Palmié (1869–1938). Sehr aktives Mitglied im Vorstand war auch der Schriftsteller Friedrich Kurt Benndorf, der Bocquet persönlich verbunden war. Er hatte Musikwissenschaften studiert, war einige Jahre als Musiker und schließlich als Bibliothekar der Musiksammlung der Königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden tätig gewesen. Diese Anstellung hatte er 1904 aufgegeben, um sich seiner Schriftstellerei zu widmen. Zunächst durch eine Erbschaft finanziell unabhängig, unternahm er Reisen und veröffentlichte in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften, u. a. auch als einziger Dresdner in der expressionistischen literarischen Zeitschrift „Der Sturm“. Trotz einer gewissen Anerkennung seiner symbolistisch-mystischen Dichtung wurde seine Lage insbesondere nach 1918 desaströs. Angewiesen auf Verwandte, Freunde oder die Volkswohlfahrt konnte er mehr schlecht als recht überleben, auch wurde er spätestens seit ca. 1932 weder in Dresden noch außerhalb als Dichter wahrgenommen.<sup>97</sup>

Die ersten Aufgaben der Gesellschaft bestanden darin, einen Verlag zu suchen, der in Kommission Werke Bocquets zu drucken bereit war. Denn bisher konnten die meisten seiner Stücke ausschließlich vom Manuskript gespielt werden, was einer Verbreitung natürlich hinderlich war.<sup>98</sup> Die Notenausgaben selbst sollten darüber hinaus auch an die Mitglieder der Gesellschaft gehen. Hierfür wurde auch schon ein Vertragsentwurf mit dem Verleger Erich Baron in Berlin angefertigt, zu dessen Unterzeichnung es aber wohl nicht kam.<sup>99</sup> Die Verlagsbuchhandlung Friedrich Hofmeister ging dann diese Vertragsbindung ein.<sup>100</sup> Die Zeitung „Dresdner Woche“ zeigte sich im Übrigen der Gründung dieser Gesellschaft gegenüber sehr zurückhaltend.<sup>101</sup> Man war verwundert, dass sich eine Gesellschaft für einen jungen Komponisten gegründet hatte, dessen Kompositionen die Welt noch nicht „erschütterter“ hätten. Außerdem halte sich Bocquet von deutschen Einflüssen fern und habe Schumann und Schubert „für abgetan erklärt“, was verbiete, dass man ihn ernst nehme. Deutliche Ressentiments schlugen Bocquet also, wie im Übrigen auch der gesamten englischen Kolonie in der Stadt, entgegen.<sup>102</sup>

<sup>97</sup> Vgl. KONSTANTIN HERMANN, Friedrich Kurt Benndorf, in: Sächsische Biografie, hrsg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, <http://www.isgv.de/saebi> [Zugriff 28. Mai 2014].

<sup>98</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8. Die Gesellschaft wurde 1946 im Vereinsregister gelöscht, weil sie zu diesem Zeitpunkt nicht mehr existent war. 1927 ist der Vorstand ausgetauscht worden: Walter Schaufuß-Bonini als Vorsitzender, Dr. Hermann von Meyer und Artur Winkel; von Meyer wurde 1937 durch den Mediziner Dr. Ernst Adolf Schmorl ersetzt, Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden (im Folgenden: HStA Dresden), Amtsgericht Dresden 1395 (Vereinsregister).

<sup>99</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8.

<sup>100</sup> Vertragsentwurf ebd. – Noch 1914 brachte Hofmeister Bocquets Op. 26, das bereits 1911 komponiert worden war, heraus, vgl. FRIEDRICH HOFMEISTER (Hg.), Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen, Leipzig, Januar 1915. Vertrag auch in: Sächsisches Staatsarchiv – Staatsarchiv Leipzig, Bestand 21072 Friedrich Hofmeister, Leipzig, Nr. 48.

<sup>101</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8, März 1914, S. 3 f.

<sup>102</sup> Vgl. GÄNSHIRT-HEINEMANN, Fremde (wie Anm. 12), S. 241 f.

*II. Der Erste Weltkrieg*

Waren die Jahre 1907 bis 1914 die produktivsten im Schaffen Bocquets, änderte sich das mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Viele Briten, die sich in Deutschland aufhielten, wurden nach Ausbruch des Krieges festgenommen.<sup>103</sup> Sie sollten an Spionage während des Krieges oder aber an einer Rückkehr nach England gehindert werden, von wo aus sie dann gegen Deutschland hätten in den Krieg ziehen können.<sup>104</sup> Einem Artikel der Londoner Times von 1919 zufolge, soll Bocquet mit zahlreichen anderen Personen in Bayreuth festgenommen worden sein. Für Bocquet kann das nicht zutreffen, da die Bayreuther Festspiele 1914 am 1. August eingestellt und über den Ersten Weltkrieg hinaus nicht wieder aufgenommen wurden.<sup>105</sup> Auch ist nachweisbar, dass er noch am 2. Dezember 1914 eine Postkarte aus der Dresdner Amalienstraße 15 schrieb.<sup>106</sup> In ihr verließ er seiner Hoffnung Ausdruck, in Dresden bleiben zu dürfen; „sonst muß ich nach Meißen ins Exil.“<sup>107</sup> ‚Feindliche Ausländer‘ waren bereits im November 1914 jenseits eines Cordons von 20 Kilometern von Dresden ausgewiesen worden; Bocquet scheint einer der wenigen gewesen zu sein, die bleiben durften, was ihn hoffen ließ.<sup>108</sup>

Dieser Hoffnung war kein Erfolg beschieden. Für Personen mit britischer Staatsangehörigkeit, unter denen sich sehr viele Musiker befanden, war auf der Trabrennbahn in Ruhleben bei Berlin ein Inhaftiertenlager eingerichtet worden. Dort wurden von den Insassen neben Sportveranstaltungen auch immer wieder Theateraufführungen und musikalische Produktionen auf die Beine gestellt. Diese Aufführungen waren für ihre hohe Qualität bekannt. Über die Programmzettel wissen wir, dass am 6. Februar 1916 der Bariton Edward Bonhote – „a baritone who has a voice of power and resonance“<sup>109</sup> – in Begleitung Bocquets die Lieder „Le Balcon“ – dies eine Uraufführung – und „Juninacht“ zum Besten gab.<sup>110</sup> Der Kritiker im „Ruhleben Camp Magazine“ lobte vor allem „Le Balcon“, in dem die

---

<sup>103</sup> Ein Brief an Friedrich Markus Huebner vom 2. Dezember 1914 ist in Dresden datiert, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Handschriftenabteilung, Sig. A: Zeit-Echo.

<sup>104</sup> Gewohnheitsmäßig hielten sich in den Sommermonaten viele Briten in Deutschland auf, vgl. FOREMAN, Ruhleben (wie Anm. 10), S. 27. Britinnen wurden wieder zurück nach Großbritannien gebracht, sodass das Lager ausschließlich von Männern bevölkert war.

<sup>105</sup> Vgl. The Times, 30. Januar 1919, S. 11; BERND BUCHNER, Wagners Welttheater. Die Geschichte der Bayreuther Festspiele zwischen Kunst und Politik, Darmstadt 2013, S. 104 f.

<sup>106</sup> Ein Brief an Friedrich Markus Huebner vom 2. Dezember 1914 ist in Dresden datiert, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Handschriftenabteilung, Sig. A: Zeit-Echo.

<sup>107</sup> Deutsches Literaturarchiv Marbach A: Zeit-Echo 75.715, 2. Dezember 1914.

<sup>108</sup> Vgl. GÄNSHIRT-HEINEMANN, Fremde (wie Anm. 12), S. 242.

<sup>109</sup> Vgl. The Pennsylvania XXV, Nr. 116, 24. Februar 1910, S. 1. Zu ihm auch: The Daily Mail, 23. November 1918, S. 4.

<sup>110</sup> Hessisches Hauptstaatsarchiv Wiesbaden (im Folgenden: HHStA Wiesbaden), Abt. 3037, Nr. 240.

träumerische Ekstase perfekt in der Musik umgesetzt worden sei.<sup>111</sup> Allerdings spielte Bocquet den Klavierpart so delikats, dass viele der Zuhörer die „quiet distinctive and very delectable harmonies“ nicht hatten hören können. Bocquet, so der Rezensent, habe damit die herausragende Position unter Beweis gestellt, die er unter den Liedkomponisten dieser Tage besitze. Bezeichnend mag sein, dass Bocquet, übrigens Vorsitzender der Ruhleben Musical Society, in seiner Zeit im Lager die beiden wehmütig-melancholischen Baudelaire-Gedichte „Le Balcon“ und „Recueillement“ vertonte und anscheinend keine der lebensfrohen der früheren Jahre.

Als Abschluss des Konzerts hatte der noch junge, unerfahrene, aber außerordentlich engagierte Dirigent Frederic Charles Adler (1889–1959) die 1910 für Klavier komponierte Ballade in c-Moll für ein gewaltiges Orchester instrumentiert. Adler war Assistent an der Münchner Oper gewesen und als einer der vielen Chordirigenten an der Uraufführung von Gustav Mahlers 8. Symphonie beteiligt gewesen.<sup>112</sup> Später trat er als Wanderdirigent besonders für das Werk Bruckners und Mahlers ein, bevor er Musikdirektor der UFA wurde und nach seiner Emigration nach Amerika als Rundfunkdirigent tätig war. Er hatte das Klavierstück Bocquets für ein Orchester – mit Klavier und Orgel – umgeschrieben, was auch offenbart, mit welchen Kapazitäten das Interniertenlager aufwarten konnte.<sup>113</sup> Aus dem auch für ein Soloinstrument schon recht pompös gehaltenen Klavierstück hatte er ein gewaltiges Orchesterstück gemacht.<sup>114</sup> Der Kritiker in der Ruhlebener Lagerzeitung ließ an dieser, wie er fand, lärmenden und schwerfälligen Bearbeitung nichts gelten. Adler, so schrieb er, hätte besser daran getan, Mozarts g-Moll-Symphonie, die ebenfalls aufgeführt wurde, genauer einzustudieren, als sich an Bocquets Werk zu vergreifen.<sup>115</sup> Ob die Kritik berechtigt gewesen ist, sei dahingestellt. Es zeigt sich dabei aber, dass die klanglich mächtige Ballade wohl von Bocquet und anderen im Verhältnis eher zurückhaltend und delikats gespielt worden sein muss, was sich aus dem Notenbild nicht sofort erschließt. Noch 1917 hing dieses als erstaunliches orchestrales Zerrbild der für Klavier geschriebenen Vorlage dem Kritiker des Ruhleben Camp Magazines traumatisch nach.<sup>116</sup>

<sup>111</sup> Vgl. The Ruhleben Camp Magazine, März 1916, S. 27; ISRAEL COHEN, The Ruhleben Prison Camp, Methuen 1917, S. 159 f.

<sup>112</sup> Vgl. Riemann Musik Lexikon Personenteil A–K, Mainz 1959, S. 8; FRANZ WILLNAUER, Gustav Mahler. Verehrter Herr College. Briefe an Komponisten, Dirigenten, Intendanten, Wien 2010, S. 336–348; FOREMAN, Ruhleben (wie Anm. 10), S. 29–31.

<sup>113</sup> HHStA Wiesbaden, Abt. 3037, Nr. 240.

<sup>114</sup> Die vollständige Partitur hat über Umwege, die wir leider nicht kennen, neben anderen Stücken den Weg in die Weltkriegssammlung des Hessischen Hauptstaatsarchivs gefunden und wartet darauf, wieder zum Leben erweckt zu werden. Zum Orchester in Ruhleben vgl. The Arrow (Sydney), 2. Dezember 1916, S. 3: Don't Laugh. Ruhleben was Prisoners Revue: Fine Orchestra; hier auch die Nennung Bocquets.

<sup>115</sup> Vgl. Ruhleben Camp Magazine, März 1916, S. 27.

<sup>116</sup> Vgl. ebd., Juni 1917, zitiert nach: <http://ruhleben.tripod.com/id4.html> [Zugriff 24. November 2015].



Bocquet scheint den anderen Lagerinsassen also eher als dezenter Impressionist erschienen zu sein. Der Dirigent Charles Webber (ca. 1875–1954) schrieb, er sei von Bocquets fremdartigen Harmonien entzückt gewesen, die an anderer Stelle als „intrikat“ bezeichnet werden.<sup>117</sup> Das belegt eine gewisse – wenn auch nonkonformistische – Könnerschaft Roland Bocquets, die auch die Zeitgenossen nicht klar benennen konnten, weil sie den Spagat zwischen Tradition und Avantgarde wagte. Im Lager von Ruhleben äußerte sich Bocquet diesbezüglich, als er den Beginn des Fliedermonologs aus Wagners „Meistersingern“ spielte und damit abrupt aufhörte: „It doesn't seem to ring true any more!“, sagte er zu Webber. Dieser antwortete: „No [...], not for the time being. But rest assured, it will awaken again like Brünnhilde, the Valkyrie.“ Darauf nickte Bocquet „with a hopeless smile“.<sup>118</sup> Er spürte wohl, dass nach dem Krieg alles anders sein werde, als er es bisher gewohnt war, was ihm, der in vielen seiner Werke bisher ein so positives, an der Schönheit orientiertes Weltbild vertreten hatte, womöglich besonders schmerzlich gewesen sein muss.

Wie er letztlich zu alldem stand, wissen wir nicht recht. Er könnte durchaus zu den deutschgesinnten Briten gehört haben, die es im Lager in größerer Zahl gab.<sup>119</sup> Zumindest aber prägte seine Persönlichkeit das Lagerleben. Er bildete neben dem Maler und Illustrator Charles Freegrove Winzer (1886–1940) die Spitze des dortigen Klubs für Musiker, Künstler und Wissenschaftler, und der Musiker Charles Webber erklärte später, ohne deren brillante Duelle voll geistreichem Witz das Lager nicht überlebt zu haben. Bocquet liebte es, Klavier zu spielen und zu improvisieren. So vermischte er eines Tages, an dem für England erfreuliche Kriegsmeldungen ins Lager drangen, die „Wacht am Rhein“ mit vollen Akkorden und einigen böartigen Disharmonien. Das Thema wurde symphonisch ausgebaut, sehr differenziert harmonisiert und kehrte dann mit Siegesgewissheit in die Originaltonart zurück. Da aber mischte sich die Marseillaise hinein, die immer stärker wurde. Dann gesellte sich „Rule Britannia“ dazu, und die Schlacht folgte. Schließlich stahl sich die „Wacht am Rhein“ chromatisch davon und wurde mit markerschütterndem Lärm in Stücke zerschlagen. Als er das hörte, kam der diensthabende deutsche Feldwebel wütend herbeigerannt. Er wurde jedoch damit beruhigt, dass Bocquets Nerven durch den langen Aufenthalt im Lager so zerrütet seien, dass er nicht mehr wisse, was er tue. Aber er sei ein großer Komponist. Der Feldwebel gestand: „Ja, mein Gott! Das kann ich verstehen! As he left, he even smiled at Bocquet.“<sup>120</sup>

<sup>117</sup> Vgl. CHARLES WEBBER, Bayreuth and Ruhleben, in: *Music and letters* 1920, S. 224–231, hier S. 230; *Ruhleben Camp Magazine*, 6. Juni 1915, S. 22.

<sup>118</sup> Vgl. WEBBER, Bayreuth (wie Anm. 117), S. 229.

<sup>119</sup> Vgl. MATTHEW STIBBE, *British civilians internment in Germany. The Ruhleben camp, 1914–1918*, Manchester/New York 2008, S. 2. Leon Rains veröffentlichte am 23. Oktober 1914 in der *New Tribune*, S. 1, einen offenen Brief, in dem er sich gegen die vermeintlichen Lügen wandte, die Deutschlands Kriegsgegner gegen das Reich vorbrachten.

<sup>120</sup> Vgl. WEBBER, Bayreuth (wie Anm. 117), S. 229 f.

Am 11. Dezember 1916 ist ein Programm mit Stücken französischer Impressionisten in Ruhleben nachzuweisen: vor allem Debussy, aber auch Ravel. Darunter aber auch sechs Lieder Bocquets und zwei seiner Klavierstücke. Bocquet trat wohl nur als Liedbegleiter auf, während die Solopartien Norman Hewitt übernahm.<sup>121</sup> Die Gesangsdarbietung erfolgte durch den Bariton Edward Bonhote, „who restricted his efforts to the songs of Mr. Roland Bocquet, a fellow-prisoner.“<sup>122</sup> Bocquet galt zu diesem Zeitpunkt den Lagerinsassen als Liederkomponist von ausgezeichneter Qualität,<sup>123</sup> dem sich Bonhote mehrfach widmete.<sup>124</sup>

Weihnachten 1916 wurde ein Hugo-Wolf-Abend gegeben, durch den Bocquet geistreich und brillant führte. Bei der Schilderung von Krankheit und Tod des Komponisten Hugo Wolf rührte er, so der Berichterstatter im „Ruhleben Camp Magazine“, selbst diejenigen, die seinen radikalen Schlussfolgerungen, von denen wir leider nichts Näheres erfahren, nicht zustimmen mochten.<sup>125</sup> Wieder sang Edward Bonhote, diesmal neben Charles Webber. Bocquet begleitete persönlich am Klavier mit einer Einsicht und Sympathie, die den wahren Künstler kennzeichne, wie es hieß.<sup>126</sup> „An artistic pleasure of the highest order“.

Im Juni 1917 wird davon berichtet, dass erneut Bocquets Ballade neben anderen, nun von dem Pianisten Norman Hewitt, im Lager aufgeführt wurde. Der Kritiker schrieb, dass sich das Original gegen das orchestrale Zerrbild des letzten Jahres wohltuend abgehoben habe. Besonders in den Liedern aber sei Bocquet aufs Beste zu erleben gewesen. Der Kritiker kenne keinen anderen lebenden Komponisten, der Worte mit solcher perfekten Berücksichtigung aller Nuancen des lyrischen Rhythmus vertone und dabei Werke von so außergewöhnlicher musikalischer Schönheit schaffe. Die Vertonung von Baudelaires „Receuillement“ sei das perfekte musikalische Gegenstück zu diesem feinsinnigen Gedicht.<sup>127</sup>

Auch bekam Bocquet die Möglichkeit der Veröffentlichung eines seiner Werke. 1915 erschien das Lied an einen gefallenen Freund in der Zeitschrift „Zeit-Echo“, die sich einem transzendenten, metaphysischen Blickwinkel auf den Krieg verschrieben hatte, aber keine klare politische Haltung zum Krieg bezog.<sup>128</sup> Vielmehr sind in ihr sowohl kriegskritische als auch -verherrlichende Beiträge zu lesen. Der in Dresden geborene Schriftleiter Friedrich Markus Huebner, bei dem sich Bocquet um die Aufnahme des Liedes an einen gefallenen Künstler im Dezember 1914

<sup>121</sup> HHStA Wiesbaden, Abt. 3037, Nr. 240; 1916 wurden im Dresdner Musikhaus Klemm Bocquets Op. 9,1 und 18,2 aufgeführt, SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8.

<sup>122</sup> Vgl. Held at Ruhleben, in: Ohinemuri Gazette XXVIII, 14. Mai 1917, S. 3.

<sup>123</sup> Vgl. The Ruhleben Camp Magazine, März 1916, S. 27.

<sup>124</sup> Vgl. WEBBER, Bayreuth (wie Anm. 117), S. 227. Webber begleitete ihn bei Werken von Schubert, Brahms und Bocquet.

<sup>125</sup> Vgl. The Ruhleben Camp Magazine, Weihnachten 1916, S. 50.

<sup>126</sup> Vgl. ebd.

<sup>127</sup> Vgl. The Ruhleben Camp Magazine, Juni 1917, zitiert nach <http://ruhleben.tripod.com/id4.html> [Zugriff 24. November 2015].

<sup>128</sup> Vgl. VERA GRÖTZINGER, Der Erste Weltkrieg im Widerhall des „Zeit-Echo“ (1914–1917). Zum Wandel im Selbstverständnis einer künstlerisch-politischen Literaturzeitschrift (Berliner Studien zur Germanistik 4), Berlin u. a. 1994, S. 109–112.

beworben hatte, plante freilich mit den Heften, einer „Kultur des deutschen Willens und der Tat und der tiefen Leidenschaft“ Ausdruck zu verleihen, und suchte dafür Personen jenseits des kulturellen Establishments, „Naturen, die darunter leiden, wurzellos zu stehen“.<sup>129</sup>

Inwiefern Bocquet Huebner dafür stand oder sich Bocquet selbst so verstand, wissen wir nicht. In seinem Anschreiben, das angesichts der sonst kolportierten Zurückhaltung und Bescheidenheit Bocquets wohl eher ungewöhnlich war, empfahl ihm der Komponist sein neuestes Lied, erklärte das „Zeit-Echo“ abonniert zu haben und dafür in Dresden Werbung zu machen.<sup>130</sup> Beide kannten sich aus Dresden, und Huebner, der mittlerweile in München lebte, war gleich 1914 Mitglied der Roland-Bocquet-Gesellschaft geworden und zusammen mit dem Komponisten und dem Bohemien Iwar von Lücken (1874–1935), der seit 1910 sein Domizil sporadisch auch in Dresden aufgeschlagen hatte,<sup>131</sup> Gast bei der ersten Vorstandssitzung gewesen. Angesichts dieses engen Kontakts kam er wohl nicht recht umhin, Bocquets Willen zu entsprechen. Andererseits wurden nur zwei Kompositionen in der Zeitschrift abgedruckt: diejenige Bocquets und eine Rilke-Vertonung durch Arnold Schönberg (1916), der freilich von Huebner angeworben worden war.<sup>132</sup> Die Annahme seines Angebots unter diesen Umständen muss deshalb als Anerkennung von Bocquets Schaffen gewertet werden. Das düstere, in seiner Harmonik ambitionierte Werk Bocquets auf einen Text Benndorfs, das auf den Tod des am 17. September 1914 bei Juvincourt gefallenen Malers, Grafikers und Bildhauers Robert Spies (\* 1886) verfasst wurde,<sup>133</sup> bleibt, abgesehen von der emotionalen Ebene persönlicher Trauer, recht ambivalent.<sup>134</sup>

Bocquet blieb, trotz Austauschverträgen mit anderen Nationen, bis zum Kriegsende in Ruhleben. Auch die Roland-Bocquet-Gesellschaft bemühte sich vergeblich, ihn (Baracke 2 A) freizubekommen. In einem Schreiben an das Generalkommando in den Marken stellte man ihn „in die vorderste Reihe der lebenden Componisten“ und erklärte, dass er „seinem ganzen Wesen nach deutsch“ sei. „Er hat sich mit deutscher Kultur vollgesogen.“ Auch wenn davon auszugehen ist, dass die Drastik der Schilderungen so stark war, um eine Freilassung zu erwirken,

<sup>129</sup> Vgl. ebd., S. 100 f.

<sup>130</sup> Vgl. Deutsches Literaturarchiv Marbach A: Zeit-Echo 75.715, 2. Dezember 1914.

<sup>131</sup> Vgl. KLAUS STIEBERT, Literatur und Publizistik in der Weimarer Republik, in: Starke, Geschichte der Stadt Dresden (wie Anm. 12), S. 370-376, hier S. 372; WULF KIRSTEN, Der Bohemien Iwar von Lücken, in: Dresdner Hefte 72 (2002), S. 34-41.

<sup>132</sup> Vgl. EDWARD C. LAUFER, Schoenberg. Three unpublished letters, in: Perspectives of New Music 11 (1972), No. 1, S. 13-42, hier S. 13; GRÖTZINGER, Weltkrieg (wie Anm. 128), S. 113.

<sup>133</sup> Vgl. ULRICH THIEME/FELIX BECKER (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 31, Leipzig 1937, S. 377. Benndorf veröffentlichte 1920 ein Robert-Spies-Gedenkbuch. Bocquet verkehrte in der Villa Spies („Villa Astra“), wie das Gästebuch ausweist, Mscr.Dresd.App.2464.

<sup>134</sup> Dass das Lied an einen gefallenen Freund ein „atonal setting“ sei, ist jedoch nicht korrekt, vgl. BONNY H. MILLER, Magazine Music of the Jugendstil and Expressionist Movements, in: Perioda Musica IX (1991), S. 1-12.

gibt diese doch einigen Aufschluss über sein bisheriges Leben. „Die Subtilität seiner ingeniösen Persönlichkeit ver Hundertfacht das Leiden eines normalen Gefangenen. Schon die tägliche und stündliche Umgebung von Leuten, die ihm alle völlig wesensfremd sind, bringen ihm fortgesetzt geistig und seelische Depressionen, deren Häufung mit der Länge der Zeit zum Ruin seiner Nerven, damit auch seines Körpers[,] vollends seiner geistigen Existenz führen muß. Mit steigendem Schrecken sehen wir, wie ihn seine Gefangenenleiden zu immer stärkeren und häufigeren Ausbrüchen wahnsinnähnlicher Verzweiflung führt.“<sup>135</sup> In einer Zweitausfertigung des Schreibens, die dann auch wohl abgeschickt wurde, heißt es, dass sein Gesundheitszustand bereits vor der Inhaftierung sehr zu wünschen übrig gelassen habe. „Sein überaus empfindliches Nervensystem, seine schwache, zu allerlei Beschwerden neigende Körperverfassung, sein langjähriges Ischiasleiden, alles in Verbindung mit einem ausserordentlich entbehrungsvollen Dasein[,] brachten seine Lebenskräfte oft in schwerste Erschütterung.“<sup>136</sup> Bocquet scheint also schon immer von eher schwächlicher Konstitution gewesen zu sein. Trotzdem kam er erst nach Kriegsende frei.

### *III. Weimarer Republik und Nationalsozialismus*

Für den 7. Februar 1919 ist ein Auftritt zusammen mit einem Dutzend professioneller Musiker, darunter auch Edward Bonhote und Norman Hewitt, im Rahmen einer Ausstellung zum Ruhleben-Camp in London erwähnt.<sup>137</sup> Bocquet spielte an jenem Abend Klavier vor einem großen Publikum in der Central Hall Westminster.<sup>138</sup> Im gleichen Jahr, womöglich damit in Zusammenhang stehend, erschien in London in eigener Übersetzung bei Boosey & Co. das Lied „June Night“ (Op. 31 Nr. 1), also die englische Variante des Liedes „Juninacht“ von 1912.<sup>139</sup> Am 22. Juni 1919 veranstaltete die Roland-Bocquet-Gesellschaft ebenfalls ein umfassendes Programm mit Werken des Komponisten. Mitwirkende waren der Tenor Robert Bröll, die Sopranistin Schubert-Hartmann und der Pianist Wernow;<sup>140</sup> am 5. No-

<sup>135</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8, November 1916.

<sup>136</sup> Ebd., 6. Dezember 1916.

<sup>137</sup> Vgl. *The Times*, 30. Januar 1919, S. 11; FOREMAN, *Ruhleben* (wie Anm. 10), S. 29. Einer Anmerkung in einem Schreiben des S. H. C. Woolwych von 1922 zufolge soll Bocquet eine Zeit lang nach dem Krieg in England als Stummfilmpianist unter ärmlichen Bedingungen gelebt haben, Bibliothèque et Archives Canada R-115350, Vol. 17, Dossier Bocquet, Roland.

<sup>138</sup> Vgl. *The Times*, 8. Februar 1919, S. 5.

<sup>139</sup> Vgl. *The Catalogue of Printed Music in the British Library* (wie Anm. 20), Bd. 7, S. 23, dort auch die anderen in der British Library aufbewahrten Werke. FOREMAN, *Ruhleben* (wie Anm. 10), S. 36, ging davon aus, dass das Stück im Lager komponiert worden sei und zieht daraus falsche Schlüsse: „Bocquet’s response to the rigours of camp life is to evoke the June night with the clichéd German imagery of the linden blossom, intensifying his sorrow at the impermanence of youth and beauty.“

<sup>140</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8.

vember 1920 gab es erneut ein Konzert mit seinen Werken unter Beteiligung des Komponisten, Wernows, des Tenors Bröll, der Sopranistin Cläre Dzondi sowie des Geigers Fritz Schneider.<sup>141</sup> Mit der Komposition „Fantasia alla Sonata“ für Violine und Klavier scheint ein Unikum im Schaffen des Komponisten aufgeführt worden zu sein.

1921 wurde eines seiner Klavierstücke in der revolutionär und international ausgerichteten expressionistischen Zeitschrift „Menschen. Zweites Sonderheft, Junge Tonkunst“, die in Dresden erschien, zusammen mit Werken von Alban Berg (1885–1935), Paul Dessau (1894–1979), Ferruccio Busoni (1866–1924) und Erwin Schulhoff (1864–1942) veröffentlicht.<sup>142</sup> Das Klavierstück Op. 44 Nr. 4 wirkt in seiner schwelgerischen Chromatik, die sogar mit „volltuoso“ als Vortragsbezeichnung charakterisiert wird, wie ein Über-Tristan und bildet neben den Neutönern einen Fremdkörper. Trotz aller Dissonanzen steht es doch sehr in der spätromantischen Tradition. Paul Hasenclevers (1880–1959) Nachwort zur Jungen Tonkunst – Bocquet war übrigens zu diesem Zeitpunkt 43 Jahre alt – will alles in Scherben schlagen: Die Schaufenster der Musikalienhändler böten „in ihrer Geschmacklosigkeit ein geeigneteres Ziel für Dynamit-Attentate [...] als Eisenbahnbrücken und Opernhäuser“, schrieb er. Aber: die Axt sei an den Baum gelegt. „Die junge Tonkunst – jetzt noch in Wehen, teilweise indolent – ist unsere unbegrenzte Hoffnung.“<sup>143</sup>

Weshalb ihn die Neuerer überhaupt in diese expressionistische Zeitschrift aufnahmen, bleibt unklar.<sup>144</sup> Betrachtete man ihn als Wegbereiter? Hatte er schließlich im Dresdner Musikleben einen so hohen Stand, dass man ihn nicht umgehen konnte oder wollte? Man betrachte nur, wie Paul Bekker (1882–1937) 1919 die neuen Formen der revolutionären Kunst feierte. Statt Menschen, „die an Stelle des wählerischen Feinschmeckertums den Mut der freien Gefühlshingabe und an Stelle des Verstandesurteils die ethische Willensbereitschaft setzen“, statt eines „falschen Kultus des Geschmacks und des Urteils“ wollte er Künstler, die „den vollen Menschenwert [...] zurückfühlen“ und „wieder im kosmischen Sinne schaffen“.<sup>145</sup> Bocquet stand solchem Denken fern und nah zugleich. Auf der einen

<sup>141</sup> Ebd.

<sup>142</sup> Vgl. HAGEN BÄCHLER, *Dresdener Kulturgeschichte der zwanziger Jahre*, in: *Dresdner Hefte* 25 (1991), S. 2-14, hier S. 6; MATTHIAS HERRMANN, *Dresden und der Wiener Schönberg-Kreis*, in: *Dresdner Hefte* 83 (2005), S. 67-72. Zur Zeitschrift vgl. ERHARD FROMMHOLD/GERLINT SÖDER, *Bildende Kunst in den zwanziger Jahren*, in: *Starke, Geschichte der Stadt Dresden* (wie Anm. 12), S. 363-370, hier S. 363-365.

<sup>143</sup> Vgl. WALTER HASENCLEVER (Hg.), *Menschen. Zweites Sonderheft. Junge Tonkunst C-VI*, Dresden 1921, S. 95 f. Zu Hasenclever könnte ein persönlicher Kontakt Bocquets bestanden haben.

<sup>144</sup> In Erwin Schulhoffs Fortschrittskonzerten wurde Bocquet ebenso wenig gespielt wie bei den Abenden Neuer Musik von Paul Aron, vgl. REINER KUGELE, *Erwin Schulhoff und die „Fortschrittskonzerte“* in Dresden 1919/20, in: Herrmann, *Dresden und die avancierte Musik I* (wie Anm. 18), S. 197-204; MATTHIAS HERRMANN, *Die „Abende Neue Musik Paul Aron“* in Dresden, in: ebd., S. 205-228.

<sup>145</sup> Vgl. PAUL BEKKER, *Kunst und Revolution. Ein Vortrag*, Frankfurt a. M. 1919, S. 29 f.

Seite kamen ihm und seinem Umfeld sicherlich die ethischen und kosmischen Gedanken, die Bekker bis hin zu Begriffen wie „Offenbarung“ und „Elementarererscheinung“ steigerte, sehr zupass. Andererseits prägten viele seiner Lieder doch ein sehr geschmäckerliches, verfeinertes Kunstideal, weshalb Max Broesike-Schoen von ihm auch als aristokratischen Künstler sprach, der dem Stil diene, „Gefühl für Reinheit der Diktion“ besitze und „ein sehr entwickeltes ästhetisches Gewissen.“<sup>146</sup> Bocquet saß wohl wieder zwischen den Stühlen und versuchte dies, durch eigenständige philosophische Gedankengebäude abzufedern.

Er selbst sagte von sich, er sei ein „interessanter Fall von ‚Bovarismus‘“, und bezog sich auf das Buch „Le Bovarysme“ von Jules de Gaultier (1859–1942), das 1921 in einer Neuauflage erschienen war. Entweder hatte Bocquet es gelesen oder davon gehört. Gaultier bezeichnete als pathologische Form, als Deformation, dass sich Menschen auf eine andere Art wahrnehmen, als sie sind. Sie kommen aus Schwäche einer Sache, der sie gleichen wollen, nicht bei und imitieren dann in ihrem Leben andere; sie werden zu Parodien. Alle ihre Energie richtet sich auf das Unmögliche, und um diese Illusion festzuhalten, imitieren sie in ihrem Leben Fremdes, statt ihren eigenen Weg zu finden.<sup>147</sup>

Bocquet scheint diese Theorie recht unkonventionell ausgelegt zu haben, denn er sprach vom Bovarismus als menschliche „Fähigkeit, sich anders vorzustellen, als man ist.“ Er verkehrte damit Gaultiers Sicht in das Gegenteil, in etwas Positives, das in Anbetracht von Bocquets sonstigen Lebensschritten wiederum den Anflug eines Eskapismus bekommt. Daneben war es eine gewisse gedankliche Verstiegtheit – wohl unbeabsichtigt nicht weit von den Absurditäten des Dadaismus entfernt –, die wohl in das Umfeld der Boheme um Friedrich Kurt Benndorf und Friedrich Markus Huebners antirationelle Denkweise der 20er-Jahre<sup>148</sup> gehörte, die Bocquets Gedanken und Äußerungen prägte.<sup>149</sup>

In diesen Boheme-Kreis gehörte Bocquet. Benndorf hatte ihm auch 1916, also während seines Aufenthalts in Ruhleben, seinen Gedichtband „Flutungen“ gewidmet.<sup>150</sup> Und Bocquet unterstützte den Dichter 1922, als er ihm von einem Aufenthalt in Thessaloniki ein Pfund Sterling von einem jüdischen Musiker mitbrachte, dem er von Benndorfs Schriften erzählt hatte.<sup>151</sup>

<sup>146</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8.

<sup>147</sup> Vgl. JULES DE GAULTIER, *Le Bovarysme*, Paris 1921, insbesondere S. 11-14.

<sup>148</sup> Vgl. HUBERT ROLAND, „Lebensberatung“ im Nationalsozialismus. Die ideologischen Zugeständnisse des Ex-Expressionisten Friedrich Markus Huebner, in: *Literaturkritik.de*, vom 15. April 2009, [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=12865](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=12865) [Zugriff 13. August 2014].

<sup>149</sup> „Ich habe eine glänzende Vergangenheit vor mir“, sagte er; zitiert nach Otto Sebaldt, SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8 (Dresdner Bilderbogen).

<sup>150</sup> Vgl. FRIEDRICH KURT BENNDORF, *Flutungen* (Kreise. Gesammelte Dichtung 22), Dresden 1916.

<sup>151</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 A III, Nr. 9, fol. 19. Vgl. ALFRED MOMBERT, *Briefe an Friedrich Kurt Benndorf aus den Jahren 1900–1940*, Heidelberg 1975, S. 146 f.

In Thessaloniki – während eines Aufenthalts am dortigen, 1914 gegründeten Konservatorium, an dem er 1922/23 eine Professur wahrnahm<sup>152</sup> – komponierte er 1922 die Sonate Nr. 4, die Gaultier gewidmet ist. Sie stößt in der harten Rhythmik, der sich wiederholenden signalartigen Thematik und den, wenn auch in Arpeggien gebrochenen Dissonanzen das Tor weiter zu Neuem auf, auch wenn die kompositorische Grundlage nicht umgestürzt wird. Die „Demontage der traditionellen Sprache“<sup>153</sup> wird deshalb aber umso deutlicher, auch wenn die fast durchweg sehr leise Vortragsweise dem Stück viel von seiner Härte nimmt und es akustisch in die Nähe impressionistischer Klaviermusik rückt.

Nach seiner Rückkehr aus Griechenland muss Bocquet in Diensten des Rechtsanwalts Franz Benndorf gestanden und unter dessen launischer Art gelitten haben, was ihm aber doch ein festes Einkommen sicherte.<sup>154</sup> Bocquet blieb ein Sonderling, geistreich und vergeistigt, der sich aber wohl immer mehr von der Avantgarde abwandte. Bezeichnend ist hierfür, dass er seine Komponistenlaufbahn mit der Vertonung von Eichendorffgedichten begonnen hatte (Opus 4), dann zu zeitgenössischer Dichtung übergegangen war, am Schluss aber wieder zu Eichendorff zurückkehrte (Op. 56).<sup>155</sup> Schon vor 1933 soll er erklärt haben: „Ich lehne den Bolschewismus in der Kunst ab. [...] Es gibt keine Kunst ohne Tradition. Ein einzelner kann keine Sprache schaffen, sonst würde er allein stehen.“<sup>156</sup> Das sagte er, der doch im Grunde in seiner Zeit allein stand, auch in seinen späten Kompositionen.<sup>157</sup> Oder war das der Schlüssel zu seinem Verständnis des Bovaryismus?

Denn Gaultier hatte davon gesprochen, dass große Menschen nicht imitieren, während Menschen zweiter Ordnung die Imitation pflegen. Sah sich Bocquet eventuell als Eklektiker, als Imitator anderer Komponisten, was Gaultier als Parodie oder „acte futile“ bewertet hätte?<sup>158</sup> Gerade in der Presse wurden gerne Vergleiche gezogen, zu Hugo Wolf, Skrjabin, Richard Strauss oder Chopin. Indem Bocquet den Anschluss an die radikale Moderne verlor, glaubte er womöglich, dass seine immer sehr eigenständige Verarbeitung von Vorbildern als Makel angesehen wurde, was er aber als etwas Positives verstanden wissen wollte.

---

<sup>152</sup> HStA Dresden 10028/16; Bocquet war dort zusammen mit dem Pianisten Walter Schaufuß-Bonini. Beziehungen des dortigen Konservatoriums zu Felix Wernow bestanden, Unique Concert donné par le célèbre virtuose D. C. Dounis avec le concours de Mlle. Elsa Anhalt et de Mr. Felix Wernow, Théâtre Panthéon, Paris (Datum unklar), <http://invenio.lib.auth.gr/record/107078/files/arc-2008-44545.pdf> [Zugriff 10. Juli 2014].

<sup>153</sup> Vgl. ADORNO, Monographien (wie Anm. 28), S. 267.

<sup>154</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 A III, Nr. 9, fol. 48 f.

<sup>155</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8, Würdigung Benndorfs zu Bocquets 60. Geburtstag, 3. Juni 1938.

<sup>156</sup> Ebd. (Dresdner Bilderbogen).

<sup>157</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 A III, Nr. 15, fol. 71: „Eine neue Tonwelt, für die wir unser Ohr erst erziehen müssen“ (= die späten Eichendorff-Vertonungen Bocquets, 18. September 1939).

<sup>158</sup> Vgl. GAULTIER, Bovarysme (wie Anm. 147), S. 12.

Aufführungen seiner Werke sind immer noch verbürgt. In Berlin spielte ihn 1921 sowohl die Pianistin Käthe Heinemann (1891–1975) als auch der Pianist Johannes Strauß;<sup>159</sup> 1925, 1928 und 1942 gab Walter Schaufuß-Bonini (1901–1950) dort Gastspiele mit Werken Bocquets;<sup>160</sup> und 1939 trat der Pianist Gerhart Münch (1907–1988) im Berliner Bechsteinsaal u. a. mit seinen Werken auf.<sup>161</sup> Bocquet scheint zu jenem Zeitpunkt als Komponist angesehen worden zu sein, dessen Werk sich – ähnlich wie das Skrjabins – in traditionelle Klavierabende mit Schwerpunkt auf Liszt und Chopin gut integrieren ließ, der aber trotzdem als zeitgenössischer, moderner Künstler das Programm in die Jetztzeit ausweiten konnte. In diese Zeit fällt auch, dass der Dresdner Fotograf Hugo Erfurth (1874–1948) ihn, wie viele Künstler auch, porträtierte und damit in sein „Pantheon zeitgenössischer Heroen des Geistes und der Kunst“ aufnahm.<sup>162</sup>

Auch in Großbritannien scheint er zusehends häufiger gespielt worden zu sein. Die bekannte c-Moll-Ballade wurde von dem kanadischen Pianisten Harry Field (1860–1929), übrigens seit 1914 ebenfalls Mitglied der Roland-Bocquet-Gesellschaft, im März 1923 in Wigmore Hall in London aufgeführt. Field, der 1906 von Dresden aus eine Solistenkarriere mit einigem Erfolg angestrebt hatte, spielte auch in Ruheleben Bocquets Musik und war ihm bzw. seinem Werk, wie es hieß, ergeben.<sup>163</sup> Eine Schärfe („stridency“) attestierte der Rezensent der „Times“ der Ballade, wie sie der modernen Musik zugeschrieben werde.<sup>164</sup> Bocquets Musik wurde also – zumindest in dem noch völlig an der spätromantischen Tonsprache orientierten England<sup>165</sup> – keineswegs als traditionell oder gar rückwärtsgewandt verstanden. Bei einem weiteren Konzert Fields am 23. März 1926 in der Grotrian Hall

<sup>159</sup> Vgl. Führer durch die Konzertsäle Berlins, 24. Januar bis 5. Februar 1921, S. 7 (Käthe Heinemann am 2. Februar an der Hochschule mit Werken von Robert Schumann, Paul Ertel, Walter Niemann, Johannes Brahms sowie zwei Präludien Op. 23 von Bocquet); Führer durch die Konzertsäle Berlins, 27. April bis Ende der Saison, S. 6 (Johannes Strauß am 3. Mai im Bechstein-Saal mit Werken von Schumann, Lampe, Bocquet, Skrjabin, Scott, Debussy und Ravel).

<sup>160</sup> Vgl. Führer durch die Konzertsäle Berlins, 26. Oktober bis 8. November 1925, S. 4 (Walter Bonini im Meistersaal am 3. November mit Werken von Schumann, Beethoven, Bocquet, Skrjabin, Chopin und Liszt); 29. Oktober bis 11. November 1928, S. 3 (Walter Bonini am 2. November in der Singakademie mit Werken von Castelnuovo-Tedesco, Bocquet, Linzz, Debussy, Schumann, Chopin, Wagner-Liszt); 11. Oktober 1942, S. 15 und 18. Oktober 1942 (Walter Schaufuß-Bonini am 21. Oktober mit Werken von Brahms, Bach-Busoni, Beethoven, Bocquet und Liszt).

<sup>161</sup> Führer durch die Konzertsäle Berlins, 13. März bis 26. März 1939, S. 4 (Gerhart Münch mit Werken von Bach-Busoni, Schumann, Ravel, Chopin, Münch, Bocquet, Skrjabin und Liszt).

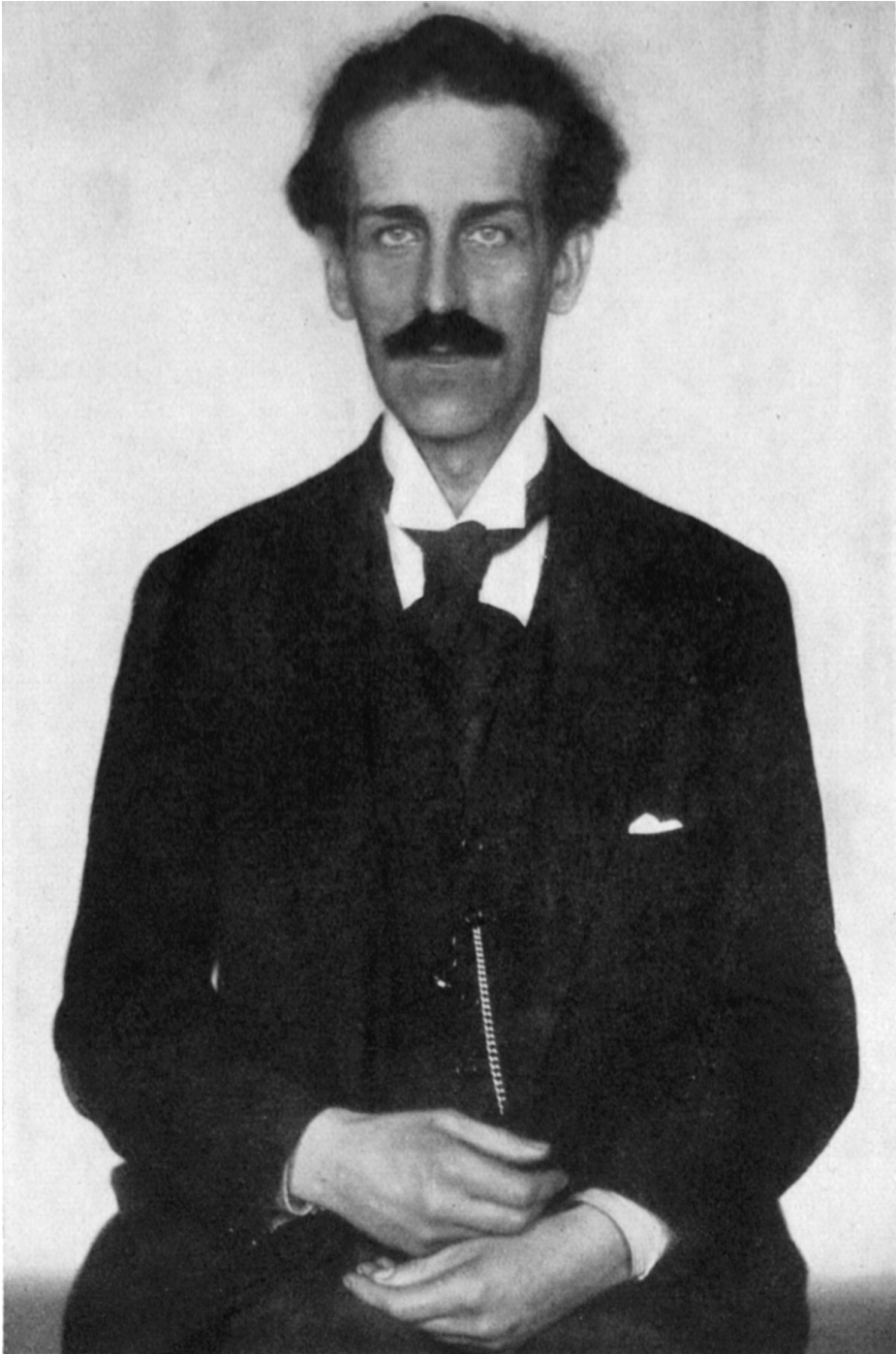
<sup>162</sup> Zitiert nach Walter Holzhausen, Musikmuseet Frederiksberg, vgl. BODO VON DEWITZ/KARIN SCHULLER-PROCOPOVICI (Hg.), Hugo Erfurth 1874–1948. Photograph zwischen Tradition und Moderne, Köln 1992, hier wird im Werkverzeichnis die Fotografie nicht erwähnt.

<sup>163</sup> Vgl. WEBBER, Bayreuth (wie Anm. 117), S. 230.

<sup>164</sup> Vgl. The Times, 9. März 1923, S. 10.

<sup>165</sup> Vgl. BAUNI, Reclams Liedführer (wie Anm. 24), S. 832–842.





*Abb. 1: Roland Bocquet, Fotografie von Hugo Erfurth, um 1925.*

London gab der Pianist neben Liszt, Schumann, Chopin und Wagner auch Bocquets Ballade in B-Dur, „which seemed difficult to play and was certainly difficult to hear“, wie die katholische Zeitschrift „The Tablet“ schrieb.<sup>166</sup>

In London dirigierte Adrian Boult (1889–1983) in Queen’s Hall im Januar 1934 ein Konzert, auf dem neben zeitgenössischer englischer Musikkritik auch drei Lieder von Bocquet gespielt wurden, die erneut Parry Jones (1891–1963) vortrug. Die „Times“ kommentierte lakonisch, es handle sich bei Bocquet um einen „British-born composer“, der in Dresden lebe und demgemäß komponiere. Eine gewisse Reserviertheit des spätromantisch orientierten englischen Musikbetriebs gegenüber dieser Musik kam hier zum Tragen.<sup>167</sup> Auch „The Glasgow Herald“ zeigte sich eher reserviert gegenüber dem in Deutschland „good impression“ machenden Bocquet. Angesichts des hohen Ansehens, so der Journalist, das der Komponist in Deutschland genieße, sei es verwunderlich, dass seine Lieder eher „Gallic rather than Teutonic“ seien. Hier wurde wohl der Bezug zu den französischen Impressionisten hergestellt und sich gegen eine deutsche Verortung Bocquets gewandt. Ansonsten, so schloss der Artikel, seien die Werke von keiner großen Bedeutung.<sup>168</sup>

Am 3. April 1924 führte der Dresdner Pianist Walter Schaufuß-Bonini, der sich auch in den nächsten Jahren sehr für Bocquets Werk einsetzte, zusammen mit dem Tenor Halévy und unter Anwesenheit des Komponisten zum ersten Mal dessen Werke in der Salle Majestic (Hotel Majestic) in Paris auf, wie „Le Figaro“ und „Le Gaulois“ ankündigte.<sup>169</sup> Die anschließende Kritik im „Figaro“ war dann sogar geradezu hymnisch: „Le pianiste W. Schaufuss-Bonini, virtuose brillant et interprète profond, révéla à un public nombreux et enthousiaste les oeuvre d’un grand compositeur, Roland Bocquet, tantôt douces et langoureuses, tantôt puissantes et grandioses.“ Die beiden Künstler und der Tenor Halévy, „dont la voix rayonnante est bien connue à Paris“, hatten damit großen Erfolg.<sup>170</sup>

1928 waren Bocquets Werke in einer Übertragung aus Leipzig auch im Rundfunk zu hören.<sup>171</sup> In Deutschland übertrug der Dresdner Sender am 20. Juni 1935

<sup>166</sup> Vgl. The Tablet. The international catholic news weekly, 27. März 1926, S. 26. In einer englischen Radioübertragung des gleichen Jahres spielte Fields u. a. Bocquets „Souvenir“, vgl. Western Morning News Devon, 1. Juli 1926.

<sup>167</sup> Vgl. The Times, 9. Januar 1934, S. 8.

<sup>168</sup> The Glasgow Herald, 9. Januar 1934, S. 11 („not very significant“). Weitere Aufführungen vgl. Yorkshire Post and Leeds Intelligencer, 8. Januar 1934, S. 4: „a British composer little known in Britain, but having reputation in Germany, where he lives“; Western Daily Press, 1. März 1934, neben Werken von Respighi und Rachmaninow; Western Daily Press, 7. Dezember 1936, S. 5, das Nocturne in C „a delicate and imaginative piece“; KESTING, Sänger II (wie Anm. 50), S. 659–662, hier S. 661.

<sup>169</sup> Vgl. Le Figaro, 30. März 1924, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k293910h/f5.item> [Zugriff 20. April 2015]; Le Gaulois, 30. März 1924, S. 5.

<sup>170</sup> Vgl. Le Figaro, 8. April 1924 (L. de Crémone), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2939217.item> [Zugriff 20. April 2015].

<sup>171</sup> Vgl. ALFRED SZENDEREI, Fünf Jahre musikalische Volkserziehung, in: Musikblätter des Anbruch 11 (1929), S. 200. Vgl. ebd.: Aufzählung der in verschiedenen Sendungen

um 16 Uhr ein Rundfunkkonzert ausschließlich mit Werken Bocquets, die der Pianist Herbert Wüsthoff und die Sopranistin Trude Maria Schnell vortrugen.<sup>172</sup>

In Queen's Hall London wurden seine Lieder im Rahmen der Londoner Promenadenkonzerte am 23. August 1928 durch Berkeley Mason (Klavier) und Hughes Macklin (Tenor) aufgeführt; fünf Jahre später ist in der Zeitung „Spectator“ eine Kritik über die Radioaufführung seiner Lieder durch Parry Jones, der in Dresden ausgebildet worden war und sich vor allem der zeitgenössischen Musik widmete,<sup>173</sup> zu lesen. Hier wird von einem individuellen, wenn auch traditionellen Ausdruck gesprochen.<sup>174</sup> Der Kritiker, der bisher von Bocquet nichts vernommen hatte, erklärte, eifrig bestrebt zu sein, nun mehr von dessen Liedern zu hören. Und auch 1934 wurde er anlässlich einer Radioübertragung in England ausführlich gewürdigt.<sup>175</sup> Tonaufnahmen scheint es von diesen keine gegeben zu haben, während das Klavierstück „Souvenir“, die Ballade Nr. 1 und die Sonate IV in Hupfeld-Phonolarollen, gespielt von Schaufuß-Bonini, vorlagen und „Souvenir“ zusätzlich als Homocordplatte, gespielt von Richard Zöllner (1892–1960), der am Dresdner Konservatorium lehrte.<sup>176</sup> Die Aufnahmen gingen auf Initiativen der Roland-Bocquet-Gesellschaft zurück.

Vor Ort in Dresden blieb Bocquet eine gewisse Größe. 1930 gaben Schaufuß-Bonini, Lotte Schrader (1899–1988) und der Komponist selbst ein Konzert mit seinen Werken vor dem Richard-Wagner-Zweigverein Großenhain.<sup>177</sup> Wir erfahren auch, dass der Pianist Herbert Wüsthoff 1924 in Chemnitz Werke Bocquets und Skrjabin's aufführte.<sup>178</sup> Am 28. Februar 1926 widmete der Musik-Saal Bertrand Roth, kurz vor dessen Schließung, als er in seiner Fokussierung auf einen „handwerklich reifen Akademismus“ der Neuromantik mittlerweile zum Ana-

---

gebrachten zeitgenössischen Komponisten wie z. B. Respighi, Graener, Honnegger, Strawinsky, Karg-Elert, Strauss und „eine Anzahl zeitgenössischer Wiener Tondichter“. In England wurden am 4. März 1933 die beiden Lieder „Mein Stuhl steht im Himmel“ und „Auf den Apfelbäumen“ gesendet, vgl. Nottingham Evening Post, 4. März 1933, S. 4.

<sup>172</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8. Aufnahmen der Rundfunksendungen sind nicht überliefert, freundliche Mitteilung von Marion Gillum, Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv Abteilung Medien und Nutzerservice.

<sup>173</sup> Vgl. KUTSCH/RIEMENS, Sänglerlexikon (wie Anm. 15), Bd. 3, S. 2270 f.

<sup>174</sup> Vgl. Spectator, 10. März 1933, S. 34.

<sup>175</sup> National Programm Daventry, 28. Oktober 1934, <http://genome.ch.bbc.co.uk/7e3c01b541be40e5b3ce514a9a79bd3a> [Zugriff 28. Oktober 2014]. Die englische Starsopranistin Eva Turner (1892–1990) sang Bocquets Lieder in England noch bis 1942, Derby Evening Telegraph, 1. Dezember 1941, S. 5, und Daily Mail, 25. Mai 1942, S. 2.

<sup>176</sup> Die Aufnahme von „Souvenir“ ist in der Deutschen Nationalbibliothek Frankfurt überliefert, Homocord, Matrizennummer 193561. Zu Zöllner vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) 17 (2007), S. 1551.

<sup>177</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8. Die Tonaufnahmen sind nicht überliefert, freundliche Mitteilung von Marion Gillum, Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv.

<sup>178</sup> Vgl. Zeitschrift für Musik. Kampfblatt für deutsche Musik und Musikpflege 91 (1924), S. 260.

chronismus geworden war,<sup>179</sup> Bocquet ein komplettes Konzert mit Herbert Wüsthoff, dem Komponisten, der Konzertsängerin Annemarie Land (\* 1893) und ihrem späteren Ehemann, dem Chemiker Wilhelm von Wüllen-Scholten (\* 1895) als Ausführenden.<sup>180</sup> Im November 1927 gaben die Dresdner Opernsänger Erna Berger (1900–1990) und Rudolf Schmalnauer (1883–1939) sowie die Pianisten Gerhart Münch und Herbert Wüsthoff einen Klavier- und Liederabend mit seinen Werken in der Galerie Baumbach zu Dresden. Der Rezensent würdigte den Komponisten anschließend als „Charakterkopf“, der sich der modernen musikalischen Form verweigere, aber durch „reichlichen Gebrauch harmoniefremder Nebentöne der Gegenwart hinreichend Rechnung“ trage. „Allerdings – schwer ist Bocquets Musik“.<sup>181</sup> Am 19. März 1928 gaben die vier Pianisten Theophil Demetrescu, Gerhart Münch, Walter Schaufuß-Bonini und Herbert Wüsthoff einen Klavierabend im Dresdner Palmengarten. Im Dezember 1928 folgte erneut ein Abend mit Werken Bocquets vor der Roland-Bocquet-Gesellschaft unter Mitwirkung von Schaufuß-Bonini, Wüsthoff, Edeltraut Eiben und Änne Nötzel.<sup>182</sup> Außerdem sind für 1927/28 öffentliche Aufführungen in Dresden, Berlin, London, Paris, Zürich,<sup>183</sup> Mailand, Florenz, Rom<sup>184</sup> und Kairo vermerkt.<sup>185</sup> In einem Konzert, das der Dresdner Pianist Franz Wagner zusammen mit der Mezzosopranistin Elise Schill im Wiener Konzerthaus am 12. Januar 1929 gab und das die Lied- und Klavierliteratur vom Barock bis in die unmittelbare Gegenwart abdeckte, wurde auch Bocquets Lied „Besitz“ (Op. 24 Nr. 2) von 1911 gespielt.<sup>186</sup>

<sup>179</sup> Vgl. GECK, Roth (wie Anm. 18), S. 191.

<sup>180</sup> Zu van Wüllen-Scholten vgl. HHStA Wiesbaden, Abt. 520/Wi (NB) A–Z. Wilhelm von Wüllen-Scholten (\* 1895) war nach 1946 Kläger der Spruchkammer Wiesbaden. Annemarie Land (\* 1893) seine spätere Ehefrau.

<sup>181</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8 (1927). Zur Musikstadt Dresden in der Moderne vgl. auch MAX BROESIKE-SCHOEN, Moderne Musik in Dresden, in: Musikblätter des Anbruch 6 (1924), S. 32 f. Im gleichen Jahr erfolgte auch die (wohl) erste und einzige Darbietung von Bocquets Werken beim Dresdner Tonkünstlerverein, vgl. Bericht über den Tonkünstler-Verein zu Dresden 74 (1928), S. 8 (11. November 1927), Schaufuß-Bonini, Erna Berger und Bocquet.

<sup>182</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8; SLUB Mscr.Dresd.App.1387 A III, Nr. 12, fol. 76, 12. März 1929, vgl. auch fol. 88 mit Nennung eines weiteren Konzerts.

<sup>183</sup> Am 25. September 1929 spielte der Pianist Gerhart Münch Werke Bocquets zusammen mit Stücken von Bach, Schumann, Chopin, Skrjabin, Ravel und Münch im kleinen Tonhallensaal Zürich, vgl. Neue Zürcher Zeitung, 25. September 1929, S. 2.

<sup>184</sup> Ein Konzert von Walter Schaufuß-Bonini, in dem er am 16. Mai 1925 in Rom vor der Associazione della Stampa Subalpina neben Werken von Brahms, Beethoven, Skrjabin und Chopin auch eine Sonate von Bocquet spielte, wurde in La Stampa angekündigt, vgl. La Stampa, 14. Mai 1925, S. 6; 16. Mai 1925, S. 5.

<sup>185</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8.

<sup>186</sup> Vgl. Eintrag in der Datenbank: <http://konzerthaus.at/archiv/datenbanksuche> [Zugriff 3. Juni 2014]. Wagner war später auch Pianist im Luftschiff Hindenburg, vgl. ULLI KULKE, Das Luxushotel für die Abgehobenen, in: Die Welt, 6. Februar 2011.

Am 1. Oktober 1936, also mit 58 Jahren, wurde Bocquet Hochschullehrer für Musiktheorie am privaten Konservatorium für Musik und Theater Dresden.<sup>187</sup> Als das Institut 1937 städtisch wurde, blieb er weiterhin Hochschullehrer für Komposition und Musiktheorie. Das Konservatorium war als Prestigeobjekt angesehen, das insbesondere in den 40er-Jahren zusehends gleichgeschaltet wurde.<sup>188</sup> Bereits in den frühen 30er-Jahren hatten nationalsozialistische Kräfte unter den Lehrern und Schülern stark an Kraft gewonnen.<sup>189</sup> Das Institut<sup>190</sup> hatte knapp 200 Lehrkräfte, unter deren wichtigsten Bocquet nicht geführt wurde. Vermutlich handelte es sich um eine reine Honorarprofessor, weshalb – gerade nach dem Tod von Franz Benndorf 1933 – seine wirtschaftliche Existenz wieder gefährdet war.<sup>191</sup> 1937 wird er mit einem Vortrag über „Das Wesen der Kirchentöne“ anlässlich der Aufführung von Ottorino Respighis (1879–1936) „Concerto in modo misolidio“ für Klavier und Orchester geführt.<sup>192</sup> Das Thema mag in Anbetracht von Bocquets bisherigem musikalischen Schaffen befremden. Aber es könnte durchaus der Fall sein, dass er sich, ähnlich wie Schaufuß-Bonini, in seiner Spätzeit der Alten Musik zuwandte.<sup>193</sup>

Bocquet wohnte zu dieser Zeit, mindestens seit 1929, in der Wiener Straße 45 in Dresden.<sup>194</sup> Bis dahin Zeit hatte sich eine gewisse Nähe zu den Machthabern entwickelt. Seine ideologische und antisemitische Ausrichtung offenbarte er bereits 1929 in einem Brief an Walter Frickert (1905–1978), der in die Roland-Bocquet-Gesellschaft aufgenommen werden wollte. Bocquet machte dafür zur Bedingung, dass dieser seine Werke „in mich befriedigender Weise in einem eigenen

<sup>187</sup> Freundliche Auskunft von Tilo Bönicke, Stadtarchiv Dresden. Diese Aufnahme erfolgte, nachdem Ende Juni 1936 einige namhafte Lehrkräfte am Konservatorium gekündigt hatten, vgl. HANS JOHN, *Das Dresdner Konservatorium 1933–1945. Eine Dokumentation*, in: Herrmann/Heister (wie Anm. 18), Teil II: 1933–1966, S. 203–211, hier S. 207.

<sup>188</sup> Vgl. ebd., S. 211.

<sup>189</sup> Vgl. ebd., S. 204.

<sup>190</sup> Vgl. *The Musical Times* 78, Nr. 1138, Dezember 1937, S. 1074. Karl Böhms Biografie geht darauf leider nicht ein, KARL BÖHM, *Ich erinnere mich ganz genau. Autobiographie*, Wien/München/Zürich 1974, S. 70–81. Das Konservatorium war auch mit der Orchesterschule der Staatskapelle fusioniert; vgl. auch JOHN, *Konservatorium* (wie Anm. 187), S. 208.

<sup>191</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 A III, Nr. 14, fol. 30, 25. September 1936.

<sup>192</sup> Vgl. MATTHIAS HERRMANN, *Im Wandel der Zeit. Vom privaten zum städtischen Konservatorium 1918–1945*, in: Manuel Gervink (Hg.), *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden 1856–2006*, Dresden 2005, S. 37–75, hier S. 62. Den anderen Vortrag zu diesem Anlass hielt Schaufuß-Bonini über die „Mixolydische Tonart“.

<sup>193</sup> Vgl. Torino. *Rivista Mensile della Città*, Anno 24, 15. Dezember 1948, S. 29: Schaufuß-Bonini spielte neben Werken von Brahms, Chopin und Liszt Werke von Cembalisten des 17. und 18. Jahrhunderts.

<sup>194</sup> Dorthin war er von der Dresdner Lüttichaustraße 12 gezogen, SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8. Im Adressbuch 1928 und 1929 wird in der Wiener Straße 45 nur die im Erdgeschoss wohnende Hausbesitzerin genannt, vgl. Adressbuch Dresden 1928, S. 784; Adressbuch Dresden 1930, S. 714. In der Wiener Straße befand sich auch die anglikanische Kirche, vgl. GÄNSHIRT-HEINEMANN, *Fremde* (wie Anm. 12), S. 238.

Klavierabend gespielt“ hatte. „Mir liegt nichts daran[,] bekannt zu werden, sondern nur durch mein Werk die Tradition zu bewahren, die die ‚Modernen (Juden)‘ vernichten wollen. Wenn Sie mich nun mit Milhaud, Honnegger, Toch etc. oder anderen Juden aufführen[,] schaden Sie meiner Sache. Wenn Sie dagegen die Echten (Ravel, Debussy, Skrjabin etc.) spielen[,] arbeiten Sie für mich. Sobald Sie mich überzeugt haben, daß Sie nicht zu der jüdischen Moderne gehören, laß ich Ihnen schicken, was Sie haben wollen [...].“<sup>195</sup> Bocquet scheint sich, in Anbetracht der in den 20er-Jahren hereinbrechenden Avantgarde, vor der er zusehends verblasste und seines Verständnisses von Modernität beraubt wurde, auf eine arrogant-elitäre Haltung zurückgezogen zu haben. Er rechnete es sich darum auch als besonderes Verdienst an, keinem Verband zuzugehören<sup>196</sup> und deutete auch die Roland-Bocquet-Gesellschaft zu einem ganz exklusiven Kreis um, womöglich weil die Mitgliederzahl stark geschrumpft war. Dieses aus der Frustration heraus entstandene Überlegenheitsgefühl und die Anmaßung, die sich mit keiner sonstigen Beschreibung deckt, fand ihr Ventil in der NS-Ideologie und ihrem Kampf gegen das vermeintlich Jüdische in der Musik.

Im Juli 1933 stellte das sächsische Volksbildungsministerium auf Antrag Bocquets und des Pianisten Schaufuß-Bonini den beiden Künstlern frei, ihre Professorentitel der Jahre 1922/23 aus Thessaloniki auch in Sachsen zu führen, weil die gesetzliche Grundlage für die Nichtanerkennung durch das Dresdner Oberlandesgericht in Zweifel gezogen worden war. Beide hatten jedoch einen entsprechenden Antrag gestellt, der von der NSDAP-Gauleitung Sachsen unterstützt worden war. Diese wies u. a. auch auf Bocquets propagandistische Unterstützung der Partei und die Anwerbung einer großen Zahl von Mitgliedern hin.<sup>197</sup> So verwundert es nicht, dass Bocquets 60. Geburtstag auch in einer Zeitung des NS-Gauverlags Sachsen gedacht und auf die fast halbstündige Übertragung seiner Musik (15.20 Uhr bis 15.45 Uhr) im Reichssender Leipzig hingewiesen wurde, wobei u. a. seine neuesten Kompositionen, aufgeführt von Schaufuß-Bonini und der Sopranistin Nancy Fleetwood, zu hören waren.<sup>198</sup> Mitglied der NSDAP war Bocquet jedoch nicht, was womöglich allein darauf zurückzuführen ist, dass er sich als Einzelgänger stilisierte.<sup>199</sup> Seine Haltung bleibt jedoch leider unklar, auch wenn die nicht näher rekonstruierbaren Mitgliedschaften im Bund Völkischer Europäer (BVE) und in der „Imperial Fascist League“ (IFL) ihn geistig deutlich in einem völkisch-antisemitischen Lager verorten.<sup>200</sup>

<sup>195</sup> SLUB Dresden Mscr.Dresd.App.2088, Nr. 190.

<sup>196</sup> Vgl. ebd., Nr. 189.

<sup>197</sup> HStA Dresden, 10028/16.

<sup>198</sup> HStA Dresden, 11848 NS Gauverlag Sachsen GmbH, Nr. 009, fol. 561; Bibliothèque et Archives Canada R-11530 Vol. 17, Dossier Bocquet, Roland; Musical Times 79, Nr. 1145 (Juli 1938), S. 528.

<sup>199</sup> Freundliche Auskunft von Herrn Andreas Grunwald, Bundesarchiv, vom 10. Juni 2014. Auch eine Mitgliedschaft in der Reichsmusikkammer ist nicht nachweisbar, war aber bei seiner Funktion Voraussetzung, freundliche Auskunft von Herrn Andreas Grunwald, Bundesarchiv, vom 10. September 2014.

<sup>200</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 A III, Nr. 13, fol. 6: Der Nationalsozialismus sei eine Stufe der politischen Entwicklung, die erreicht werden müsse. Aus „höherer geschichtlicher

Der mit Dresden und der NS-Ideologie eng verbundene Hans Schnoor (1893–1976) – Musikschriftsteller und Musikredakteur des „Dresdner Anzeigers“, in dem Bocquet auch in den 30er-Jahren Musikkritiken verfasste<sup>201</sup> –, würdigte ihn in einem Geburtstagbrief als Kämpfer an der „kulturpolitischen Front“ und war sich sicher, dass seine Gesinnung „in Jahren des Ringens um völkische Auferstehung der heiligen Kunst“ zu „dieser Frontstellung“ beigetragen habe.<sup>202</sup> Bocquet wurde in dem Artikel als Komponist, Tonlehrer und Musikschriftsteller bezeichnet, als Vertreter „eines feinnervigen Impressionismus“, „wobei ihn Können und Formgefühl vor schwächlichem Zerfließen bewahren.“ Und auch der Pianist Walter Schaufuß-Bonini, der sich seit Jahren für Bocquet einsetzte,<sup>203</sup> stand dem Regime nahe. Der Professor für Klavier am Dresdner Konservatorium, dem Bocquet ja auch – vielleicht auf seine Fürsprache hin – seit 1936 angehörte, war ab 1930 für einige Jahre Leiter der Dresdner Ortsgruppe der faschistischen Partei.<sup>204</sup>

An einem Abend mit festlicher Kammermusik am Konservatorium am 24. Mai 1937 wurden neben Werken von Paul Scheinpflug (1875–1937), Willy Czernik (1901–1996), Hans Fähmann (1860–1940) und Kurt Striegler (1886–1958), die alle Bezüge zu Dresden bzw. dem dortigen Konservatorium hatten, auch Werke Bocquets gespielt, in diesem Fall von Walter Schaufuß-Bonini.<sup>205</sup> Darunter war auch die Uraufführung der Sonate Nr. 6.

Mit seiner Adresse ist Bocquet noch im letzten Dresdner Adressbuch vor Kriegsende (1943/44) verzeichnet, dann verliert sich die Spur. Womöglich ist er, der bis zuletzt Musikunterricht erteilt zu haben scheint,<sup>206</sup> beim britischen Bombenangriff auf die sächsische Hauptstadt im Februar 1945 ums Leben gekommen. Das Haus wurde zerstört, auch die Hausbesitzerin starb. Kein Antrag Bocquets auf Entschädigungszahlungen ist verbürgt. Nach 1945 wurde er in den Dresdner Meldeunterlagen nicht mehr geführt.<sup>207</sup>

\* \* \*

---

Übersicht“ sei sie ein „Durchgang“, der „Kommunismus, aber mit + Zeichen, nicht mit einem minus, wie in Russland“, schrieb Benndorf nach einem Gespräch mit Schaufuß-Bonini und Bocquet. Zu den Mitgliedschaften: freundlicher Hinweis von Herrn Martin Finkenberger.

<sup>201</sup> So u. a. *Dresdner Anzeiger*, 21. März 1935, Nr. 765, S. 2. Vgl. auch SLUB Mscr.Dresd. App.1387 G III, Nr. 8 (Bericht von Otto Sebaldt).

<sup>202</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8. Zur Musik in der NS-Zeit vgl. ULRICH DRÜNER/GEORG GÜNTHER, *Musik und „Drittes Reich“*. Fallbeispiele 1910 bis 1960 zu Herkunft, Höhepunkt und Nachwirkungen des Nationalsozialismus in der Musik, Wien/Köln/Weimar 2012. Bocquet wird dort nicht erwähnt.

<sup>203</sup> Vgl. *Dresdner Neue Presse*, 15. August 1937, Nr. 33, S. 1. Schaufuß-Bonini verlor 1930 auf einer Reise 14 Klavierstücke Bocquets als Manuskripte, SLUB Mscr.Dresd. App.1387 G III, Nr. 8.

<sup>204</sup> Vgl. *Litzmannstädter Zeitung*, 30. April 1942, Nr. 119.

<sup>205</sup> SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8.

<sup>206</sup> Roswitha Neubarth (1928–2010) hatte bei ihm und Walter Schaufuß-Bonini von 1942 bis 1945 ein Privatmusikstudium absolviert, vgl. *Pulsnitzer Anzeiger*, 27. Januar 2010.

<sup>207</sup> Freundliche Auskunft von Tilo Bönicke, Stadtarchiv Dresden.

Weder die Musikgeschichtsschreibung noch die praktische Musikausübung hat nach 1945 an Bocquet erinnert.<sup>208</sup> Er hatte sich wohl selbst überlebt. Nach den impressionistisch gehaltenen Werken der Zeit um 1907,<sup>209</sup> in denen das Schöne, Klangprächtige die liedhaften Elemente unterstützte, stellt sich im späteren Werk unweigerlich die Frage, ob dieses, das durch Dissonanzen und Härten das Tor zur Moderne aufstößt, die Rettung der Tradition durch Übernahme moderner Stilmittel sein sollte oder ob sich die Tradition in der Moderne aufzulösen begann. Bocquets Werk ist, vielleicht auch deshalb, weil er Autodidakt war und recht unabhängig geblieben sein muss, keiner deutlichen Zeitströmung zuzuordnen und entbehrt daher einer klaren Position. Manche Stücke – wie z. B. „Souvenir“ – vereinen sogar Elemente der Wagnernachfolge mit der Avantgarde und Stilelementen zeitgenössischer Salonmusik.

Die ungewöhnlichen Harmonien aber verleihen den Stücken eine besondere Atmosphäre. Durch diese Harmonien, die Kritiker wie Musiker gleichermaßen faszinierten, bekamen seine Kompositionen neben der Bezeichnung des Impressionismus die des Atonalen zugeschrieben. Die Musik gleicht dem, was Thomas Mann – unter einer anderen Stoßrichtung – als „Musik eines nie Entkommenen“ bezeichnete; Musik eines Künstlers, der sich in die Avantgarde vorwagte, aber die Tradition nicht abstreifen konnte.<sup>210</sup> Dass er schließlich ab Mitte der 20er-Jahre kompositorisch zusehends geschwiegen zu haben scheint und sich geistig der NS-Ideologie auslieferte,<sup>211</sup> kann Resultat seiner bisherigen Haltlosigkeit gewesen, aber auch aus der bitteren Enttäuschung heraus entstanden sein, dass sein Verständnis von Moderne hinter das zurücktrat, was die Avantgarde mit größerer Resonanz und vielleicht auch größerem Erfolg vertrat. Bocquet wurde nach dem Ersten Weltkrieg immer mehr zum Traditionswahrer, der seine Welt in Trümmer geschlagen glaubte. Die Übernahme nationalsozialistischen Gedankenguts wäre dann als Salto Mortale zu werten, aus diesem Missverhältnis eine klare Sache zu machen. Die Einschätzung der Lebensleistung des Menschen Roland Bocquet, der diesbezüglich kein Einzelfall war, wird damit stark getrübt.

Die Bewertung der Musik aber, gerade unter musikhistorischem Gesichtspunkt und unter dem Gedanken einer musikgeschichtlichen Entwicklung, bleibt schwer zu treffen und steht letztlich ebenso wie die Erforschung des gesamten, eher unzureichend überlieferten Werkes noch aus.

---

<sup>208</sup> Percy A. Scholes und R. Capell fahndeten 1949 nach ihm und gingen davon aus, dass er noch in England lebte, konnten ihn jedoch nicht ausfindig machen, Bibliothèque et Archives Canada R-11530, Vol. 17 Dossier Bocquet, Roland. Vermutlich war die Suche anlässlich der Überarbeitung von Scholes' Oxford companion to music erfolgt.

<sup>209</sup> Die Werke sind fast alle im Druck datiert, was – laut Benndorf – damit zusammenhängt, dass Bocquet eigene Erlebnisse darin verarbeitete, SLUB Mscr.Dresd.App.1387 G III, Nr. 8.

<sup>210</sup> Vgl. MANN, Faustus (wie Anm. 1), S. 115.

<sup>211</sup> Vergleichbares auch bei Ildebrando Pizzetti, vgl. BERTHOLD WARNECKE, Vorwärts im Blick zurück. Ildebrando Pizzetti und die „Generazione dell'Ottanta“, in: Murder in the Cathedral. Ildebrando Pizzetti. Oper Frankfurt. Programmheft 2011, S. 52-59.