

RICHARD STRAUSS-  
JAHRBUCH  
2017



HOLLITZER



# RICHARD STRAUSS- JAHRBUCH

2017

Herausgegeben von der  
Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft

Redaktion:  
Oswald Panagl (Salzburg)  
Matthew Werley (Salzburg)  
in Verbindung mit Günter Brosche (Wien)

HOLLITZER



VERLAG

Anschrift:  
Internationale Richard Strauss-Gesellschaft  
Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft  
Paris Lodron Universität Salzburg  
Unipark Nonntal, Erzabt-Klotzstraße 1  
A-5020 Salzburg  
E-Mail: matthew.werley@sbg.ac.at

ZVR-Nr. 015.823.346

Coverabbildung:  
Richard Strauss, Hüftbild, ca. 1907, Fotografie, s/w, Postkartenformat.  
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main,  
Porträtsammlung Friedrich Nicolas Manskopf (Signatur des Originals: S 36/F06735)

ISSN 2190-0248  
ISBN 978-3-99012-547-2  
© Hollitzer Verlag, Wien 2018

Alle Rechte vorbehalten. Für den Inhalt der Beiträge sind die Autorinnen und Autoren verantwortlich. Die Abbildungsrechte sind nach bestem Wissen und Gewissen geprüft worden. Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird um Mitteilung des Rechteinhabers ersucht.

Cover und Layout: Nikola Stevanović  
Hergestellt in der EU

## INHALT

- 7 **Zum Geleit**  
WOLFGANG HOLZMAIR & OSWALD PANAGL
- 9 **Richard Strauss und die musikalische Moderne**  
Ein Gespräch zwischen  
GERNOT GRUBER und OSWALD PANAGL
- 17 **Richard Strauss – Liederabende während der Tagung und anderswo**  
WOLFGANG HOLZMAIR
- 29 **Im Spannungsfeld zwischen poetischer Tradition und literarischer Moderne**  
Das Liedschaffen von Richard Strauss. Wort und Ton – Dichtung und Musik  
OSWALD PANAGL
- 41 **Zum Gattungsbegriff der Orchesterlieder von Richard Strauss**  
Klavierlied-Orchestrierung und originärer Orchestergesang  
YUNG-KAI TSAI
- 57 **1906–1908 Das Lied auf dem Weg zur Moderne**  
Mahler, Strauss, Zemlinsky, Schönberg, Webern  
HARTMUT KRONES
- 93 **„Kitsch“ und „Weiberverehrung“**  
Richard Strauss, das Melodram, Gender und Kulturkritik  
VERA GRUND
- 101 **„Wenn meine bescheidenen Compositionen dazu beitragen könnten, den Namen der vertonten Poeten zur gerechten Würdigung von Seite des für gewöhnlich nicht lyrische Gedichte lesenden Publikums zu verhelfen, so wäre niemand glücklicher als ich.“**  
Zum Verhältnis von Gedicht und Vertonung im Liedschaffen von Richard Strauss  
PETER REVERS
- 115 **Von Kriegern und Kornblumen**  
Geschlechterbilder im Liedschaffen Richard Strauss'  
NINA NOESKE

**127 Der bedrohte Belcanto**

Zu Richard Strauss' *Krämerspiegel*, op.66

MICHAEL HEINEMANN

**137 Metamorphosen der Verbindlichkeit**

Zur Interpretationsgeschichte der Klavierlieder von Richard Strauss

STEPHAN MÖSCH

**149 Die *Vier letzten Lieder***

Mythen, Fakten und Wirkung

HEINZ IRRGEHER

**155 Zwischen Volkslied, Deklamation und Belcanto**

Ein Versuch über Lieder und Liedformen in Opern von Richard Strauss

GOTTFRIED FRANZ KASPAREK

**161 Besprechungen**

Der Rosenkavalier. Komödie für Musik von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. Textfassungen und Zeilenkommentar

Mythos – Metamorphosen – Metaphysik. Die Dialektik von Treue und Wandel im Opernschaffen von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal

Richard Strauss, Späte Aufzeichnungen

GÜNTER BROSCHE

Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption. Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag (München, 26.–28. Juni 2014)

OSWALD PANAGL

**169 Berichte**

**Festtage im Zeichen eines Abschieds**

Zum Richard Strauss Festival 2017 in Garmisch-Partenkirchen

OSWALD PANAGL

**172 Salzburger Festspiele 2017**

Wenige, doch eindrucksvolle Strauss-Darbietungen

INGO RICKL

**176 Akustisches Ereignis und musikalische Offenbarung**

Der Liederabend von Krassimira Stoyanova im großen Saal des Mozarteums im Rahmen der Salzburger Festspiele (18. August 2017)

OSWALD PANAGL

**179 Mitteilungen**

*In Memoriam* Hans Schneider

GÜNTER BROSCHE

Call for Papers 2018

Wie wird man Mitglied der Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft?

Begünstigungen für Mitglieder

Die Mitglieder der Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft



## ZUM GELEIT

Als eine der letzten Tagungen im Strauss-Jahr 2014 veranstaltete die Universität Mozarteum Salzburg vom 4. bis 6. Dezember ein dreitägiges Symposium zum Liedschaffen des Tondichters, welches im Vergleich mit anderen Genres und Einzelwerken bislang nicht die gleiche Aufmerksamkeit der musikwissenschaftlichen Forschung gefunden hat.

Die fachlichen Ergebnisse des gelungenen Kolloquiums stellen wir nunmehr in diesem Bande vor. Die jeweiligen ReferentInnen haben ihre Beiträge gründlich überarbeitet, aktualisiert und *lege artis* in die Form von Aufsätzen mit Fußnoten und Bibliographie umgesetzt. Die Reihenfolge der Artikel hält sich an die Abfolge der gehaltenen Vorträge. An die Stelle des einleitenden Referates von Gernot Gruber treten auf dessen ausdrücklichen Wunsch hin die Notate eines nachträglich geführten Gesprächs mit Oswald Panagl zum Thema „Richard Strauss und die Moderne“. Das primär von den illustrativen pianistischen Beispielen geprägte ‚Gesprächskonzert‘ von Siegfried Mauser erscheint sinnvollerweise nicht in gedruckter Form. Dafür stehen im Anhang zwei Texte (Heinz Irrgeher und Gottfried Franz Kasperek), die seinerzeit nicht mehr in das Konzept der Veranstaltung aufgenommen werden konnten.

Abgedruckt sind auch die Programme von drei Konzerten, in denen Studierende und Absolventen der Liedklassen an den Musikhochschulen von München und Dresden sowie an der Universität Mozarteum ihre stimmlichen und gestalterischen Fähigkeiten unter Beweis stellten.

Die Veranstalter des Symposions legen nunmehr als Herausgeber die Tagungsakten vor. Sie hoffen auf reges Leserinteresse an einem Band, dessen Inhalt von einzelnen Liedergruppen bis zum Melodram, von der Rolle der Frau im Liedschaffen bis hin zum Spektrum prominenter Interpreten des einschlägigen Oeuvres von Richard Strauss kompetent und engagiert behandelt werden.

Salzburg, Ostern 2018  
Wolfgang Holzmaier und Oswald Panagl



# RICHARD STRAUSS UND DIE MUSIKALISCHE MODERNE

Ein Gespräch zwischen Gernot Gruber (Wien/Graz) und Oswald Panagl (Salzburg)

O(swald) P(anagl): Zuallererst möchte ich anlässlich des Strauss-Jubiläums 2014 nochmals die Frage stellen: Beschreitet dieser Komponist nach der „Elektra“ (1909) einen ästhetischen Weg zurück in die Tonalität oder behält er in seinem späteren Schaffen gleichfalls eine avancierte musikalische Sprache bei? Wie gestaltet sich für Dich ein ästhetisches Bild des Jubilars?

G(ernot) G(ruber): Es ist tatsächlich so, dass im jüngsten Strauss-Jahr ein Umschwung im Urteil über seine Musik stattgefunden hat. Davor ist dieser Musiker, auch im Zuge der Materialästhetik eines Th. W. Adorno als ein zunächst moderner, aber dann als eher konservativer Komponist beurteilt worden. Vor allem mit dem *Rosenkavalier* (1911) hätte er die Nähe zum musikalischen Fortschritt aufgegeben und sich auf das Bewahren der Tradition verlegt, ja es wurde ihm sogar Oberflächlichkeit vorgeworfen. Interessant ist besonders, was mein Züricher Kollege Laurenz Lütteken zu diesem Umdenken beigetragen hat. Er hat 2014 ein Buch mit dem Titel *Richard Strauss – Musik der Moderne* vorgelegt, mit dessen radikaler Position ich teilweise Probleme habe. Er fokussiert, wie manche andere auch, die beiden Einakter *Salome* (1905) und *Elektra* (1909), betont aber zusätzlich die zeitliche ebenso wie kompositorische Nähe zum Arnold Schönberg, besonders in dessen Einakter *Erwartung* (1909). Diese Affinität lässt sich tatsächlich beobachten, ist also unbestreitbar, denn immerhin gerät Strauss in den beiden genannten Opern an die Grenzen der Tonalität, ohne diese seiner Selbsteinschätzung nach freilich radikal zu überschreiten. Was in dieser Diskussion, übrigens auch von Lütteken, übersehen bzw. heruntergespielt wird, sind seine symphonischen Dichtungen. Diese werden als eine Art von Vorlauf für *Salome* und *Elektra* aufgefasst, also eine Art von orchestralen Musikdramen, und eher als eine Art von Fortsetzung der symphonischen Gattung aus dem 19. Jahrhundert, nicht aber als Signaturen der Moderne betrachtet werden, was in dieser Zuspitzung meines Erachtens so nicht stimmt. Immerhin ist das Orchesterwerk *Don Juan* (1889) erschienen, und der bedeutende österreichische Kulturkritiker und Essayist Hermann Bahr hat in seiner Schrift *Zur Kritik der Moderne* (1890) den Beginn dieser Epoche in den Künsten mit der Tondichtung *Don Juan* und der *Ersten Symphonie* (1889) von Gustav Mahler zeitlich festgesetzt und ästhetisch begründet. Und tatsächlich waren die symphonischen Dichtungen von Strauss in den 90er Jahren für junge Komponisten einschließlich Schönberg eine fixe Größe und Orientierungshilfe, besonders was die orchestrale Technik anbelangt. Ein größeres Kompliment für den bereits anerkannten Meister der Tonsprache ist kaum vorstellbar.

OP: Immerhin hat sich Strauss auch mit der Instrumentationslehre von Hector Berlioz kritisch und innovativ auseinandergesetzt.

GG: Ja, die hat er erneuert und gleichsam umgeschrieben (1905), was das Miteinander von Reflexion über den Gegenstand und praktische Anwendung belegt. Und diese Schrift war für ihn und manch andere ein Impuls für das orchestrale Schaffen.

OP: Für mich sind übrigens die Tondichtungen von Strauss quasi doppelt gepolt oder, anders gesprochen, zweigleisig angelegt. Einerseits stehen sie durchaus in der Tradition eines Berlioz und Liszt, damit im Zeichen der neudeutschen Schule. Auf der anderen Seite ist in fast jedem dieser Werke auch eine traditionelle musikalische Form „aufgehoben“. Wir finden als Typen und Muster den Sonatensatz („Don Juan“), aber auch das Rondo („Till Eulenspiegel“) bzw. das Schema der Variation („Don Quixote“).

GG: Das ist zweifellos eine Besonderheit. Ab Liszt, also um 1850, wird dieses Genre bei Publikum und Kritik überaus beliebt. Und schon bei diesem Komponisten lassen sich Bauformen aus der Gattung Symphonie feststellen. Aber wirklich deutlich, und geradezu zu einem Kennzeichen oder einer Signatur wird die Programmatik im emphatischen Sinn eben erst bei und mit Richard Strauss. Er benennt – und übernimmt damit ausdrücklich – literarische Vorlagen, außer den schon erwähnten Stücken z.B. *Macbeth*, *Tod und Verklärung*, *Also sprach Zarathustra*.

OP: Bisweilen setzt er ja sogar wie in „Don Juan“ und „Tod und Verklärung“ Dichtungen gleichsam als Wegweiser in die Partitur, womit er wiederum Franz Liszt (z. B. „Les Préludes“) folgt.

GG: Um speziell auf unsere Tagung zum Liedschaffen von Richard Strauss Bezug zu nehmen: mit Bezug auf diese Gattung tut sich die Forschung schwer mit der Anwendung des Modernebegriffs. Die Gesänge für Klavier, großteils für bestimmte Interpreten, besonders seiner Gattin Pauline komponiert, wirken eher traditionell und fallen gegenüber den Vertretern dieses Genres bei Gustav Mahler oder Hugo Wolf eher zurück. Eine Radikalisierung der Tonsprache kann man vielmehr in einer Monumentalität anderer Gattungen ausmachen, etwa in einem opulenten Orchestersatz, der die Vorlage eines Richard Wagner beträchtlich überschreitet. Komponisten wie Schönberg verlassen dann diese ausladende instrumentale Sprache und versuchen Innovation sowie die Erkundung neuer Ausdrucksmittel auch in den kleinen Genres Lied und Kammermusik – man vergleiche etwa seine Klavierstücke und George-Lieder.

OP: ... und in sein zweites Streichquartett wird ja sogar eine Gesangsstimme in Sopranlage aufgenommen.

GG: Genau, solche ungewöhnliche Experimente finden bei Strauss in diesen Gattungen nicht statt. Man denke nur an sein Lied *Zueignung*, op.10/I aus 1885, das häufig als Zugabe bei Liederabenden gesungen wird, nicht zuletzt wegen seiner eingängigen Melodik. Dieses Lied passt überhaupt nicht in ein modernes Denken, das ist ein einziger emotionaler Aufschwung.

OP: *Wie schon gesagt, hat Strauss ab 1887 zahlreiche Lieder für Pauline de Ahna, ab 1894 seine Ehefrau, komponiert, ihrer Stimmlage angepasst und auch für besonderen vokalen Effekt Sorge getragen. Die beiden haben oft gemeinsame Konzerte gegeben, 1904 sogar eine sehr erfolgreiche Amerikatour absolviert. Als Pauline mit Rücksicht auf ihre Mutterrolle 1906 ihre sängerische Laufbahn aufgegeben hat, setzte auch das Liedschaffen von Strauss für einen längeren Zeitraum aus.*

GG: Interessant ist auch, dass Strauss in seinem frühen Liedschaffen von einer zyklischen Bindung der Gesangsnummern absieht, wie sie seit Beethovens Liederkreis *An die ferne Geliebte* beliebt wird – man vergleiche nur Franz Schubert oder Robert Schumann – und gleichsam ein dramatisches Konzept in nuce darstellt.

OP: *Immerhin ist das ein Spätwerk von Beethoven (op. 98) aus dem Jahre 1816, das vielleicht aus biographischem oder gesellschaftlichem Anlass auf die Textvorlage eines Gelegenheitsdichters, des Mediziners Alois Jitteles, entstanden ist. Interessant ist, dass wie später bei Robert Schumann das letzte Lied melodisch zum Anfangsstück zurückkehrt.*

GG: Strauss benützt diesen Typus der Liedkomposition erst in seinem *Krämerspiegel* auf Texte des Kulturkritikers Alfred Kerr, in dem er mit den Praktiken der Musikverleger zynisch abrechnet. Man muss sich vor Augen halten, dass dieser Zyklus 1918 entstanden ist, also in der Endphase des Ersten Weltkriegs, als rundherum Elend und schreckliche Hungersnot herrschten. Strauss, der geschickte Pragmatiker, übt sich in Eskapismus, flüchtet in persönliche Probleme und sucht politisch gleichsam das Weite. Denn seine Karriere verlief ja immerhin auch weiter recht gut.

OP: *Auf Umwegen führt ja auch diese Komposition zu Momenten der Modernität von Richard Strauss. Rufen wir uns den Anlass für den Zyklus ins Gedächtnis. Der Verlag Bote und Bock hat vom Komponisten die Lieferung ehemals zugesagter Lieder verlangt, während dieser mit dem Genre innerlich bereits abgeschlossen hatte und daher wenig Lust auf die Erfüllung des Vertrages hatte. Der sarkastische „Krämerspiegel“ sollte dem Buchstaben nach der Vereinbarung genügen, wurde vom Geschäftspartner aus verständlichen Gründen nicht anerkannt. Das anschließende Gerichtsverfahren hat Strauss verloren und musste daher zu seiner Zusage stehen. Was er als Ersatz schrieb und einreichte, waren die einzigen im vollen Wortsinn modernen, teilweise sogar atonalen Lieder aus seiner Feder. Die „Drei Gesänge der Ophelia“ (auf den Shakespeare-Text) und drei Lieder aus dem „Buch des Unmuts“ von Goethes „West-östlichem Divan“ (op. 67) erfüllten formal zwar den Vertrag, konnten aber den Verleger, der sich zugkräftige, auch für die Hausmusik geeignete Lieder erwartet hatte, nicht zufriedenstellen. Die Anfangszeile eines Goethelieds „Übers Niederträchtige niemand sich beklage, denn es ist das Mächtige, was man dir auch sage“ war natürlich gleichfalls aggressiv gemeint, konnte aber juristisch nicht angefochten werden. Besonders die Ophelia-Lieder erinnern in ihrer Faktur an Gesänge eines Schönberg oder Webern. Darf man daraus vielleicht ästhetisch schließen, dass Strauss in dieser Phase besonders avanciert komponiert, wenn er parodistische Zwecke verfolgt und das angestammte Register seiner Tonsprache verlässt.*

GG: Daran möchte ich mit einem Hinweis unmittelbar anschließen, dass auch die Liedkomposition anderer Tondichter eine Periode der Verunsicherung spiegeln und Widerstand gegen die „Gründerzeit“ erkennen lassen. Geistesgeschichtlich wirken vielleicht zwei Persönlich-

keiten mit ihren Ansichten und Erkenntnissen weiter: im 19. Jahrhundert Charles Darwin, nach dessen Lehre der Mensch nicht mehr die Krone der Schöpfung darstellt, im Fin de Siècle dann vor allem Sigmund Freud, nach dessen Lehre der Mensch gleichsam nicht mehr souveräner Herr im eigenen Haus ist. Diese Ansätze sind anscheinend auch in der Liedkomposition, aber auch in den lyrischen Vorlagen aufgegriffen worden, wenn man Gedichte von Richard Dehmel oder Stephan George ansieht, in denen traumhafte, sogar traumatische Gefühlszustände formuliert werden. Für Schönberg (man denke an seine *Verklärte Nacht*) war Dehmel der größte lebende Dichter, und noch in den 20er Jahren bewunderte er ihn als überragende literarische Persönlichkeit. Strauss hingegen hatte mit der verbalen Verstiegtheit, der Formulierung von seelischen Abgründen oder traumatischen Zuständen wenig am Hut.

OP: *In meinem Vortrag über die Textdichter von Strauss habe ich festgestellt, dass er Dichter aus vergangenen Zeiten wie etwa Goethe, Eichendorff oder Lenau nur ausnahmsweise zur Vertonung herangezogen hat. Und wenn er Lyrik aus dem 19. Jahrhundert komponiert, dann greift er auf „Poetae Minores“ wie Hermann von Gilm, Friedrich von Schack oder den professoralen Felix Dahn zurück, dessen „Mädchenblumen“, op. 22 (1888), Strauss sogar als kleinen Zyklus gestaltet. Vorwiegend aber verwendet er Gedichte der Zeitgenossen Otto Julius Bierbaum, Karl Henckell oder Henry Mackay. Auch der „Poeta doctus“ und Verfasser von berühmt-berüchtigten ‚Professorenromanen‘ („Ein Kampf um Rom“) schafft mit den vertonten Gedichten, in denen er junge Frauen mit Blumen gleichsetzt, durchaus genuin lyrische Bilder, die freilich in den Bereichen der Pflanzen- und Tierwelt mit gelehrten Bezeichnungen aus dem in dem Genre üblichen Wortschatz herausfallen (z. B. „Wasserrose“).*

GG: Immer wieder thematisiert Strauss in seinen vokalischen Kompositionen auch die Tageszeiten, besonders in dem Chorliedzyklus für Männerchor und Orchester (1927) auf Gedichte von Eichendorff (*Die Tageszeiten*, op. 76).

OP: *In den „Vier letzten Liedern“ assoziiert und verbindet der Komponist Tages- und Jahreszeiten mit Phasen und Befindlichkeiten des menschlichen Lebens: das Stück „Frühling“ evoziert Aufbruchsstimmung, „September“ als ein Monat zwischen Sommer und Herbst bezieht Müdigkeit in der Natur auf Stimmungen des alternden Menschen, was auch mit Blick auf den Tagesablauf für das Lied „Beim Schlafengehen“ gilt. Neben diesen drei Gedichten von Hermann Hesse ist es wieder ein lyrisches Gebilde des Joseph von Eichendorff, das unter dem Titel „Im Abendrot“ explizit in der Schlusszeile auf das Lebensende verweist: „O weiter, stiller Friede! So tief im Abendrot. Wie sind wir wandermüde – Ist dies etwa der Tod?“.*

*Wenn sich Strauss besonders für zeitgenössische Lyrik stark macht, so lassen sich dafür zwei Motive festhalten. Zunächst ist er der Meinung, dass die lyrischen Vorgaben eines Goethe, Heine oder Mörike bereits von vielen Komponisten im 19. Jahrhundert beispielhaft vertont worden sind. Er vertritt aber auch (z.B. in einem Brief an Karl Henckell), dass das schwindende Interesse (auch in den Kaufzahlen) an Gedichten durch deren Komposition über den Umweg der Hausmusik oder Liederabende wieder in der Publikumsgunst aufgewogen wird. Um noch einmal auf seine Orchesterwerke zu sprechen zu kommen: für mich hat Lütteken mit seiner Interpretation der Programmmusik von Richard Strauss als Bühnenwerke in nuce insofern nicht unrecht, als Strauss mit Werken wie „Don Juan“ (Lenau),*

„Macbeth“ (Shakespeare), „Also sprach Zarathustra“ (Nietzsche) oder „Don Quixote“ (Cervantes) gleichsam eine „symphonische Literatur-Dichtung“ (in Analogie zur Literatur-Oper) komponiert hat und damit über seine Vorläufer in diesem Segment hinausgreift.

GG: Als Mozartforscher, der sich gerade mit der Rezeptionsgeschichte beschäftigt hat, möchte ich noch hinzufügen, dass Strauss verblüffenderweise als erster Komponist nach hundert Jahren das *Don Juan/Don Giovanni* als Sujet wählt. Andere Komponisten des 19. Jahrhunderts sind diesem Thema immer ausgewichen, um nicht den Vergleich zu Mozart zu provozieren.

OP: Auch in einem anderen Punkt hat die neuere Strauss-Forschung, wie etwa Lütteken, betont dass es in der künstlerischen Biographie des Komponisten gleichsam Sequenzen und Perioden gibt. So ist das Werk „*Symphonia domestica*“ unmittelbar vor dem Einakter „*Salome*“ geschrieben worden, und Strauss hat, sieht man von Spätwerken wie den „*Metamorphosen*“ ab, danach als reines Orchesterwerk nur noch die „*Alpensinfonie*“ komponiert, die bekanntlich als älteres Projekt einen programmatischen Charakter aufweist, der sich nicht mit der formulierten Aussage Beethovens zu seiner „*Pastorale*“ vergleichen lässt.

GG: So ist es! Dieses Werk hat zu Unrecht den zweifelhaften Ruf eines monströsen „Schinkens“, und ist zudem auch keine plakative Selbstbiographie. Musikologen, die die Modernität von Strauss in Zweifel ziehen, leiten ihre Argumente besonders von seinem Liedschaffen ab. Stilbildend und innovativ ist er sicher bereits in den symphonischen Dichtungen und auch im Operschaffen am Beginn des 20. Jahrhunderts mit der Kürze, Gedrängtheit und avancierten Tonsprache von *Salome* und *Elektra*.

OP: Mit der musikdramatischen Sorte des Einakters hat er sogar ein Paradigma begründet und vorgegeben, das in den Folgejahren eine Reihe von Nachfolgern gefunden hat (Zemlinsky, Korngold, Puccini). Andererseits hat Strauss einmal sinngemäß gesagt, er gäbe für eine bestimmte harmonische Rückung in Mozarts „*Don Giovanni*“ einige seiner Werke dahin. Angesichts eines solchen aphoristischen Ausspruchs mag man sich fragen, ob darin Momente eines ‚Rückschritts‘ zu sehen sind, oder es sich vielmehr um eine Art von Horizontenerweiterung bzw. Horizontverschmelzung handelt.

GG: Auch Schönberg und Mozart ist ein spannendes Thema, da sich der moderne Tondichter in seinem Aufsatz *Brahms, der Fortschrittliche* (1933/47) auch auf Mozart bezieht und erläutert, was er von Mozart gelernt hat. Er geht dabei so vor, dass er in Strukturvergleichen etwa ein Mozartsches Streichquartett auf eigene Kammermusik bezieht. Eine besondere Huldigung bringt er dem Komponisten für das Finale des zweiten Aktes von *Le nozze di Figaro* dar, da es ihm in 160 Takten gelinge, die unterschiedlichsten Affekte, also Gefühls-launen zu verbinden und daraus eine strukturelle musikalische Einheit zu schaffen, die weder am Text oder an der Handlung hängt, sondern als Ereignis für sich steht.

OP: An Johannes Brahms, der den Zeitgenossen von Schönberg als Prototyp eines konservativen Komponisten gegolten hat, würdigte er die zukunftsweisende Technik der entwickelnden Variation. Sicher ist es auch als Huldigung zu verstehen, wenn er das Klavierquartett in g-Moll (op.25) im Jahre 1937/38 bearbeitet und als Orchesterwerk instrumentiert.

GG: Wenn man die Programmatik „moderner“ Liederabende betrachtet, so fällt der Unterschied gegenüber früheren Erscheinungsformen drastisch aus. Schon bei den sogenannten Schubertiaden wurden Kompositionen für die Stimme neben Klavierstücken und Kammermusikwerken aufgeführt. Und auch in Konzertprogrammen vor der Jahrhundertmitte hat man zwischen Sätzen einer Symphonie – von denen womöglich einer wiederholt werden musste – Auftritte einer Sängerin (z.B. Jenny Lind) oder Virtuosa (Clara Schumann) angesetzt, auf die dann die Schlussteile des Orchesterwerks folgten. Was Strauss für die Aufführung seiner Lieder geleistet hat, ist wieder einmal ambivalent. Einerseits wirkt die Präsentation einer Interpretin, in diesem Fall seiner Frau Pauline, mit einem homogenen Programm als Veranstaltungsform ziemlich modern, während die dargebotenen Stücke gefällig und im Dienste der Singstimme komponiert sind, sich also keineswegs mit dem Liedschaffen von zeitgleichen Tondichtern wie Arnold Schönberg oder Alban Berg, aber auch Alexander Zemlinsky und Franz Schreker stilistisch vergleichen lassen.

OP: *Um auf der Folie von Strauss drei Liederzyklen aus dem frühe(re)n 20. Jahrhundert zu betrachten: ich beziehe mich auf Schönbergs „Buch der hängenden Gärten“, Hindemiths „Marienleben“ (in der ersten Fassung) und das „Reisebuch aus den österreichischen Alpen“ von Ernst Krenek. Wie siehst Du diese drei Werke jeweils für sich, aber auch auf dem Nenner einer musikalischen Moderne in ihrem Verhältnis zueinander?*

GG: Da die Vertonung der George-Gedichte durch Schönberg deutlich früher entstanden ist, liegt für mich eine andere Lesart von Moderne vor. Kreneks Liederzyklus ist von verschiedenen Faktoren bestimmt und daher differenziert zu betrachten. Als sein eigener Textdichter lässt er ausdrücklich einen autobiographischen Bezug erkennen, auch private Eindrücke, emotionale Momente und politische Ansichten prägen die Texte. Krenek war ein unruhiger Mensch, der sich zu verschiedenen Zeiten musikalisch bisweilen mit abrupten Veränderungen präsentierte. So hat er etwa als erster die Zwölf-Ton-Technik auf kammermusikalische Werke angewendet. Er war auch sehr abhängig vom jeweiligen Ambiente seiner wechselnden Aufenthalte. So war er etwa in Deutschland unglücklich, hat die Schweiz, wo er ein halbes Jahr in Zürich zubrachte, später geradezu als Paradies verklärt. Im Jahre 1928 ist er in sein Vaterland Österreich heimgekehrt.

OP: *Damit sind wir gleich beim Anfangslied des Zyklus (Motiv): „Ich reise aus, meine Heimat zu entdecken.“*

GG: Ja, das ist nun wirklich bekenntnishaft und autobiographisch zu verstehen. Und selbstverständlich hat er sich bei diesem Reisebuch auch auf Franz Schubert bezogen.

OP: *Also gleichsam ein musikalisches Echo der „Winterreise“, 1929, also ein Jahr nach dem Zentenarjubiläum des wohl berühmtesten Liederzyklus mit Verweischarakter komponiert.*

GG: Die *Winterreise* ist freilich um vieles abgründiger, eher eine innere Reise, gegenüber lokalisierbaren geographischen Stationen bei Krenek. Dieser Komponist hat ja in den 30er Jahren auf einen eigenen Text *Karl V* als erste Zwölftonoper geschaffen, in der er die Ideal-

bilder eines Staatswesens und einer Herrscherfigur entwickelt. Im Zusammenhang damit fällt auf, dass er politisch dem Austrofaschismus gegenüber durchaus aufgeschlossen war, ja damit zunächst sympathisierte.

OP: *Und wie stehst Du zu Hindemiths „Marienleben“, immerhin eine der wenigen bedeutenden Rilke-Vertonungen überhaupt?*

GG: Gegenüber der Zeit vor dieser Komposition, als Hindemith verbal und musikalisch gern provozierte, streitbar und sarkastisch war, ist ihm in diesem Zyklus eine musikalische Verinnerlichung gelungen, die man durchaus auch als einen Fortschritt bezeichnen und verstehen kann.

OP: *Darf ich zum Schluss auf die menschliche Stimme, diesmal nicht im Lied sondern am Ende eines späten Bühnenwerks von Richard Strauss zu sprechen kommen. Ich meine den Schluss von „Daphne“ mit der Metamorphose der jungen Frau zu einem Lorbeerbaum, wenn sich endlich die artikulierte Rede in eine Vokalise auflöst.*

GG: Ich sehe darin den künstlerischen Versuch, den wortbestimmten Gesang Natur werden zu lassen.

OP: *Ist der Prozess auf diesen besonderen Mythos bezogen oder handelt es sich vielleicht sogar um einen Abgesang, sozusagen eine Absage an das vertonte Wort?*

GG: Ich sehe diesen Vorgang stückbezogen und damit kasuistisch; einen Abschied von der Liedkomposition und damit der engen Verbindung von Wort und Ton meint dieses punktuelle musikalische Ereignis wohl nicht.

OP: *Aber immerhin hat Strauss danach (1943) noch ein Chorwerk „An den Baum Daphne“ (nach Worten von Joseph Gregor) geschrieben, in dem er auch ein Changieren zwischen eigentlichem Gesang und vokalischer Kundgabe anwendet.*

GG: Aber das hat mit der Gestalt der *Daphne* zu tun. Im *Capriccio* ist es gänzlich anders, da werden Sprache und Musik als ein untrennbares Junktum definiert. Und vergessen wir nicht auf die *Vier letzten Lieder*, wenn man diese auch erst postum zu einer Art von Zyklus erklärt hat.



# RICHARD STRAUSS – LIEDERABENDE WÄHREND DER TAGUNG UND ANDERSWO

WOLFGANG HOLZMAIR (Salzburg)

Gleich drei reine Strauss Liederabende gab es bei der von der Universität Mozarteum Salzburg vom 4.-6. Dezember 2014 veranstalteten internationalen Tagung *Richard Strauss als Liederkomponist*. Dazu kam noch eine Teilaufführung des *Krämerspiegels* nach Alfred Kerr direkt im Anschluss an das Referat von Michael Heinemann: „Der bedrohte Belcanto‘. Zu Richard Strauss’ *Krämerspiegel*, op. 66.“

Alle drei Konzerte der Lied- bzw. Liedgestaltungsklassen der Hochschule Carl Maria von Weber Dresden, der Musikuniversität Mozarteum und der Hochschule für Musik und Theater München brachten interessante Programme in hoher sängerischer wie interpretatorischer Qualität.

Eingehen möchte der Autor besonders auf den Vortragsabend der Münchner Studierenden, ein moderiertes Gesprächskonzert unter dem Titel „Nur die Sehnsucht ist wach“ mit je fünf Sängerinnen/Sängern und Pianistinnen/Pianisten, weil dabei entlang der chronologischen Entstehung Straussens Beschäftigung mit der kleinen lyrischen Form gut nachgezeichnet wurde. Dass zum Ende des Programms hin die Jahre zwischen 1918 und 1948 übersprungen wurden, spielte keine große Rolle. Natürlich wäre es lehrreich gewesen, auch eine der Vertonungen der Opuszahlen 71, 77, 87 und 88 kennenzulernen, andererseits ist gerade die Tendenz, immer alles zeigen zu wollen (also auch die weniger gelungenen Werke), einer der Grundfehler des heutigen Musikbetriebs.

Auffallend ist die frühe Meisterschaft des 18-jährigen Komponisten mit kleinen Juwelen von bleibendem Wert wie *Zueignung*, *Die Nacht* oder *Allerseelen*. Dass sich 65 Jahre später seine Schaffenskraft in den *Vier letzten Liedern* ungebrochen erhalten hat, darf allerdings als Glücksfall gelten.

Für die menschliche Stimme zu schreiben, ist Strauss stets ein großes Bedürfnis, wie schon allein sein musikdramatisches Schaffen unter Beweis stellt. Ist er einmal nicht mit der Planung oder Ausführung einer Oper oder Orchesterkomposition beschäftigt, so schreibt er Lieder *In goldener Fülle*, um den Titel eines der innig-intimen Gebilde zu zitieren. Nicht ganz 200 werden es sein, beginnend mit einem *Weihnachtslied* des Siebenjährigen (!) bis hin zu den *Malven* vom November 1948. Damit schafft es Strauss inmitten des fordernden Umfelds von Hugo Wolf, Gustav Mahler oder vom als Eichendorff-Ausdeuter hervorgetretenen Hans Pfitzner auf einen Spitzenplatz unter den deutschen Liedmeistern der mit „Spätromantik“ nur vage umrissenen Epoche. Sicher, das Einzigartige im Einfachen eines Schubert, die literarische Durchdringung eines Schumann oder Wolf wie auch das Bekennnishafte eines Gustav Mahler werden wir bei ihm nur in Ansätzen finden. Dessen un-

geachtet werden wir aber in jedem seiner Lieder die eigene Handschrift erkennen. Wenige Noten oder Takte genügen da, um den typischen Strauss'schen Tonfall heraus zu hören.

Natürlich sind viele seiner Lieder auf äußere Wirkung bedacht, dankbare Podiumslieder ohne besonderen Tiefgang. Was wäre daran auszusetzen? Strauss wusste nun einmal, wie Stimmen Effekt machen können, hatte er doch mit seiner Braut und späteren Gattin Pauline im eigenen Haus die beste Interpretin, wie er einmal sagte. Niemand hätte seine Lieder mit solchem Ausdruck und einer solchen Poesie vorgetragen, „*Morgen, Traum durch die Dämmerung* und *Jung Hexenlied* hat ihr niemand auch nur annähernd nachgesungen.“ Doch neben den „Schlagern“, neben *Heimliche Aufforderung*, *Zueignung*, *Cäcilie*, *Ich trage meine Minne* und einer Reihe anderer, im Repertoire der Stars immer wiederkehrender Parodestücke findet sich Zartes, Feinsinniges, Melancholisches, Intimes, Wehmütiges oder anderswie Berührendes. Und oft und vor allem Ironie und feiner Humor, ganz so, als käme er direkt aus dem Mund der Marschallin des „Rosenkavaliers“ oder der „Capriccio“-Gräfin. Die Kunst eines gelungenen Richard-Strauss-Liederabends liegt darin, all diesen Seiten des Komponisten gerecht zu werden. Je nach Sängertyp oder Größe des Saals wird dann einmal eher das Vordergründige, ein andermal das Verhaltene oder Hintersinnige bestimmend sein.

## I. Liederabend Dietrich Fischer-Dieskau/Hartmut Höll

In einer Serie von Konzerten, u.a. in Paris und Zürich haben der deutsche Bariton Dietrich Fischer-Dieskau (1925-2012) und (erstmalig an seiner Seite) Hartmut Höll im Jahr 1982 eine hochinteressante Folge von Liedern zur Aufführung gebracht. Hochinteressant deshalb, weil Fischer-Dieskau einmal mehr auf weniger Bekanntes baut, besonders im ersten Teil auf Gegensätze, sowie dort, wo es ihm dramaturgisch sinnvoll erscheint, auf „weiche“ Übergänge achtet, den „Schlagern“ erst im Zugabenteil huldigt und insgesamt in einer guten Mischung aus ernsten, einfachen, dann wieder heiteren bzw. sarkastischen Liedern sein Publikum „unterhält“, ohne je seicht oder oberflächlich zu werden. Dass er seinen Pianisten als Mitgestalter voll einbindet, ist für ihn eine Selbstverständlichkeit. Strauss bietet dazu natürlich reichlich Gelegenheit.

Das Programm:

*Schlechtes Wetter* (Heine), op. 69/5

*Im Spätboot* (Meyer), op. 56/3

*Wanderers Gemütsruhe* (Goethe), op. 67/6

*Stiller Gang* (Dehmel), op. 31/4

*O wärst du mein!* (Lenau), op. 26/2

*Ruhe, meine Seele* (Henckell), op. 27/1

*Herr Lenz* (Bodmann), op. 37/5

*Wozu noch, Mädchen* (Schack), op. 19/1

*Frühlingsgedränge* (Lenau), op. 26/1

*Heimkehr* (Schack), op. 15/5