



Symposium

Im Zentrum die Musik: Zugänge zum Phänomen Richard Strauss

Anlässlich des 150. Geburtstags widmeten sich vom 25. bis 28. Juni 2014 an der Akademie ein internationales Symposium und zwei Konzerte der Überlieferung, Interpretation und Rezeption des Werks eines Komponisten, dessen enormer Erfolg der Wissenschaft lange suspekt war.



Abb. 1: Richard Strauss und die Sopranistin Elisabeth Schumann. Für die von ihm sehr geschätzte Sängerin komponierte Strauss 1918 seine technisch anspruchsvollen Brentano-Lieder op. 68. Er konzertierte mit ihr unter anderem 1921 auf seiner Tournee durch die USA.

VON HARTMUT SCHICK

2011 HATTE DAS auf 25 Jahre angelegte Akademieprojekt „Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss“ seine Arbeit aufgenommen. Der 150. Geburtstag des Münchner Komponisten im Juni 2014 war nun ein willkommener Anlass, der Öffentlichkeit nicht nur erste Einblicke in die Arbeit der Forschungsstelle zu vermitteln, sondern auch Strauss-Experten aus Europa und den USA zu einem dreitägigen, von Hartmut Schick organisierten Symposium in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften zusammenzubringen. Den Dreh- und Angelpunkt bildete dabei das musikalische Werk von Strauss – keine Selbstverständlichkeit bei einem Komponisten, den die deutschen Medien im Jubiläumsjahr mit spürbaren Vorbehalten thematisiert haben. Das Gros der Journalisten schien sich weniger für die Qualität der Musik zu interessieren als für Strauss' ambivalente Rolle im Dritten Reich, seinen Geschäftssinn, seinen bürgerlichen Habitus und seinen angeblich opportunistischen Verrat an der Moderne in den Werken nach *Elektra*. Letzterem hält die neuere Forschung immerhin entgegen, dass auch die späteren Werke von Strauss als durchaus zukunftsweisend verstanden werden können im Hinblick auf Phänomene, die in den letzten Jahrzehnten als musikalische Postmoderne wieder kompositorisch und ästhetisch aktuell wurden. Bedenkt man aber, dass die akademische Musikwissenschaft, geprägt von Adornos Verdikt, das Phänomen Richard Strauss bis in die 1980er Jahre konsequent gemieden hatte, wie Bryan Gilliam in seinem biografisch gefärbten Münchner Referat eindrucksvoll darstellte, dann wird deutlich, dass es in der Strauss-Forschung noch viel nachzuholen gibt, in der Quellenforschung und wissenschaftlichen Editorik ebenso wie bei der Werkinterpretation. Anders als noch vor 15 Jahren war bei der sehr gut besuchten Akademietagung – der erst dritten großen, internationalen Strauss-Konferenz nach 1990 und 1999 – immerhin zu spüren, dass kritische Strauss-Forschung inzwischen von den Akteuren wie auch vom Publikum als etwas ebenso Selbstverständliches wie Mahler- oder Schönberg-Forschung wahrgenommen wird.

Tondichtungen und Philologie

Unter dem Titel „Des Meisters Lehrjahre“ eröffnete Hans-Joachim Hinrichsen den Reigen der Referate mit einer Analyse des spannungsreichen Verhältnisses zwischen Hans von Bülow und Richard Strauss. Dieser verdankte dem genialen Dirigenten seine eigene Schulung zum Dirigenten von Weltrang, hatte sich mit seinem Übertritt ins Lager der „Zukunftsmusiker“ freilich auch von seinem Mentor kompositorisch zu emanzipieren. Hartmut Schick zeigte an Tondichtungen von *Macbeth* bis zur *Alpensinfonie*, wie hier das „Reprisesproblem“ Strauss zu stets neuartigen Formlösungen zwang, um den Konflikt zwischen traditionell geschlossenen Formmodellen und dynamisch konzipierten Sujets aufzulösen und fruchtbar zu machen. Ebenfalls an den Tondichtungen untersuchte Stefan Keym Dramaturgien der Schlussbildung, mit besonderem Akzent auf den leisen, langsamen, melancholischen oder ambivalenten Schlüssen und deren musikgeschichtlicher Tradition. Bernd Edelman analysierte die hypertrophe Kontrapunktik der so genannten „Lesefuge“ in der Einleitung zu *Don Quixote* als Beispiel für einen Extremfall von „poetischem Kontrapunkt“ wie auch motivisch-thematischer Verdichtung.

Mit der ersten Tondichtung ging es weiter in der Sektion „Philologie und Editorik“, in der auch vier Mitarbeiter der Strauss-Ausgabe neueste Arbeitsergebnisse präsentieren konnten. Stefan Schenk und Bernhold Schmid untersuchten und interpretierten Strauss' Überarbeitungstechniken in den drei Fassungen von *Macbeth*, von der Milderung des Blechs durch die Basstrompete bis zu instrumentatorischer Entschlackung und Motivverstärkung. Andreas Pernpeintner zeigte, wie sich der späte Strauss bearbeitend nochmals mit einigen frühen Liedern auseinandersetzte, dabei auch seine Improvisationspraxis als Liedbegleiter verschriftlichend, und rekonstruierte das in den 1940er Jahren zusammen mit Kurt Soldan begonnene, aber nicht mehr fertig gestellte Projekt einer revidierten Gesamtausgabe der Lieder. Salome Reiser wies auf Neuentwicklungen in der Konzeption von Klavierauszügen um 1900 hin und gab anhand der gerade entstehenden *Salome*-Ausgabe einen Einblick in die editorische

Problematik der nur selten konsequent platzierten crescendo-Gabeln. Alexander Erhard zeigte beispielhaft an *Elektra*, wie sich bei Strauss und seinen Verlegern der mit Korrekturen gepflasterte Weg vom Autograph zum Erstdruck vollzog, und profilierte dabei auch die Rolle von Otto Singer heraus. Ulrich Konrad analysierte die Bearbeitungsstrategien in der deutschsprachigen Bühneneinrichtung von Glucks *Iphigenie auf Tauris*, mit der Strauss an Wagners Gluck-Adaption anknüpfte, aber auch – was bislang kaum beachtet wurde – seine erste Arbeit auf dem Gebiet des Musiktheaters vorlegte, noch vor *Guntram*.

Bühnenwerke des „griechischen Germanen“ und der Berliner Strauss

Konrads Referat bildete die Brücke zum Thema der dritten Sektion: dem Opernschaffen und der Vorliebe des „griechischen Germanen“, wie Strauss sich selbst nannte, für griechisch-mythologische Stoffe. Eine eigenartige Hassliebe des Komponisten gegenüber der Operette wies Walter Werbeck in den immer neuen Versuchen



Abb. 2: Der Doyen der amerikanischen Strauss-Forschung, Bryan Gilliam von der Duke University (Durham, NC), beim Richard-Strauss-Symposium in der Akademie.

von Strauss auf, zusammen mit Hofmannsthal einen operettenhaft-leichten Stil zu finden, der freilich in keinem gemeinsamen Werk von *Rosenkavalier* bis *Arabella* als solcher gelingen wollte. Einen anspruchsvollen Einblick in die kompositorische Werkstatt von Strauss bot Adrian Kech, indem er anhand von Skizzen und Particellen illustrierte, wie Strauss bei der Komposition der *Frau ohne Schatten* und der *Ägyptischen Helena* Textpassagen formbildend umstellte und Kritik durch Fritz Busch fruchtbar machte. Robert Maschka zeigte an Strauss' Opern *Elektra* und *Die ägyptische Helena*, wie jeweils das Thema „Erinnerung“ kompositorisch virulent und die Musik zum Ausdruck von Trauerarbeit und Trauma-Bewältigung wird. Als aktuelle „Fortschreibung“ stellte er dem Aspekte der Strauss-Rezeption in Manfred Trojahn's 2011 uraufgeführter Oper *Orest* gegenüber. In seinem Referat über „(Klang-) Bilder des Griechischen“ konnte Arne Stollberg dann überraschenderweise plausibel machen, dass neben Wagners *Ring* und *Tristan* auch der laut Strauss „unkomponierbare“ *Amphitryon* von Kleist eine Rolle als Leitbild bei der Konzeption der Oper *Daphne* spielte.

Die von Jürgen May konzipierte und moderierte vierte Sektion galt den vergleichsweise wenig erforschten zwei Jahrzehnten, die Strauss ab 1898 als kaiserlicher Hofkapellmeister in Berlin verbrachte – eine Konstellation, die genug Konfliktstoff bieten musste, da sich die Kunst der Moderne im Deutschen Reich fast durchweg als anti-wilhelminische verstand, wie Dietmar Schenk in seinem Überblicksreferat betonte. Achim Hofer richtete den Scheinwerfer des Marsch-Spezialisten auf üblicherweise kaum beachtete Nebenwerke von Strauss: die explizit für Wilhelm II. geschriebenen Militärmärsche, über deren zuweilen ironisch anmutende Stilistik wie auch Überlieferungsform teilweise als Klavierstücke sich eine intensive Diskussion zu Sinn und Zweck entwickelte. Carsten Schmidt gelang es erstmals, überzeugend zu erklären, weshalb Strauss seine *Alpensinfonie* in Berlin nicht von seinem Orchester uraufführen ließ, sondern von der eigens aus Dresden geholten dortigen Hofkapelle: Der kommerzielle Charakter des Konzerts verhinderte laut den Quellen eine hausinterne Lösung. Dörte Schmidt schließlich arbeitete an der jahrzehntelangen

Abb. 3: Der Chor des Bayerischen Rundfunks sang unter Leitung seines Chefdirigenten Peter Dijkstra in der Großen Aula der Universität München sehr selten zu hörende, virtuose A-cappella-Chorwerke von Strauss und 16-stimmige Liedbearbeitungen von Mahler.



Beziehung zwischen Strauss und Gerhart Hauptmann heraus, dass beide durch ähnliche (kultur-)politische Überzeugungen geprägt waren und, dem gleichen Elitarismus anhängend, auch analoge Formen der Selbstinszenierung und des historischen Selbstbewusstseins kultivierten.

Amerikanische Strauss-Rezeption und Lieder

Die früh einsetzende Rezeption seiner Werke in Amerika förderte Strauss selbst durch einträgliche Tourneen. Wie Wolfgang Rathert anhand der New Yorker Musikkritik nachwies, wurde Strauss bis zum Ersten Weltkrieg mit seiner selbstbewusst-individualistischen Musik als der „amerikanischste“ aller Komponisten wahrgenommen und gefeiert, trotz ambivalenter Rezeption der skandalösen *Salome*. Morten Kristiansen diagnostizierte auf statistischer Basis wechselnde, durch die Weltkriege nur kurzzeitig beeinflusste Tendenzen und Quantitäten im Strauss-Repertoire der amerikanischen Opern- und Konzerthäuser bis zur Gegenwart, während der Doyen der amerikanischen Strauss-Forschung, Bryan Gilliam, am eigenen Werdegang illustrierte, wie schwierig es angesichts der akademischen Vorbehalte gegenüber Strauss war, in den USA ab den 1980er Jahren überhaupt eine Strauss-Forschung zu etablieren. Claudia Heine nahm ihre Arbeit am Richard-Strauss-Quellenverzeichnis zum Anlass, mit detektivischem Spürsinn zu recherchieren, wie und aus welcher Provenienz Strauss-Autographe in die USA kamen, teilweise wieder verschwanden, verwechselt oder fragmentiert weiterverkauft wurden. Albrecht Dümling lenkte dann den Blick auf einen speziellen Aspekt der musikpolitischen Aktivitäten von Strauss im Dritten Reich: seine problematische Rolle bei der Durchsetzung des Führerprinzips und damit auch eigener Interessen in der die GEMA ablösenden Verwertungsgesellschaft Stagma.

Die letzte Sektion rückte den Liedkomponisten in den Fokus. Birgit Lodes interpretierte die Henckell-Vertonung *Blindenklage* op. 56/2 vor dem Hintergrund des künstlerischen Diskurses um Blindheit und schlug vor, die kontrastreiche Harmonik in Anlehnung an Kategorien der Farbenlehre zu deuten. Matthew Werley interpretierte das Lied *Blick vom oberen Belvedere* von 1942 unter dem Aspekt der Erinnerungskultur als Stadtporträt Alt-Wiens, vergleichbar dem Gedächtniswalzer *München*, bevor Reinhold Schlötterer, der 88-jährige Nestor der Strauss-Forschung, der Tagung einen markanten



