

Nicht nur ein Poet der Noten

Das dreitägige Geburtstags-Symposion zum Phänomen Richard Strauss

München – Beinahe wäre der Liederabend in der Akademie der Wissenschaften geplätzt. Denn aus den Lilien im prächtigen Blumenflor der Bühne drohten der Sängerin allergische Attacken. Also musste die Pracht verschwinden, dann gab es einen Abend mit ebenso exquisiten wie espressiven Liedern des Jahresjubilars Richard Strauss. Damit eröffneten die Sopranistin Anja-Nina Bahrmann und ihr pianistischer Begleiter Dieter Paier ein international besetztes Symposium zum 150. Geburtstag des Komponisten aus München, wo auch in einem ehrgeizigen Projekt die historisch-kritische Gesamtausgabe seiner Werke entsteht: ein perfekter Tatort.

Veranstaltet von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und dem musikwissenschaftlichen Institut der LMU wollten die Musikgelehrten diesmal weniger den bekannten Tiefen und Untiefen des passionierten Skatenspielers, des Bürgerschrecks als elitärer Großbourgeois oder des Reichsmusikkammerpräsidenten nachgehen, sondern dem, was ihn zum meistgespielten Komponisten des 20. Jahrhunderts macht: der Musik. Auch deshalb, weil das Eine bestens erforscht ist, vieles vom Anderen aber erstaunlich wenig. Zum Beispiel die Lieder. Sie durchzogen wie eine Art *basso continuo* die dreitägigen Erkundungen um den Rätselhaften. Vor allem die frühen Lieder zeigten, dass hinter dem genialen Dompteur riesiger, raffiniert abgemischter Orchestermassen aus dem Erbe des psychologisierenden Wagner-Orchesters der subtile Poet am Klavier steckt.

Denn Richard Strauss schrieb nicht nur für die Sänger wie kein anderer, sondern auch für die eigenwillige Sopranistin Pauline, die seine Gattin war. Weil er sie selbst am Klavier begleitet hatte, werden seine Eintragungen in den Handexemplaren erstmals in der entstehenden Edition zugänglich gemacht. Dass dort, nicht nur für die Lieder, noch viel philologische Fein- und Quellenarbeit zu leisten ist, zeigten die Einblicke des Redaktionsteams mit Andreas Pernpeintner, Salome Reiser, Stefan Schenk, Claudia Heine und Alexander Erhard. Weil Strauss seine *Espressivo*-Poetik aber durch eine komplexe, farbige Harmonik „reden“ lässt, verglich sie Birgit Lodes aus Wien mit den Farbwirkungen eines Emil Nolde, der sie in seiner Maltheorie durch das jeweilige Farben(Klang)-Umfeld bestimmt sieht.

Natürlich gab es viel Musiktheoretisches zu hören. So etwa zum Thema Kontrapunkt und Poesie. „Fuge kommt von fuchs“ bemerkte der junge Strauss sarkastisch; deshalb verwandelte er sie in der Tondichtung „Don Quixote“ zum „poetischen Kontrapunkt“, wie ihn bereits Beethoven für seine „Große Fuge“ in Anspruch nahm (Bernd Edelman). Wie aber das „poetische“ Erzählprogramm der großen Tondichtungen auch mit den Organisationsformen der „absoluten Musik“ kollidieren kann, nämlich der Prozesslogik der Sonatenform, zeigte Hartmut Schick, der perfekte Organisator der Veranstaltung, an den Problemen mit den Sonatenreisen.

Doch auch Einblicke in die Lebensstationen von Strauss in Weimar, Berlin und Wien förderten Neues zutage: besonders über die Kaiserzeit in Berlin. Dort dirigierte Strauss an die 700 Operaufführungen, aber komponierte auch – wer hätte das vermutet – Militärmärsche: „Seiner Majestät dem Kaiser und König Wilhelm II. in tiefster Ehrfurcht gewidmet“ (Achim Hofer). Trotzdem erlaubte ihm Majestät nicht sein Hoforchester für die Aufführung der „Alpensinfonie“, die dann in Dresden statt-



Noch lange nicht auserforscht sind Leben und Werk des Münchner Komponisten Richard Strauss. FOTO: GETTY IMAGES

fand (Carsten Schmidt). Wer den Opernkomponisten Strauss erst bei „Guntram“ beginnen lässt, weiß nicht, dass er sich bereits 1890 in Weimar mit einer interessanten Bearbeitung von Glucks „Iphigenie auf Tauris“ zum Musikdramatiker vorbereitete, wie es Ulrich Konrad (Würzburg) eindrucksvoll zeigte. Ob der „germanische Grieche“ bei seiner „Daphne“ schönheits-trunkene Selbstreflexion aus dem Geiste Mozarts betreibt oder idealistischen Eskapismus aus den üblen Zeitläuften, ließ uns Arne Stollberg (Basel) raten. Und ob „Arabella“ als „Oper über die Operette“ gemeint ist und Strauss damit in die Nähe eines „Offenbach des 20. Jahrhunderts“ käme, erwog Walter Werbeck (Greifswald).

Neue Erkenntnisse über die Rezeption von Strauss in den Vereinigten Staaten

Ganz neue Erkenntnisse über die Rezeptionsgeschichte von Strauss in den USA lieferte das amerikanische Team mit Bryan Gilliam und Morton Kristiansen unter der Ägide von Wolfgang Rathert, der die amerikanische Musikkritik analysierte. „Salome“ an der New Yorker Met war ein Skandal und überlebte ihre Erstaufführung 1907 nicht. Aber bis zum Kulturbruch des ersten Weltkriegs galt Strauss dort als pro-

minentester Komponist der westlichen Welt. Die Urteile schwankten zwischen „Wildly artificial“ oder „absolutly natural“ aber gerade der „Mangel an Introspektion“ qualifizierte ihn, anders als im Falle des schwierigen Mahlers, „als paradigmatischen Vertreter der Moderne“. Die rauschenden Tourneeerfolge von Strauss 1904 und 1921 und die Aufführungssstatistiken bis heute belegen seine eindrucksvolle Erfolgsgeschichte, die durch den zweiten Weltkrieg kaum beeinträchtigt wurde.

Natürlich blieb auch die Rolle von Strauss in der NS-Zeit nicht ausgespart. Albrecht Dümling (Berlin) zeigte in einem detaillierten Überblick, wie es Goebbels vor allem um das „internationale Aushängeschild“ Strauss ging – obwohl dieser kein Parteimitglied war und bald als „unzuverlässig“ galt. Doch Strauss ging es in den Berliner Machtkämpfen nicht nur um den Führungsanspruch bei den Zunftgenossen, sondern auch, mittels Kontrolle der Gema, um eine kunstpolitische Führung der „E-Musik“ vor der schnöden „U-Musik“ von Operette, Revue und Kino.

Das Finale stand wieder im Zeichen des Liedes. Musikalisch präsentierte es der bestens disponierte Chor des Bayerischen Rundfunks unter Peter Dijkstra – aber mit ungewöhnlichen Aspekten: die seltenen Chorlieder „Hymne“ aus op. 34 und „Traumlicht“ mit ihrer ins Vokale übertragenen „instrumentalen Polyphonie“, konfrontiert mit dem metaphysischen Ton von Mahlers Rückertlied „Ich bin der Welt abhanden gekommen“ und den „Zwei blauen Augen“ aus den „Liedern eines fahrenden Gesellen“ in der Bearbeitung von Clytus Gottwald. Dazwischen rezitierte Georg Blüml aus Briefen und Tagebüchern von Strauss und Mahler mit allerhand Einblicken in die Beziehungen beider. Die gleiche Fin-de-siècle-Stimmung verbreitete ein veritables Melodram von Strauss, „Das Schloß am Meer“ (TrV 191) für Sprecher und Klavier mit Anthony Spiri. Das intellektuelle Finale aber galt dem berühmten letzten Lied von Strauss: „Im Abendrot“. Reinhold Schlötterer, mit seiner 1977 gegründeten Arbeitsgruppe der Doyen der musikologischen Strauss-Tradition an der LMU, deutete es ein letztes Mal nach allen Regeln der Zunft. Als „Orchestergesang“, wie der Originaltitel lautet, ist es eine „sinfonische Komposition mit eingestreutem Gesang“, als koloristische Zauberkunst weist es in seinen harmonischen Verbindungen „elementare Klänge“ fern jeder scholastischen „Harmonielehre“ auf, mit stehbleibenden Quart-Sextklängen beschwört es den bangen Schwebezustand des Eichendorff-Gedichts „ist das der Tod?“, und mit der enharmonischen Verwechslungsfähigkeit der Tonartenfolge liefert es sogar eine vollständige zwölftönige Reihe.

Als Bilanz des Treffens blieb aber vor allem, dass es jenseits des bewunderten Tondichters, des Weltstars sämtlicher Opernbühnen und des ambivalenten *homo politicus* noch eine Fülle von Arbeit für eine grundlegende musikalische Strauss-Forschung gibt.

KLAUS P. RICHTER