

19. Orchesterlieder

Von Christian Thomas Leitmeir

Das Orchesterlied zur Zeit von Strauss

»Die neuen ›Gesänge‹ sind schwer zu klassifizieren: weder Lied noch Arie, noch dramatische Scene, haben sie von alledem etwas« (Hanslick 1900, 76). Was der 75-jährige Musikkritiker Eduard Hanslick anlässlich einer Wiener Aufführung von Mahlers *Liedern eines fahrenden Gesellen* und dreier *Wunderhorn*-Lieder zum Ausdruck brachte, trifft den Kern des gattungstechnischen Problems. Die Bezeichnung »Orchesterlied« ist nämlich auf vielerlei Ebenen von Unbestimmbarkeit charakterisiert, welche die Geläufigkeit des Begriffs fundamental konterkariert. Bereits wenn man das Kürzel als »Lied für Solostimme und Orchester« ausbuchstabiert, ergeben sich weitreichende, letztlich in die Aporie weisende Fragen danach, ob es sich bei derartigen »Liedern« um eine Gattung handelt und wie diese gegebenenfalls mit anderen Gattungen verwandt ist. Erstere Frage lässt sich auf den ersten Blick leicht beantworten: Die Vielzahl der zwischen 1890 und 1930 entstandenen Werke für Solostimme und Orchester, die man im weiteren Sinne der musikalischen »Moderne« zuordnen kann (Danuser 1977, 425 f.), lassen neben einer strukturellen Ähnlichkeit auch eine Gattungszusammenhörigkeit vermuten. Terminologisch wären sie folglich unter die übergeordnete Gattung des Lieds zu subsumieren – eine Unterordnung, die bereits um 1900 im ästhetischen Schrifttum problematisiert wurde (Bracht 1993, 13–74): Sowohl der Aufführungsrahmen des großen Konzerts als auch die (im Vergleich zum Klavier) vielstimmige Besetzung des Begleitapparats berau-

ben dieses Lied seiner Intimität, Innerlichkeit und Lyrizität. Sigmund von Hausegger fürchtete, dem Gesang trete »eine geradezu erdrückende Fülle von real-melodischen Instrumenten zur Seite, die durch ihre individuellen Klangfarben die Individualität des Sängers zu ersticken drohen« (Hausegger 1902/1921, 211), während sich das Klavier durch seinen Mangel an lyrischer Melodizität dem Gesang automatisch als Begleitinstrument unterordne (ebd., 209). Folgt man dieser Auffassung, dann wäre das Orchesterlied schlechthin kein Lied im Verständnis des 19. Jahrhunderts mehr (weshalb Hausegger und in seiner Nachfolge auch Danuser 1977 den Begriff »Orchestergesang« bevorzugen).

Dem steht das evolutionistische Argument entgegen, dass sich die Art der Liedbegleitung, aber nicht das Lied im Lauf der Zeiten gewandelt hat: Anfangs vom Sänger selbst (auf der Laute oder Gitarre) ausgeführt, wurde die Begleitung im 19. Jahrhundert zunächst einem Pianisten (klavierbegleitetes Kunstlied), dann dem Orchester übertragen (Orchesterlied). Die Formel »Fortschritt = Vergrößerung des Apparats« wurde im musikphilosophischen Schrifttum, etwa der *Musikästhetik* Grunskys (Grunsky 1907, 133), ebenso vertreten wie in den weniger systematisch ausgearbeiteten Künstler-Ästhetiken, die sich in Äußerungen von Komponisten greifen lassen. Mahler, der selbst zu einem Wegbereiter des modernen Orchesterlieds avancierte (und dieses wiederum in sein symphonisches Schaffen inkorporierte), verteidigte den Hang zur opulenten Besetzung dreifach: mit größerer Klarheit der Werkaussage (und damit dem Schutz »vor falscher Auslegung«), mit der Ausdif-

ferenzierung des Farbenspektrums und mit der akustischen Notwendigkeit, riesige Konzertsäle zu füllen, um ein großes Publikum zu erreichen (Brief an Fräulein Tolney-Witt, 4.2.1893; zit. nach Nettle 1958, 594 f.).

Die evolutionistische Auffassung von der stetigen Erweiterung des Orchesterapparats findet direkte Bestätigung in den Orchestrierungen von Kunstliedern, die sich im 19. Jahrhundert und bis in 20. Jahrhundert wachsender Beliebtheit erfreuten. Demgemäß wäre das Orchesterlied als abgeleitete Gattung des Lieds für Solostimme und Begleitinstrument zu sehen – eine Praxis freilich, die leicht in den Verdacht geraten konnte, den eigentümlich lyrischen Charakter der Gattung soweit zu veräußerlichen, dass vom Lied im engeren Sinne nicht mehr die Rede sein kann (Hausegger 1902/1921; Louis 1909, 236) oder ein komisches Missverhältnis zwischen Singstimme und riesenhaft aufgeblähter Begleitung entsteht (man denke nur an Wagners Bonmot vom Orchester als »monströse Gitarre zum Akkompagnement«, Wagner 1860/1983, 93). Darauf antworteten Komponisten über die Grenzen der deutschen und französischen Musiktradition hinweg (für letztere etwa Koechlings Aufsatz über die *Mélodie française*; Fauser 1994, 77 f.) mit dem dialektischen Argument, dass die Besetzungstärke dank ihres Differenzierungs- und Nuancierungspotential nicht etwa die Intimität des Lieds unterminiere, sondern sogar erst im gesteigerten Sinne hervorbringe (wodurch in letzter Konsequenz das klavierbegleitete Sololied als defizitär anzusehen wäre).

Ungeachtet der Frage, ob sich hinter der spitzfindigen Verteidigung ein wahrer Kern verbirgt, artikuliert sich in diesem Konflikt eine ästhetische Herausforderung: den lyrisch-intimen Charakter des Liedes zu retten, während die Begleitung vom (sich im Idealfall selbst begleitenden) Dichter-Sänger abgetrennt und dem Orchesterensemble anvertraut wird. Denn mit diesem Kriterium steht und fällt die Definition des Orchesterlieds als Lied.

Sieht man einmal von der (schon etymologisch) naheliegenden Ableitung aus einer übergeordneten Gattung ›Lied‹ ab, offenbaren sich Familienähnlichkeiten auf einem ganz anderen Gebiet. Gemäß seiner Besetzung und Funktion im Konzertwesen ist das Orchesterlied der Opernszene

oder Konzertarie verwandt, die (alternativ zum Solokonzert) einen festen Bestandteil im Symphoniekonzert bildete, das seit dem 19. Jahrhundert von der typischen Abfolge: Ouvertüre – Werk für Solo und Orchester – Pause – Symphonie geprägt war (allerdings im 20. Jahrhundert von der zeitgenössischen Musikkritik durchaus negativ beurteilt wurde, vgl. etwa Bie 1926, 222). In gewisser Weise rückte das Orchesterlied also an die Stelle der Konzertarie bzw. dramatischen Szene, als deren Beliebtheit allmählich schwand. Über die Hintertreppe leistete sogar das Kunstlied Anteil an dieser Entwicklung: Während es im Zuge der Vereinheitlichung aus den gemischten Konzertprogrammen verschwand, erfuhr es eine institutionelle Aufwertung durch Liederabende, wodurch es (nach erfolgter Orchestrierung) wiederum für würdig befunden wurde, ins Symphoniekonzert aufgenommen zu werden (Danuser 197, 428 f.). In gewisser Weise rückt das Orchesterlied dadurch in die Nähe des Opernhaften. Felix Mottls Orchestrierung von Wagners *Wesendonck-Liedern*, um nur ein besonders symptomatisches Beispiel zu nennen, transformierte das Original in eine nach Maßstäben des Musikdramas zu rezipierende Art ›*Tristan* in Liedform‹.

Das Vorbild Wagners war auch insofern bedeutend, als sich etliche Komponisten von Orchesterliedern (etwa Chausson, *Poème de l'Amour et de la Mer* op. 18, 1882–1892) nicht nur bewusst auf seine Musiksprache beriefen, sondern zugleich auf die erfolgreiche Auskopplung berühmter Szenen aus seinen Musikdramen rekurrerten, etwa die Grals-erzählung aus *Lohengrin*, »Wotans Abschied« aus der *Walküre* oder »Isoldes Liebestod« (oft mit dem Vorspiel zum ersten *Tristan*-Aufzug kombiniert). Dass in solchen Fällen die Opernszene entweder rein symphonisch oder mit Gesangssolisten dargeboten werden konnte, mochte einen zusätzlichen Anreiz bieten, um die Bindung des Orchesterlieds vom traditionellen Lied zu lösen (empfohlen etwa von bekennenden Wagnerianer Hausegger 1926).

Glaubt man dem Musikschriftsteller Rudolf Louis, so fungierte Wagner als Vorbild für die quantitativ erhebliche Produktion von Orchesterliedern innerhalb der sogenannten Münchner Schule (Max Schillings, Siegmund von Hausegger, Walter Courvoisier, Ernst Boehe, zeitweilig auch Strauss), die Louis (unter Missachtung der franzö-

sischen Tradition) zum Zentrum der neuen Gattung erklärte (Louis 1909, 238).

Wie nahe sich Opernszene und Orchesterlied stehen, tritt buchstäblich in der Vermarktung von Strauss' Werken zutage. Der Verleger Fürstner brachte einige seiner Lieder mit einem Titelblatt heraus, das beide Gattungen partnerschaftlich Seite an Seite auflistet. Die Ausgabe der *Freundlichen Vision* (TrV 202, Nr. 1; gedruckt Fürstner 1918, Plattennummer A.7392 F.) bewirbt unter der Generalbezeichnung »Richard Strauss: Lieder und Gesänge mit Orchester« in der linken Spalte die orchestrierten Klavierlieder TrV 200, Nr. 2 (*Des Dichters Abendgang*), TrV 202, Nr. 1 (*Freundliche Vision*), 4 (*Winterweibe*) und 5 (*Winterliebe*), TrV 204, Nr. 1 (*Waldseligkeit*) sowie die originär als Orchesterlieder konzipierten *Zwei Gesänge für eine tiefe Baßstimme mit Orchesterbegleitung* TrV 206, während in der rechten Spalte Opernszenen aufgeführt sind, die sich entweder durch ihre Beliebtheit für die konzertante Auskopplung eigneten (die Monologe aus *Salome* und *Elektra* oder die Zerbinetta-Szene aus der zweiten Fassung von *Ariadne*) oder die Strauss für den Konzertgebrauch retten wollte, weil das zugehörige Bühnenwerk geringen Anklang gefunden hatte (etwa die Friedenserzählung aus *Guntram*, ferner zwei Soloszenen Kunrads sowie das Liebesduett aus dem Singgedicht *Feuersnot*).

Neben orchestriertem Klavierlied und konzertanter Opernszene steht ferner die Symphonische Dichtung bzw. – um den von Strauss bevorzugten Ausdruck zu verwenden – Tondichtung Pate für das Orchesterlied. Vorweggenommen wurde diese Verbindung vor allem durch die verbreitete Praxis, einzelne Szenen aus Wagners Opern (wie Walküren-Ritt, Wotans Abschied oder Isoldes Liebestod) nicht nur konzertant, sondern auch ohne Beteiligung der Singstimmen, die im Orchester repräsentiert sind, aufzuführen. Das auf den ersten Blick eher unwahrscheinlich anmutende Verwandtschaftsverhältnis erklärt sich in ästhetischer Hinsicht durch die von Nietzsche (unter Berufung auf Wagner) entwickelte Kategorie des »seelenvollsten Gesamtklang[s] des Orchesters«: Die Totalität der Lyrik in ihrer apollinischen wie dionysischen Dimension kommt dabei durch die Verbindung von Singstimme sowie der Singstimme verwandter, ausdrucksfähiger Instrumente (zu

denen eben das Klavier nicht zählt) zum vollendeten Ausdruck (Bracht 1993, 53–74). Auf pragmatischer Ebene ergeben sich von der Tondichtung her reizvolle Synergien, die ein weniger am Klavierlied ausgerichtetes Komponieren möglich machen. Insofern nämlich nach dem Vorbild symphonischer Faktur die musikalische Substanz (wenigstens partiell) in den Orchestersatz verlegt wird, muss die Gesangsstimme nicht mehr Hauptträger von Text und Melodie sein, sondern kann frei und unabhängig über das Orchester gelegt werden – ein Zugewinn an kompositorischer Freiheit, aus dem Strauss insbesondere in seinen originären Orchesterliedern Kapital schlug.

Wie bereits diese knappen Vorüberlegungen nahelegen, lässt sich die Gattung des Orchesterlieds (falls es nicht ohnehin besser wäre, von einer Werkgruppe zu sprechen) nicht sinnvoll auf einen Nenner bringen. Vielleicht auch aus diesem Grunde hat die Strauss-Forschung diesen Bestand noch nicht systematisch untersucht (mit Ausnahme von Messmer 1999). Während die »Vier letzten Lieder« TrV 296 mehrfach und aus vielerlei Perspektiven ins Visier genommen wurden (Strickert 1975; Jackson 1988 und 1992; Garlington Jr. 1989; Kaplan 1994; Eppelsheim 1999; Kühn 2002), führen die übrigen originären Orchesterlieder, die sich ohnehin auf erstaunlich wenige Opera beschränken (op. 33 TrV 180, op. 44 TrV 197, op. 51 TrV 206, op. 71 TrV 240), sowohl in der Forschung als auch auf den Konzertpodien ein Schattendasein, während für viele Werke von Strauss' Zeitgenossen bereits Gesamtdarstellungen vorliegen (so etwa für Mahler: Schmierer 1991). Um der Bandbreite dessen, was als Orchesterlied firmieren konnte, gerecht zu werden, seien im Folgenden vor den originären Stücken zunächst Strauss' Orchestrierungen von Liedern anderer Komponisten, sodann Orchestrierungen seiner Lieder durch Dritte und durch den Komponisten selbst vorgestellt. Seit Friedrich Haiders verdienstvoller Gesamteinspielung ist ein Großteil dieser Werke einschließlich mancher (wenn auch nicht aller) Fremdorchesterungen auch dem Hörer zugänglich (Haider 2000).

Strauss' Orchestrierung von Liedern anderer Komponisten

Die im 19. Jahrhundert florierende Praxis der Bearbeitung machte die Grenzen zwischen Kammermusik, symphonischer Musik und Oper durchlässig. Kammermusikalische Werke konnten durch Orchestrierung in den größeren Rahmen des Konzertsaals transferiert werden, während großbesetzte Werke bis hin zum Klavierauszug reduzierbar waren. Wenn an Konservatorien Orchestrierung überhaupt gelehrt wurde, dann üblicherweise mittels der Bearbeitung von Klavieronaten Beethovens oder anderer kammermusikalischer Werke der sogenannten Wiener Klassik. Gerade die Lieder Schuberts, des gefeierten Begründers des Kunstlieds, inspirierten unzählige Bearbeitungen für Orchester, die von amateurhaften Versuchen über routinierte Instrumentierungen bis hin zu den Orchesterfassungen renommierter Komponisten wie Hector Berlioz (*Erkönig*, D 328), Jacques Offenbach (*Ständchen* aus D 957, publiziert als *La Sérénade de Schubert*), Franz Liszt (*Die junge Nonne*, D 828) und, mit nicht weniger als fünf Liedern, Johannes Brahms (D 369, 541, 719, 778, 383). Mag Brahms seine auf Wunsch des Baritons Julius Stockhausen erstellten Orchesterfassungen nicht besonders geschätzt haben (Kravitt 1976, 209), so wirkte die Bearbeitungspraxis bis zu Strauss' Zeitgenossen Max Reger (D 118, 328, 547, 674, 799, 827) und Anton Webern (ausgewählte Lieder aus *Die schöne Müllerin*, *Winterreise* und *Schwanengesang*) weiter.

So wundert es nicht, dass Strauss ebenfalls ein Lied Schuberts instrumentierte. Seine 1897 erstellte Orchesterfassung von *Ganymed* TrV 179 ist angesichts ihres Entstehungsdatums kein Jugendwerk, da ihr immerhin die Tondichtungen bis *Also sprach Zarathustra* TrV 176 (1896) und die Erstlingsoper *Guntram* TrV 168 (1892–94) vorangingen. Es handelt sich aber gleichwohl um Strauss' ersten Gehversuch auf dem Gebiet des Orchesterlieds. Seine Bearbeitung entstand für ein Münchner Gedenkkonzert zum 100. Geburtstag Schuberts, bei dem Strauss dessen »Unvollendete« dirigierte und Pauline als Gesangssolistin auftrat (Schuh 1976, 467). Möglicherweise wirkte diese Erfahrung – halb Gelegenheitsarbeit, halb Liebesdienst für seine Frau – auch als Initialzündung für

die im selben Jahr entstandenen, abermals für Pauline instrumentierten Bearbeitungen von vier eigenen Liedern (s. u.) sowie die Orchestrierungen der Beethoven-Lieder *Ich liebe Dich* und *Wonne der Wehmut* TrV 185 (beide Januar 1898).

Dass Schubert den Beginn von Strauss' Orchesterliedern markiert, ist nicht nur dem Renommee seines Vorbilds zu verdanken. Siegmund von Hausegger, einer der prominentesten Apologeten des Orchesterlieds und wie Strauss zeitweilig der Münchner Schule zugerechnet, sah in einigen Schubert-Liedern (z. B. *Prometheus*, D 674), die sich »nicht mehr des strengen Klavierstyles, sondern einer direkten Nachahmung und Übertragung orchestraler Wirkungen« bedienten, bereits den Keim zur neuen Gattung (Hausegger 1902/1921, 210). Demnach hätten sich keine Lieder eher für den Schritt vom Lied zum Orchesterlied angeboten als diejenigen Schuberts.

Strauss' Orchestrierung eigener Lieder

Im Laufe seines Lebens arrangierte Richard Strauss 24 seiner Klavierlieder für Orchester, etwa ein Achtel seines gesamten Liedœuvres, wobei er sich erst 1897 diesem Verfahren zuwandte. Die vier ersten (wie auch die die späteren) Orchesterlied-Bearbeitungen resultierten aus einem konkreten und persönlichen Anlass (und dienten, wenn überhaupt, nur in zweiter Linie der Selbstvermarktung). Für eine Tournee im November/Dezember 1897, zu der Strauss auch seine Frau mitnahm, wollte er ein Repertoire schaffen, um Pauline in Symphoniekonzerten mit eigenen Werken, als deren herausragende Interpretin sie geschätzt wurde (Schuh 1976, 468f.), zu präsentieren. Vor Tourneebeginn kündigte er an, er würde die vier Lieder TrV 170, Nr. 2 und 4, TrV 186, Nr. 1 und TrV 170, Nr. 3 »eigens für Brüssel instrumentieren« (Brief an Joseph Dupont, 20.9.1897; zit. nach TrV, 145). Die Folgeaufführung im Pariser Théâtre Châtelet am 28. November war, wie Strauss seinem Vater stolz vermeldete, ein »kolossaler, für Paris sensationeller Erfolg. Pauline hat sehr gefallen und mußte ›Morgen‹ [TrV 170, Nr. 4] auf stürmisches Verlangen unter der Reihe wiederho-

len! Nach den zwei Liedern dreimaliger Hervorruf [...]« (Schuh 1954, 208). Noch in dem Gedenkblatt, das Strauss seiner Frau in hohem Alter widmete (22.5.1947; in Schuh 1976, 468f.) erinnerte er sich, dass Pauline auch in Barcelona, Madrid, Amsterdam, Berlin, Frankfurt, Köln und anderen europäischen Städten mit den eigens für sie instrumentierten Liedern reüssierte, einschließlich der drei 1900 erstellten Bearbeitungen von TrV 187, Nr. 3, TrV 195, Nr. 1 und TrV 196, Nr. 2. Dennoch verzichtete Strauss lange Zeit darauf, aus diesem Erfolg größeres Kapital zu schlagen, behielt die Orchesterfassungen vielmehr exklusiv seiner Frau vor und veröffentlichte sie erst 1911, als Pauline ihre Gesangskarriere lange abgeschlossen hatte. Hinter dem öffentlichen Charakter des Orchesterlieds zeigt sich eine private Dimension auch darin, dass neben dem *Liebeshymnus* TrV 174, Nr. 2 das gesamte Op. 27 (TrV 170) Pauline zur Hochzeit zugeeignet war. Mit *Meinem Kinde* TrV 187, Nr. 3 gedachte Strauss der Geburt seines Sohnes und seine noch im Entstehungsjahr 1906 instrumentierte und publizierte Heine-Vertonung *Die heiligen drei Könige aus Morgenland* TrV 220, Nr. 6 widmete er seiner »lieben Mutter«.

Auch die ab 1933 entstandenen Orchesterfassungen sind als Freundschafts- und Dankesgaben an eine Sängerin zu sehen, deren intelligente Musikalität und Charakterisierungsstärke Strauss besonders schätzen gelernt hatte: Viorica Ursuleac widmete Strauss, abgesehen von der Brentano-Vertonung *Amor* TrV 235, Nr. 5 von 1940, sämtliche 14 Arrangements. Konkreter Anlass waren vor allem erfolgreiche Aufführungen seiner Bühnenerwerke, an denen Ursuleac gewichtigen Anteil hatte. Nach ihrer überzeugenden Gestaltung der Helena in Berlin im Jahre 1935 etwa orchestrierte Strauss für sie *Das Bächlein* TrV 264, dessen Klavierfassung er zunächst Joseph Goebbels anlässlich der Gründung der Reichsmusikkammer 1933 gewidmet hatte. Nach der Münchner *Helena*-Aufführung von 1940 dankte Strauss Ursuleac mit der Orchesterfassung des 55 Jahre alten Jugendwerks *Zueignung* TrV 141, Nr. 1. Als Ursuleac diese Fassung am 4. Juli des Jahres in der Maxentius-Basilika in Rom aus der Taufe hob, erklang aus ihrer Kehle das Lob des Komponisten, der am Ende die persönlichen Worte »Du wunderbare Helena« hinzugefügt hatte.

Die private Note von Strauss' Orchestrierungen für Ursuleac manifestierte sich auch darin, dass er ihr in vielen Fällen das Autograph übereignete und von einer Drucklegung absah, wenn er ihr nicht ohnehin das alleinige Aufführungsrecht eingeräumt hatte (Ursuleac/Schlötterer 1986). Nach den ersten Orchesterfassungen, noch ohne ausdrückliche Widmung für Konzerte mit Ursuleac am 3. und 10. Oktober 1933 erstellt und 1934 als *3 Lieder für hohe Stimme mit Orchester* erschienen (TrV 187, Nr. 4; TrV 189, Nr. 4; TrV 220, Nr. 5), publizierte er nur noch seine Bearbeitung der Brentano-Vertonungen op. 68 TrV 235. Wie Strauss Ursuleacs Ehemann Clemens Krauss in einem Brief vom 29. Juni 1940 offenbarte, nutze er in diesem Falle ausnahmsweise (und bezeichnenderweise erfolglos) die Orchestrierung in eigener Sache, um den zu Unrecht vernachlässigten Liedern zu größerer Popularität zu verhelfen: »Zufällig habe ich jetzt meine Brentanolieder op. 68 wieder durchgespielt und finde, daß dieselben wirklich sehr gut und dankbar sind. Ich wundere mich, daß dieselben so wenig gesungen werden und will sie jetzt instrumentieren« (RSCK 345). Dieses Opus widerspricht der allgemeinen Tendenz auch darin, dass eines der sechs Lieder nicht Ursuleac, sondern der Koloratursopranistin Adele Kern zugeeignet ist. An der Uraufführung waren allerdings weder die beiden Künstlerinnen noch der Komponist beteiligt. Im Rahmen eines Synchroniekonzerts in Düsseldorf am 9. Februar 1941 sang Erna Schlüter, das Orchester dirigierte Hugo Balzer.

Zwischen den beiden Orchestrierungsphasen 1897–1906, in denen Strauss seiner Gemahlin Pauline (sowie seiner Mutter) gedachte, und 1933–1948 (für Ursuleac) liegen nur die sechs Orchesterarrangements des Jahres 1918. Während noch der Erste Weltkrieg tobte, bearbeitete Strauss fünf seiner um die Jahrhundertwende komponierten Lieder (op. 47 TrV 200, Nr. 2; op. 49 TrV 204, Nr. 1; op. 48 TrV 202, Nr. 1, 4 und 5) zur Publikation als *Fünf Lieder mit Orchesterbegleitung* (1918). Da weder Widmungsträger noch ein äußerer Anlass ersichtlich sind, dürfte Strauss hier tatsächlich einmal aus pekuniären Gründen gehandelt haben. Nach dem Waffenstillstand trug Strauss, wie es den Anschein hat, erstaunlich schnell (und einmüßig) den neuen politischen Umständen Rechnung,

indem er auch seinen auf einem sozialkritischen Dehmel-Gedicht basierenden *Arbeitsmann* von 1898 (TrV 189, Nr. 3) orchestrierte. Im Dezember war die außergewöhnlich groß und geradezu bedrohlich besetzte Fassung des Lieds, die unter anderem mit nicht weniger als einer Es-, zwei B-Klarinetten, zwei Bassethörnern, einer Bassklarinette sowie zwei Basstuben aufwarten konnte, fertiggestellt. Anfang 1919 sandte er die Partitur als persönliches Geschenk an Leo Kestenberg, der als Künstler in der Arbeiterbewegung engagiert war. Die zwischenzeitlich verschollene und deshalb nicht in Trenners Gesamtausgabe vorliegende Partitur befindet sich seit der Versteigerung bei Sotheby's im Jahre 1986 in Privatbesitz. Es gilt noch zu klären, ob der sonst nicht gerade für Arbeiterbelange eintretende Strauss seine Orchestrierung als persönliche Hommage an den Künstler Leo Kestenberg, der sozial engagierte Lyrik schätzte, verstand oder, was für Strauss ebenso wie für seine Orchesterbearbeitungen singulär wäre, ob sie als Anbiederung an einen Politiker diente, der das Musik- und Kulturleben der Weimarer Republik maßgeblich prägen sollte.

Vom Klavierlied zum Orchesterlied: Strauss' Bearbeitungspraxis

Grundsätzlich ist es, wie die Bearbeitungspraxis des 19. Jahrhunderts lehrt, nichts Außergewöhnliches, Lieder aus der privaten Sphäre des häuslichen Musizierens oder (bei technisch anspruchsvollerem Repertoire) des Liederabends für die Aufführung innerhalb von Symphoniekonzerten zu arrangieren. Spätestens seit den *Nuits d'été* (1838–1841) von Hector Berlioz, deren Orchestrierung 1856 abgeschlossen wurde, war ferner klar, dass diese Transformation nicht mit einem Qualitätsverlust eingehen musste, dass also das Resultat nicht nur eine abgeleitete, sekundäre Größe darstellte, sondern ein Kunstwerk sui generis. Die orchestrierten *Nuits d'été* etwa sind weitaus überzeugendere »Orchesterlieder« als viele so bezeichnete Werke, denen man noch ansieht, dass sie eigentlich vom Klavier aus komponiert waren. Infolgedessen werden sie oft und zu Recht an den Beginn der neuen »Gattung« gestellt (Danuser

1977, 438). Mutatis mutandis trifft die Tatsache, dass die Orchestrierung nicht nur einen klanglichen Mehrwert, sondern zugleich eine eigenständige Geltung verschafft, ebenso auf die Orchesterlieder Mahlers zu oder auf die Instrumentierungen, die Hugo Wolf von seinen Mörike-Liedern vornahm (darunter vereinzelt auch Bearbeitungen für Chor und Orchester, so etwa der *Feuerreiter*, der sich als Ballade ohnehin eher für ein Chorwerk anbot).

Wenn es auch schwer ist, die 24 Orchesterfassungen eigener Lieder, die Strauss über ein halbes Jahrhundert hinweg und unter höchst verschiedenen zeit- und kulturgeschichtlichen Bedingungen erstellte, über einen Kamm zu scheren, so lässt sich doch festhalten, dass es sich keineswegs um bloße Routinearbeiten handelte, die einzig dem Zweck dienten, durch multiple Verwertung jeweils desselben Produkts mehr Tantiemen zu scheffeln. Obgleich der blendende Instrumentator Strauss Orchestrierungen aus dem Handgelenk schütteln konnte, suchte er bewusst die erneute Auseinandersetzung mit eigenen Werken, um seine schöpferische Phantasie anzuregen. Nach dem für Strauss traumatischen Zusammenbruch des Kulturlebens in den letzten Jahren des Zweiten Weltkriegs diente ihm die Beschäftigung mit »ziemlich unnützer Handwerksarbeit« (Strauss an Willi Schuh, 8.3.1945; RSWS 77) außerdem dazu, die Lethargie zu überwinden und den Fluss des Musik-Schreibens nicht ganz zum Versiegen kommen zu lassen. Dieser Trauerarbeit entspringen neben den sogenannten »Vier letzten Liedern« auch die Orchesterfassungen von *Ich liebe Dich* TrV 187, Nr. 2 von 1940 (dem Strauss zwei Takte hinzufügte) und *Ruhe, meine Seele* TrV 170, Nr. 1 (9. Juni 1948), die zusammen mit den »Vier letzten Liedern« entstand. Ein retrospektiver Zug zeigt sich auch darin, dass mit dieser Bearbeitung sowie Robert Hegers Orchestrierung der *Heimlichen Aufforderung* TrV 170, Nr. 3 das gesamte Opus 27 (TrV 170) – seinem Schüler Hermann Bischoff nach zu urteilen, die »wichtigste Tat, die Strauß als Liederkomponist vollbracht hat« (Bischoff 1906, 94) – komplett auch in Form von Orchesterliedern vorlag.

Wie fern Strauss bei der Orchestrierung eigener Lieder jegliches schematische Vorgehen lag, lässt sich bereits an der Tatsache ablesen, dass jedes seiner 24 Lieder eine andere Besetzung aufweist.

Dem Orchester wird nicht nur die Begleitfunktion des Klavierparts übertragen. Vielmehr schafft es, in verschiedener Zusammensetzung und Gewichtung, dreierlei (wie unten weiter ausgeführt wird): erstens eine atmosphärische Verdichtung (etwa *Winterliebe* TrV 202, Nr. 5 und *Waldseligkeit* TrV 204, Nr. 1), zweitens eine (Aus-)Differenzierung des Charakters (zugleich mit dem atmosphärischen Moment besonders überzeugend in *Ruhe meine Seele* TrV 170, Nr. 1) und drittens, wenn sich die Gelegenheit bietet, eine ernste oder halb-ernste illustrative Ausdeutung (etwa das naturalistische Nachzeichnen von Turteltaube, Brunnenrauschen, Grille in *Säusle, liebe Myrthe* TrV 235, Nr. 3, oder, mit Berufung auf Schubert, in *Bächlein* TrV 280). Dass Strauss die Orchesterfassung über das Klavierlied hinaushebt, wird selbst in einer schlichten Bearbeitung deutlich, wie sie in der Dehmel-Vertonung *Befreit* op. 39 TrV 189, Nr. 4 (1887, orchestriert 1933) vorliegt: Die gehaltenen Akkorde (in weiter Lage) der linken Hand werden den Streichern übertragen, die den Klang allerdings durch Teilung auffächern. Das unterstützende Harmonium gibt der Musik den Charakter weihevoll-sakralen Ernstes. Zur zarten Emphase tritt die Harfe an strategischen Punkten hinzu, bisweilen ein Scharnier zwischen Begleitakkorden und dem Begleitmotiv der triolischen Dreiklangsbrechung bildend (Zi. 2). Letzteres Motiv, in der Klavierfassung zunächst der rechten Hand anvertraut, intonieren in der Bearbeitung zwei sich ablösende A-Klarinetten, so dass der Klangwechsel jeweils zart artikuliert wird, aber doch eine unendliche Melodie entsteht. Ausdeutend wirkt, inspiriert von der Textzeile »ich habe sie dir zur Welt geweitet« (Zi. 2), die plötzliche Weitung des Klangraums in der Vertikalen (von den hohen Flöten, deren Einsatz bis zu diesem Moment aufgespart ist, bis zum Pedalton Kontra-Fis im 4. Horn) und der Intensität, weil hier erstmals alle Instrumente erklingen – außer der nur punktuell eingesetzten Tuba: Sie verdeutlicht zunächst das »Leide« (3 Takte vor Zi. 6), bevor sie das am Ende beschworene »Glück«, das der über die verlorene Geliebte Trauernde im Traum empfindet, in ein nostalgisch-schweres Licht hüllt (»Dann wirst du [...] mit mir weinen; o Glück!«).

Natürlich ließ es sich Strauss nicht nehmen, Einzelheiten des Textes musikalisch auszukompo-

nieren, die in der Klavierbegleitung nicht unterzubringen waren. Mag auch nicht jede textausdeutende Instrumentalpassage gleichermaßen geglückt sein, so ist Strauss doch insgesamt vom nur allzu oft erhobenen Vorwurf des rein illustrativen Komponierens freizusprechen. Gemeinhin veräußerlicht er eben nicht die Aussage des Textes bis hin zur Platitüde, sondern schafft eine ironische, manchmal auch nur milde augenzwinkernde Brechung. *Muttertändelei* TrV 196, Nr. 2 (1899, orchestriert 1900), mit einer vor Stolz schier zerplatzenden jungen Mutter, kokettiert ohnehin mit der autobiographischen Verbindung zu Pauline, deren Sohn Franz nur zwei Jahre vorher geboren wurde, und dem »Familienglück« der Widmungsträgerin, Ernestine Schumann-Heink, die kurz nach der Geburt ihres Sohnes geschieden wurde, um weiterhin ihr Engagement an der Semperoper wahrzunehmen. Die Orchesterfassung ahmt nicht nur den altväterlich-biedereren, gelegentlich auch in *Till Eulenspiegel* angeschlagenen Ton nach, sondern deutet die Textworte bis hin zur Karikatur (»ein fettes Schnecken« mit Klarinetten und Fagotten oder »hunderttausend blanke Taler« mit der Triangel). In der seiner eigenen Mutter gewidmeten Heine-Vertonung *Die heiligen drei Könige aus Morgenland* sieht man Strauss geradezu schmunzeln, als ob ihm das allzu plastische Nachzeichnen vom Schreien des Ochsen (und des nicht genannten Esels!) und des Kindes erst recht Freude bereitet hätte.

Dieses Lied ist zugleich ein gutes Beispiel dafür, welch starker osmotischer Druck um die Jahrhundertwende vom Klavierlied hin zum Orchesterlied bestand. Bereits der ohnehin schon vollgriffig gedachte Klaviersatz ist auf der letzten Seite um ein drittes System erweitert, das die Instrumentenbezeichnung »Trompete« trägt. Offensichtlich hatte Strauss bereits bei der Komposition der Klavierfassung nicht nur eine konkrete Vorstellung davon, dass, sondern auch wie er das Lied instrumentieren wollte.

Diese Haltung entsprach auch Strauss' Tätigkeit als Klavierbegleiter. Selbst bei seinen eigenen Werken hielt er sich nicht sklavisch an den Notentext, sondern verwendete, wie Alfred Orel in Erinnerung an einen Liederabend mit Elisabeth Schumann beschrieb, die Noten der Klavierstimme als »Gedächtnisstützen für den Kompo-

nisten, gleichsam Klavierauszüge, nach denen die Sängerin mit ihrem Korrepetitor arbeiten konnte. Ohne ausgesprochen ›orchestral‹ zu werden, ging er weit über die gedruckte Begleitung hinaus und nutzte die Möglichkeiten des Klaviers in geradezu unnachahmlicher Weise aus. [...] Bei der ›Cäcilie‹ meinte man allerdings, ein ganzes Orchester aufzusuchen zu hören« (Orel 1952, 12 f.).

Eine gewisse orchestrale Qualität lag aber manchmal bereits in den Klavierbegleitungen. Bei einem Lied wie Heines *Frühlingsfeier* TrV 220, Nr. 5 (1906, Orchesterfassung 1933), dessen Partiturbild schon wie ein Klavierauszug wirkt, liegt es nahe, nicht von einer Orchestrierung, sondern geradezu von einer »Rück«-Orchestrierung zu sprechen – wie auch Clemens Krauss am 8. September 1933 dem Komponisten versicherte, der Orchesterklang werde »der ›Frühlingsfeier‹ erst den richtigen hymnischen Ausdruck geben, den das Klavier ja nur unvollkommen geben kann« (RSCK 144). Es ist in dieser Hinsicht bezeichnend, dass der Strauss-Biograph Richard Specht, von seinem Hang zu blumiger Sprache getrieben, bereits 1921 einige der Lieder so bespricht, als wären sie bereits instrumentiert. So charakterisierte Specht etwa *Befreit* TrV 189, Nr. 4 als einen »wie von milden Hörnern und Posaunen erklingenden [...] Klaviermonolog« (Specht 1921, Bd. 2, 27). Wie genau Strauss dieses Lied orchestral gedacht hatte, hätte Specht immerhin aus einem knappen Zitat (T. 21 f.) des Liedes innerhalb der »Friedenswerke« (T. 747 f.) aus *Ein Heldenleben* TrV 190 (Del Mar 1956, 177; Youens 2010, 223) ersehen können.

Orchestrierung von Strauss' Liedern durch andere

Da Strauss nicht als Einziger das Potential seiner Lieder zur Orchestertauglichkeit erkannte, suchten auch andere Bearbeiter dieses Feld zu beackern, angeführt von keinem Geringeren als Felix Mottl. Der Schöpfer der berühmten Orchesterfassung von Wagners *Wesendonck-Liedern*, die selbst ein Anknüpfungspunkt und Vorbild für Strauss wurde, arrangierte bereits 1895 das *Ständchen* op. 17 TrV 149, Nr. 2. Dieses Orchesterlied

wurde seit 1912, augenscheinlich mit Billigung des Komponisten, zusammen mit seiner Originalfassung vom Leipziger Verleger Rahter vermarktet. Mottl überführt die Klavierfaktur kompetent in einen farbigen Orchestersatz, der das Flirren des Klaviers in drei Flöten und hohe, mit Dämpfern versehene Streicher übersetzt und der sanften Leidenschaftlichkeit der von Hörnern gestützten »singenden Geigen« kontrastiert, die die Gesangsstimme unisono über zwei Oktaven verdoppeln. Mottls Vorgehen, das den Charakter des Lieds durchaus trifft, ist dem eines Übersetzers zu vergleichen, der das Original getreulich in eine neue »Sprache« übersetzt und sich der Zusätze und Eingriffe enthält. Strauss hingegen konnte sich solche Eigenmächtigkeiten nicht nur erlauben, bei ihm werden sie, als differenzierende Ausdeutungen, sogar konstitutiv und bildeten ein wesentliches Motiv dafür, sich selbst die Finger mit einer solch handwerklichen Tätigkeit schmutzig zu machen.

Es ist bemerkenswert, dass Strauss die Qualitäten der von anderen hergestellten, eher kapellmeistermäßigen Orchesterfassungen seiner Lieder durchaus anerkannte und manche in seinen eigenen Konzerten immer wieder dirigierte. Neben Mottls *Ständchen* trugen zur Verbreitung Strauss'scher Lieder in konzertsaaltauglicher Form vor allem die Bearbeitung der *Heimkehr* op. 15 TrV 148, Nr. 1 des am Leipziger Konservatorium lehrenden Leopold Wenninger bei (sonst bekannt vor allem für seine Kammermusik-Bearbeitungen von Werken der leichteren Muse des 19. Jahrhunderts und seine Arrangements von Liedern der SA und der Hitler-Hymne), außerdem ein Set von fünf Orchesterliedern, die der Dirigent Robert Heger 1929 für die Universal Edition erstellte (gedruckt 1935): *Zueignung* und *Allerseelen* (beide, wie Mottls Bearbeitungen, aus dem ersten Erfolgsopus 10 TrV 141); *Heimliche Aufforderung* op. 27 TrV 170, Nr. 3; *Traum durch die Dämmerung* op. 29 TrV 172, Nr. 1; *Ich trage meine Minne* op. 32 TrV 174, Nr. 1.

Strauss vermied es in der Regel (es gibt nur eine Ausnahme), Orchesterfassungen vorzulegen, wenn diese bereits auf dem Markt waren: eine Haltung, die eine nicht unbedingt höchste Wertschätzung seiner eigenen Bearbeitungen verrät. Schon auf pragmatischer Ebene ergab sich keine

Notwendigkeit, selbst ein Lied zu orchestrieren, wenn es in dieser Form schon vorlag. Im besten Fall beförderte es, noch dazu ohne eigenes Zutun, die Verbreitung seiner Werke. Selbst wenn die Bearbeitung von zweifelhafter Qualität sein sollte, konnte der Komponist immerhin noch an den Tantiemen partizipieren. (Aus der Perspektive des vorausschauenden Kaufmanns mag es Strauss sogar ertragen haben, dass einige seiner Lieder in eher zweifelhaften Bearbeitungen für Salonorchester zirkulierten.)

Wenn er im Falle der *Zueignung* op. 10 TrV 141, Nr. 1 sich ein einziges Mal ein bereits von zweiter Hand orchestriertes Lied selbst zur Bearbeitung wählte, so nahm er damit keineswegs einen Fehdehandschuh auf. Seine Fassung konnte schon deshalb nicht mit derjenigen Hegers in Konkurrenz treten, weil sie als persönliche Hommage auf Viorica Ursuleac zugeordnet war, ihr allein zur Aufführung vorbehalten, und folglich ungedruckt blieb. Obgleich also Strauss Heger weder in seine Schranken verweisen musste noch mochte, erzielt seine eigene Fassung einen höheren ästhetischen Mehrwert dadurch, dass sich der Komponist größere Freiheiten in der Gestaltung nehmen konnte – bis hin zur schon erwähnten Textierung einer Instrumentalmelodie mit der persönlichen Anrede an Ursuleac »Du wunderbare Helena«. Anstatt wie Heger einfach die Klavierbegleitung in den Streichersatz zu verlegen und Bläser zur Harmonie sowie zur Hervorhebung einzelner Stimmen zu verwenden, benutzt Strauss seinen Klavierpart als Rohmaterial: Durch Weglassen der Takteins im Bass (der übrigens bereits bei Heger ansprechend durch Harfe und Bassklarinete gefärbt wird) verleiht er dem regelmäßigen Pendeln eine sanft vorwärtstreibende Energie. Die in sich kreisenden triolischen Begleitfiguren werden nicht nur durch Verteilung auf mehrere Instrumente aufgefächert, sondern anders als bei Heger nach oben weitergeführt (bis zum Spitzenton der ersten Textphrase). In T. 25–27 schafft Strauss durch Weitung der Notenwerte und Wechsel vom 4/4- zum 3/2-Takt zum ein auskomponiertes Ritardando, womit er seine eigene Interpretation, die in zwei Einspielungen mit ihm am Flügel für den Österreichischen Reichssender dokumentiert ist (Kennedy 1999, 408), der musikalischen Substanz der Orchesterpartitur einverleibt.

Da Strauss keine philologische Liebe zu seinen Werken hegte, sobald diese abgeschlossen waren, konnte er leicht Bearbeitungen durch andere dulden. Diese Toleranz galt auch für Modifikationen seiner eigenen Orchesterbearbeitungen. Im Falle der Brentano-Vertonung *Lied der Frauen* op. 68 TrV 235, Nr. 6 (1918, orchestriert 1933) fordert er sogar Clemens Krauss ausdrücklich dazu auf: »Ich [...] sehe an meinem Manuscript, daß das Lied der Frauen viel zu dick orchestriert ist. Seien Sie so freundlich, mir Ihre Partitur zu schicken und Alles einzuklammern, was Sie an Holz und Blech entbehrlieh finden! Merkwürdig, wie revisionsbedürftig man nach ein paar Jahren schon seine eigenen Erzeugnisse erfindet!« (Brief vom 29.7.1940; RSCK 348). Die Revisionen des (allerdings immer noch die Gesangssolistin erdrückenden) Orchestersatzes übernahm Strauss in die Druckausgabe.

Strauss' originäre Orchesterlieder

Sieht man einmal vom Jugendwerk *Der Spielmann und sein Kind* TrV 63 von 1878 ab, das ohnehin eher eine Arie als ein Klavierlied repräsentiert, schuf Strauss insgesamt fünf Opera von originären Orchesterliedern. Diese über ein halbes Jahrhundert verstreuten Werke sind grundsätzlich mit den Orchestrierungen eigener Lieder insoweit verbunden, als deren jeweilige Klavierfassung bereits die Möglichkeiten des Orchesters oder symphonischen Komponierens erkennen lassen (bereits *Rube, meine Seele* TrV 170, Nr. 1, das aber erst 1948 zeitgleich mit und gewissermaßen als Parergon zu den »Vier letzten Liedern« orchestriert wurde). Da die einzelnen Sammlungen jeweils einen anderen Typus von Orchesterlied repräsentieren, seien sie im Folgenden individuell vorgestellt.

Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters op. 33 TrV 180 (1896/97)

Die *Vier Gesänge*, publiziert 1897, sind keine einheitliche Werkgruppe. Während das erste Liedpaar für hohe Stimme (Sommer und Herbst 1896) Strauss' in dieser Liedphase typische Vorliebe für zeitgenössische Dichter zeigt (Mackay und Bod-

man), wendet sich das zweite für Bariton (Jahreswende 1896/97) bereits den Klassikern Schiller (wenigstens nach damaliger Zuschreibung) und Goethe zu. *Verführung* (Mackay) lässt im Farbenspiel von melodischen Alterierungen und klanglichen Wechseln die Erotik der Gedichtvorlage sinnlich vor dem inneren Auge erstehen. Während der Satz in seiner aufwallenden, nach oben schießenden Melodik und der farbenreichen Instrumentation bisweilen an *Don Juan* TrV 156 (1889) erinnert, behält Strauss einen kühlen Kopf und schildert das erotische Schwelgen, ohne sich (was viele andere Komponisten des Fin de siècle getan hätten) darin zu verlieren. Die Erhabenheit, die gerade dem Gesangsspart innewohnt, weist vielmehr auf die ekstatische Feierlichkeit des Bacchus aus *Ariadne* TrV 228 voraus. Noch erhabener erscheint der (nun mit ausdrücklichem Antikenbezug versehene) *Gesang der Apollopriesterin* (Bodman). Wie bereits die einleitende Weihfanfare Apolls in den Trompeten deutlich macht, zeichnet dieses Lied, jenseits der düsteren Welt der *Elektra*, ein sonniges Bild Griechenlands, wo »in Nacktheit Mann und Frau« seligkeusch wandeln. Stärker als in Strauss' Klavierliedern konstituiert sich der Satz aus leitmotivischen musikalischen (vielfach bereits mit bestimmten Klangfarben assoziierten) Gedanken und der individualisierenden Verwendung von Solisten innerhalb des Orchesters, vor allem bei Momenten der Reflexion oder für einen imaginären Dialog. Der damals unter Schillers Namen zirkulierende *Hymnus* stellt einen Dichter-Sänger vor, der sich ganz apollinisch auf der Harfe begleitet. Während Strauss hier am Text entlangkomponiert (bis hin zum plötzlichen Einbruch der Todesahnung am Ende), greift *Pilgers Morgenlied – An Lila* (Goethe) wiederum auf die Prinzipien motivischer Formgestaltung zurück, einschließlich der für Strauss charakteristischen aufschwunghaften und aufgewühlten Motive. Der nicht mehr hellenischen, sondern orientalischen Ausrichtung des Textes trägt Strauss mit vermehrter Verwendung der Oboen Rechnung.

**Zwei größere Gesänge für eine
tiefere Stimme mit Orchesterbegleitung
op. 44 TrV 197 (1899)**

Die nur zweieinhalb Jahre später entstandenen *Zwei größeren Gesänge* weisen den Weg in eine

neue musikalische Richtung: weg vom sonnigen Hellas Apolls hin zum »grausigen« – um ein von Strauss selbst verwendetes Attribut zu wählen (Brief an den Vater, 26.II.1900; Schuh 1954, 238) – Dunkel des Okzidents. Mit dem ungleichen, aber einander doch verbundenen Liederpaar dieses Opus suchte Strauss nicht nur den Anschluss an die Moderne zu gewinnen, er setzte sich in gewisser Weise an deren Spitze. Zeitgleich mit Schönbergs rein instrumentalem Reflex auf Dehmels *Verklärte Nacht* (op. 4, 1899) legt Strauss seine Lesart von Dehmels *Notturmo* in Form eines, wie bereits der Titel der Publikation verrät, groß dimensionierten Orchesterlieds vor (op. 44 TrV 197, Nr. 1). Darin schildert er die Phantasmagorie eines lyrischen Ich, das den geliebten toten Freund im Traum schaut und von seiner Erscheinung und dem »flehenden Lied« seiner Geige betört wird, bis der Alp plötzlich ein Ende hat. Um die schaurige Vision zum Ausdruck zu bringen, zog Strauss alle Register seines Könnens: Eine expressionistische, die Empfindungen des lyrischen Ichs seismographisch nachzeichnende Tonsprache verbindet sich mit der strengen motivischen Konstruktion, die aus seinen Tondichtungen bekannt und bereits in dem Vorgängeropus von 1896/97 im Genre des Orchesterlieds erprobt worden war. Zudem weist das *Notturmo* bereits ahnungsvoll auf den Klytämnestra-Monolog der zehn Jahre später vollendeten Oper *Elektra* TrV 223 voraus. Gerade die Nähe zur Tondichtung wurde von den Zeitgenossen sofort und zu Recht erkannt, denn für die motivische wie formale Konzeption stand *Also sprach Zarathustra* TrV 176 Pate (Lodes 2001, 272–276). Der Musikkritiker Oskar von Rieseemann ließ sich von dieser gattungsübergreifenden Ähnlichkeit gar zu dem generalisierenden Verdikt hinreißen, Strauss' Orchesterlieder seien generell »nichts anderes als symphonische Nachdichtungen der betreffenden Verse mit recht entbehrlicher Gesangsbegleitung« (Signale für die musikalische Welt 68, 1910, 1088). Während das *Notturmo* noch immer von Publikum und Wissenschaft (Lodes 2001) ob seiner modernistischen Züge geschätzt wird – nur Dehmel kritisierte heftig Strauss' Entscheidung, die Rahmenhandlung des Traumes zu streichen (Brief an Seibert, 26.5.1906; Schlötterer 1988, 204) –, wird die mit ihm gepaarte Rückert-Vertonung *Nächtlicher Gesang* damals wie heute

stiefmütterlich behandelt. Sie zeigt uns einen im Schaffen des Komponisten höchst ungewöhnlichen Ausflug in die Welt der Schauer- und Geisterromantik, die Strauss in hoher Ereignisdichte und mit Gusto für instrumentatorische Raffinesse umsetzte. Das zweite Lied im ungleichen Zweierbunde ist dem ersten durch das Thema unerfüllter, von dunklen Mächten überschatteter Liebe verbunden. Zugleich wirkt es wie ein Negativ zu *Pilgers Morgenlied* aus dem vorangegangenen Opus (TrV 180, Nr. 4), bei dem das lyrische Ich noch siegesbewusst den Unbilden des Wetters trotzen kann.

**Zwei Gesänge für eine tiefe Baßstimme
mit Orchesterbegleitung op. 51 TrV 206
(1902/1906)**

In die Welt der deutschen Romantik zurück führen auch die dem Bassist Paul Knüpfer gewidmeten *Zwei Gesänge*, die allerdings erst nachträglich zu einem Opus zusammengefasst wurden. Bereits aus Ludwig Uhlands *Das Thal* tönt ungetrübte Naturlyrik:

»Natur, wohl braucht es solcher Stunden,
So innig und so liebevoll,
[Strauss strich für die Vertonung das »und«]
Wenn dieses arme Herz gesunden,
Das welkende genesen soll.«

Entsprechend fand Strauss eine versöhnlich-innige Tonsprache, die alle existentialistische Düsternis hinwegfegt und in ihrem weihvoll-volkstümlichem Charakter an die späten mythologischen Opern erinnert (vor allem die Eröffnungsmusik von *Daphne* TrV 272). Als nicht minder romantisches Gegenstück ist diesem Gesang eine Vertonung von Heines Gedicht *Der Einsame* beigegeben, das von Liebesenttäuschung und Todessehnsucht handelt. Der Satz ist auf ein Gewebe vielfach geteilter Streicher reduziert. Allein das Kontrafagott folgt dem Sänger ab dem Schlüsselwort »Abgrund«, um eine Oktave nach unten versetzt. Der übrige, in seinem Ausmaß nicht gerade klein dimensionierte Bläserapparat (3 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Bassethörner, 1 Bassklarinette, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Posaunen, Basstuba) schweigt bis kurz vor dem Schlussakkord, um die »uralte Nacht« in ein mildes Licht zu tauchen.

**Drei Hymnen [...] für hohe Singstimme
und großes Orchester op. 71 TrV 240 (1921)**

Nachdem Strauss um die Jahrhundertwende der Gattung Orchestergesang in drei verschiedenen Sammlungen höchst unterschiedliche Facetten abgewonnen hatte, stand sie in den folgenden Jahrzehnten im Schatten der Opernprojekte von *Salome* TrV 215 (1905) bis *Die Frau ohne Schatten* TrV 234 (1919). Schon im Umfeld des letzteren Werks, das Strauss als sein Sorgenkind erachtete, wandte er sich emphatisch wieder der Liedkomposition zu. Nach ambitionierten Klavierliedern (Shakespeare, Goethe) op. 67 TrV 238 (1918) erkor er sich Dichtungen Hölderlins für die der Sopranisten Minnie Untermyr zugeeigneten *Drei Hymnen*. Gerade die hymnischen, sich einer glatten Vertonung widersetzen Verse Hölderlins stellten eine reizvolle Herausforderung dar, wie Strauss sich bis zuletzt ja auch in seinen Opern gerne an der Sprache Hofmannsthals und auch Gregors rieb. Greift dieses Opus deshalb schon den späteren mythologischen Opern voraus, so rekurriert es ebenso auf das letzte große symphonische Werk: *Die Alpensymphonie* TrV 233 (1915) ist nicht nur im Motto der »Anbetung der ewigen, herrlichen Natur« präsent (May 2004, 375), verbunden mit einer idealistischen Verehrung Griechenlands, sondern wird musikalisch evoziert, in der eröffnenden *Hymne an die Liebe* sogar durch freie Zitate des Gebirgsmotivs (erstmalig gleich zu Beginn in den Hörnern). Zugleich stellt Strauss die Hymnen in den Dienst der Sanglichkeit und hält sich in seinem Hang zu weitschwingenden Koloraturen und melodischen Schnörkeln zurück. *Rückkehr in die Heimat* kann durch einen delikaten, wie hingetupft wirkenden Orchestersatz für sich einnehmen, während das die Trias abschließende *Die Liebe* bisweilen zu artifiziell wirkt, um den nötigen visionären Geist zu entfalten. Dafür ist die Partitur mit Zitaten von Mozart bis Wagner durchsetzt.

»Vier letzte Lieder« TrV 296 (1948)

Streng genommen sind die sogenannten »Vier letzten Lieder« weder eine Vierergruppe noch »letzte Lieder«: Erstens handelt es sich um eine 1948 entstandene Sammlung mit einer Eichendorff-Vertonung und drei Kompositionen von Texten

Hermann Hesses (wenn man die zwischen *Im Abendrot* und *Frühling* vorgenommene Orchestrierung von *Ruhe meine Seele*, TrV 170, Nr. 1 einberechnet, wären es sogar insgesamt fünf Lieder), und zweitens folgt ihnen im selben Jahr noch das Klavierlied *Malven* TrV 297. Und wenn man Danusers Ablehnung des Begriffs Orchesterlied teilt (Danuser 1977, 425), dann wären die »Vier letzten Lieder« nicht einmal Lieder, sondern »Orchestergesänge«. Hinzu kommt, dass sowohl die Gruppierung als auch die Anordnung der »Letzten Lieder« nicht auf Strauss zurückgeht, sondern erst posthum von Ernst Roth, dem Leiter des Musikverlages Boosey & Hawkes, festgelegt wurde. Elisabeth Schwarzkopfs maßstabsetzende Aufführungen kodifizierten diese Anordnung bis heute im allgemeinen Bewusstsein, während andere frühe Interpretinnen – darunter Kirsten Flagstad, die die Lieder in der Londoner Royal Albert Hall am 22. Mai 1950 aus der Taufe hob, oder Lisa della Casa, die das Werk 1953 für Decca einspielte – eine abweichende Abfolge bevorzugten: *Beim Schlafengehen* (nach der gängigen Reihung Nr. 3) – *September* (Nr. 2) – *Frühling* (Nr. 1) – *Im Abendrot* (Nr. 4). Trenner führt in der von ihm herausgegebenen Gesamtausgabe die Lieder in chronologischer Reihenfolge auf, ohne jeden Anspruch zyklischer Geschlossenheit: *Im Abendrot* (Nr. 4; 6.5.1948) – *Frühling* (Nr. 1; 18.7.1948) – *Beim Schlafengehen* (Nr. 3; 4.8.1948) – *September* (Nr. 2; 20.9.1948).

Es wäre ebenso pedantisch wie fruchtlos, gegen die faktische Macht einer über ein halbes Jahrhundert andauernden Aufführungspraxis angehen zu wollen. Immerhin wirkt Roths zyklische Gestaltung auf mehreren Ebenen überzeugend: Dramaturgisch folgt sie dem Lebens- und Jahreskreis, der vom jugendlich-erotischen *Frühling* zum spätsommerlichen *September* und sodann vom altersmaten Abendlied (*Beim Schlafengehen*) zum loslassenden pantheistischen Sterbensgesang (*Im Abendrot*) führt. Außerdem werden die drei Hesse-Vertonungen nicht aus ihrem Verbund gerissen.

Alle vier Vertonungen sind den orchestrierten Klavierliedern durch ihren privaten Charakter der Zueignung verwandt: *Im Abendrot* widmete Strauss Ernst Roth, *Frühling* seinem Biographen und Freund Willi Schuh nebst Ehefrau, *Beim Schlafengehen* Herrn und Frau Dr. Adolf Jöhr, alten Schweizer Freunden. *Im September* wurde

der Sopranistin Maria Jeritza dediziert, seiner ersten Ariadne (in der Fassung von 1916) und Kaiserin (in der *Frau ohne Schatten*, 1919), anlässlich ihrer Heirat mit dem amerikanischen Geschäftsmann Irving Seery. Ein persönliches Moment tut sich auch darin kund, dass Strauss durch die Begegnung mit dem ebenfalls im Schweizer Exil weilenden Hermann Hesse, dem 1946 der Nobelpreis für Literatur verliehen wurde, erstmals wieder zur Vertonung zeitgenössischer Dichtung angeregt wurde (eine vierte, für Chor und Orchester vorgesehene Vertonung von Hesses *Besinnung*: »Göttlich und ewig ist der Geist« konnte Strauss nicht mehr ausführen). Allerdings halten sich die ausgewählten Gedichte in ihrer suggestiven Naturlyrik von politischer oder ästhetischer Aktualität fern. Insofern passt sich ihr retrospektiver Zug bruchlos an die noch von den Zeitläuften des 20. Jahrhunderts unberührte Romantik Eichendorffs an, auf die sie letztlich rekurrieren.

Musikalisch werden die »Vier letzten Lieder« vor allem in der anglophonen Literatur gerne mit dem poetischen Attribut des »Indian Summer« belegt (der mit dem deutschen Äquivalent des »Altweibersommers« nur unzureichend übersetzt werden kann). Obwohl die Stücke Werke des Rückblicks sind, in denen der greise Strauss zu den Wurzeln seines Liedschaffens zurückkehrt, so kann man in ihnen andererseits auch eine Summation seines bisherigen Schaffens sehen. Erstmals gelingt Strauss die Vereinigung von kompositorischem Anspruch und Erfolg beim Publikum, der den früheren Orchesterliedern (mit Ausnahme des *Notturmo* op. 44 TrV 197, Nr. 1) verwehrt geblieben war. Außerdem verbinden sie in zuvor nicht gekannter Synthese jene Qualitäten, die sonst in seinen Liedern getrennt auftreten: prägnanten Textausdruck, volksliedhafte Schlichtheit und überschwänglich kolorierte Melodik. Die Eichendorff-Vertonung *Im Abendrot*, deren textlicher Paarbezug (»Wir sind durch Not und Freude / Gegangen Hand in Hand«) auch als Hommage an seine lebenslange Weggefährtin Pauline zu verstehen ist, führt die vom Text inspirierte naturalistische Nachahmung von Vogelstimmen von einer äußerlichen Pointe zur stimmungsvollen Innerlichkeit, wenn die beiden Lerchen im Orchesternachspiel als Künder ewigen Lebens in der Natur und Verheißung für das im Text besungene

Menschenpaar wieder zu singen anheben. Zudem überschreitet Strauss aber- und letztmals die Grenzen zu Symphonik und Oper: Auf die Frage des lyrischen Ichs »Ist dies etwa der Tod?« antwortet das Orchester mit dem Verklärungsmotiv aus *Tod und Verklärung* TrV 158 (1890), welches am Scheitelpunkt die klangliche Welt des *Tristan* evoziert. Insofern behält die eingangs zitierte Verwirrung Hanslicks bis zuletzt ihre Geltung.

Abschließend sei noch erwähnt, dass natürlich auch originäre Orchesterlieder das Potential zur Bearbeitung boten. Im Regelfall erschien zeitgleich mit der Orchesterpartitur auch ein Klavierauszug. Im Gegensatz zu Walter Courvoisier, der

ausdrücklich die öffentliche Aufführung des Klavierauszugs seines Orchesterlieds *Die Muse* op. 4 untersagte (Danuser 1977, 439), erkannte Strauss die Notwendigkeit dieser Bearbeitung und unternahm keine Schritte, um Aufführungen in derart reduzierter Form zu unterbinden. Im Falle des *Notturmo* wurde eine solche sogar dadurch befördert, dass zusätzlich zum Klavierauszug auch eine Fassung für Gesang, Klavier und Violine erschien. Während Strauss wenigstens die Orchestrierung eigener Klavierlieder als reizvolle Aufgabe oder nützliche Handgelenksübung empfand, überließ er das lästige Geschäft des umgekehrten Verfahrens (mit Ausnahme von TrV 206, Nr. 2) durchwegs subalternen Geistern.

Literatur

- Bie, Oscar: Das deutsche Lied. Berlin 1926.
- Bischoff, Hermann. Das deutsche Lied. Berlin o. J. [1905].
- Bracht, Hans-Joachim: Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied: Ästhetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schönberg. Kassel 1993.
- Colson, William Wilder: Four Last Songs by Richard Strauss, DMA Thesis, University of Illinois 1975.
- Danuser, Hermann: Der Orchestergesang des Fin de siècle: Eine historische und ästhetische Skizze. In: Die Musikforschung 30, H. 4 (1977), 425–452.
- Del Mar, Norman: Richard Strauss: A Critical Commentary on his Life and Works. Bd. 1. London 1962.
- Eppelsheim, Jürgen: »Im Abendrot«. In: Bernd Edelman/Sabine Kurth (Hg.): Compositionswissenschaft: Festschrift Reinhold und Roswitha Schlötterer zum 70. Geburtstag. Augsburg 1999, 281–296.
- Fauser, Annegret: Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920. Laaber 1994.
- Garlington Jr., Aubrey: Richard Strauss's »Vier letzte Lieder«: The Ultimate Opus Ultimum. In: The Musical Quarterly 73 (1989), 79–93.
- Gibbs, Christopher H.: From Haus to Konzerthaus: Orchestration of Schubert's »Erlkönig« and other lieder. In: Paul-André Bempéchat (Hg.): Liber amicorum Isabelle Cazeaux: Symbols, Parallels and Discoveries in her Honor. Hillsdale/New York 2005, 277–290.
- Grunsky, Karl: Musikästhetik. Leipzig 1907.
- Hanslick, Eduard: Aus neuer und neuester Zeit. Musikalische Kritiken und Schilderungen. Berlin 1900.
- Hausegger, Siegmund von: Über den Orchestergesang [1902]. In: Ders.: Betrachtungen zur Kunst. Gesammelte Aufsätze. Leipzig o. J. [1921], 205–214.
- Jackson, Timothy: The Last Strauss: Studies of the »Letzte Lieder«. Ph.D. Diss., City University of New York 1988.
- Jackson, Timothy L.: »Ruhe, meine Seele!« and the »Letzte Orchesterlieder«. In: Bryan Gilliam (Hg.): Richard Strauss and his World. Princeton/New Jersey 1992, 90–137.
- Jefferson, Alan: The Lieder of Richard Strauss. London 1971.
- Kahnt, Christine: Musik und Jugendstil: Untersuchungen zu Orchesterliedern der Jahrhundertwende. In: Werner Keil (Hg.): 1900: Musik zur Jahrhundertwende. Hildesheim 1995, 98–122.
- Kaplan, Richard A.: Tonality as Mannerism: Structure and Syntax in Richard Strauss' Orchestral Song »Frühling«. In: Theory and Practice 19 (1994), 19–29.
- Kennedy, Michael: Richard Strauss: Man, Musician, Enigma. Cambridge/New York 1999.
- Kravitt, Edward F.: The Orchestral Lied: An Inquiry into its Style and Unexpected Flowering around 1900. In: The Music Review 37 (1976), 209–226.
- Kühn, Clemens: Orchestergesänge: Notizen zu Richard Strauss' »Vier letzten Liedern«. In: Michael Heine-mann u. a. (Hg.): Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk. Laaber 2002, 255–271.
- Lienenlücke, Ursula: Lieder von Richard Strauss nach zeitgenössischer Lyrik. Regensburg 1976.
- Lodes, Birgit: Zarathustra im Dunkel. Zu Strauss' Dehmel-Vertonung Notturmo, op. 44 Nr. 1. In: Bernd Edelman/Birgit Lodes/Reinhold Schlötterer (Hg.): Richard Strauss und die Moderne. Berlin 2001, 251–282.
- Louis, Rudolf: Die deutsche Musik der Gegenwart. München 1909.
- Nettl, Paul: Gustav Mahler als »Musikhistoriker«. In: Musica 12 (1958), 592–595.

- Messmer, Franzpeter: Lyrik für Orchester: Zu den Orchesterliedern von Richard Strauss. In: Richard Strauss und die Moderne: Konzertzyklus der Münchner Philharmoniker zum 50. Todestag des Komponisten. München 1999, 265–271.
- Orel, Alfred: Richard Strauss als Begleiter seiner Lieder. Eine Erinnerung. In: Schweizerische Musikzeitung 92/1 (1952), 12 f.
- Schlötterer, Reinhold. Die Texte der Lieder von Richard Strauss. Pfaffenhofen 1988.
- Schlötterer, Roswitha: Richard Strauss und sein Münchner Kreis. In: Robert Münster/Helmut Hell (Hg.): Jugendstil-Musik? Münchner Musikleben 1890–1918. Wiesbaden 1987, 13–24.
- Schmierer, Elisabeth: Die Orchesterlieder Gustav Mahlers. Kassel 1991.
- Schuh, Willi (Hg.): Richard Strauss. Briefe an die Eltern 1882–1906. Zürich/Freiburg i. Br. 1954.
- Specht, Richard: Richard Strauss und sein Werk. 2 Bde. Leipzig u. a. 1921.
- Strickert, Jane: Richard Strauss's »Vier Letzte Lieder«: An Analytical Study. Ph.D. Diss., Washington University in St. Louis 1975.
- Ursuleac, Viorica/Schlötterer, Roswitha (Hg.): Singen für Richard Strauss: Erinnerungen und Dokumente. Wien/München 1986.
- Wagner, Richard: Zukunftsmusik [1860]. In: Ders.: Dichtungen und Schriften 8, 45–101.
- Youens, Susan: »Actually, I like my songs best«: Strauss's Lieder. In: Charles Youmans (Hg.): The Cambridge Companion to Richard Strauss. Cambridge 2010, 151–177.
- Zychowicz, James L.: The Lieder of Mahler and Richard Strauss. In: James Parsons (Hg.): The Cambridge Companion to the Lied. Cambridge 2004, 245–272.