

# “Mozart und Berlioz in einer Person” – Richard Strauss und seine Orchesterlieder

Arnold Jacobshagen

In der Geschichte des Orchesterliedes nehmen die Beiträge von Richard Strauss – neben denen von Gustav Mahler – einen zentralen Platz ein und repräsentieren beispielhaft eine musikalische Gattung, die erst seit dem Fin de siècle ihre Blüte erlebte. Nachdem Hector Berlioz schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts Klavierlieder zu instrumentieren begonnen hatte, traten u.a. Liszt, Brahms und Hiller mit Schubert-Bearbeitungen an die Öffentlichkeit, ehe Komponisten wie Hugo Wolf, Gustav Mahler und nicht zuletzt Richard Strauss eigene Lieder für das symphonische Konzertwesen verfügbar machten. Tatsächlich hängen die Gründe für die zunehmende Präferenz des Orchestergesanges aufs engste mit der Entwicklung und Ausdifferenzierung des öffentlichen Konzertwesens zusammen. War das Lied als “Kleinkunst” zunächst an die privateren Institutionen der Haus- und Salonmusik gebunden, so führten erst seine ästhetische Nobilitierung zur Konzertgattung und die Institutionalisierung des öffentlichen Liederabends die soziologischen Voraussetzungen für die Entstehung eines autonomen Orchestergesanges herbei. Diese Entwicklung wurde vom gleichzeitigen Niedergang der Nummernoper und der sich abzeichnenden Tendenz zur Durchkomposition des musikalischen Dramas begünstigt, was die Eignung von Opernszenen für den Konzertvortrag erheblich minderte und einen zunehmenden Bedarf an Sologesangsstücken mit Orchesterbegleitung hervorrief.

Die Mittelposition zwischen Klavierlied, Konzertarie, Vokalsymphonie und Opernszene erklärt sowohl die Affinitäten wie auch die Differenzen gegenüber diesen unterschiedlichen Gattungsmodellen und spiegelt die ästhetischen Kontroversen, denen das Orchesterlied von Beginn an ausgesetzt war. Einflußreiche Kritiker beanstandeten “ein störendes Mißverhältnis zwischen der Intimität des Inhalts und der Stärke der in Anspruch genommenen klanglichen Mittel” und tadelten “die Versuchung, auf Äußerlichkeiten, wie tonmalende Illustrationen, bloßen Klangeffekt und dergleichen mehr Nachdruck zu legen.”<sup>i</sup> Freilich beruhte diese Kritik auf einer Liedästhetik, die auf Einfachheit, Einheitlichkeit und Unmittelbarkeit zielte und dem Lied in der Hierarchie der Gattungen nur eine untergeordnete Rolle zuerkannte. Zeichnete sich indes bei Richard Strauss bereits in der Textauswahl eine Hinwendung zu hymnisch-dramatischen Formen ab, so ließ sich der harmonischen und kontrapunktischen Komplexität seiner Tonsprache kaum noch mit pianistischen Mitteln beikommen. Anders als etwa in Mahlers *Rückert-* oder *Wunderhorn-Liedern*, in denen die Klangfarbe einen Ausgleich für einen strukturell

reduzierten Tonsatz bildet, ist für Strauss' genuine Orchesterlieder eine im Klaviersatz kaum noch darstellbare Vielstimmigkeit kennzeichnend, die der Instrumentation notwendig bedarf. Diese neue Konzeption des Orchestergesanges repräsentieren erstmals in Strauss' Œuvre die 1896/97 entstandenen *Vier Gesänge op. 33*, die in der vorliegenden Aufnahme durch *Verführung* (Nr. 1) und *Gesang der Apollopriesterinnen* (Nr. 2) vertreten sind. Die Verwendung der Gattungsbezeichnung *Gesang* kennzeichnet programmatisch die Loslösung vom traditionellen Lied. So ist in *Verführung* die Singstimme mit einem Orchestersatz verbunden, der mit seiner dichten motivischen Arbeit und der klangsinnlichen Detailfreude auch kompositionstechnisch ins Umfeld der seinerzeit entstandenen Symphonischen Dichtung *Also sprach Zarathustra* gehört. Während die Instrumentation dieser Nummer vor allem die erlesenen Timbres von Baßklarinette und Soloviola exponiert, wird der hymnische Duktus des *Gesangs der Apollopriesterinnen* von statuarischen Bläserklängen getragen. Zu diesen beiden so unterschiedlichen Stücken beglückwünschte der Komponist Max von Schillings seinen Kollegen: "Sopran-Scene [=Verführung], Apollochor [=Gesangs der Apollopriesterinnen] – wer nennt die Namen! Sie sind wahrhaftig ‚alt‘ und ‚neu‘ zugleich – Mozart und Berlioz in einer Person!"<sup>iii</sup>

Die berühmtesten Orchestergesänge von Strauss sind zweifellos die *Vier letzten Lieder*, deren letztes der mittlerweile 84jährige Komponist am 20. September 1948 vollendete. Noch immer wird in der Strauss-Forschung über die Frage gestritten, ob ihre zyklische Zusammenstellung bereits vom Komponisten geplant war oder aber lediglich auf einer posthumen verlegerischen Entscheidung beruhte. Kennzeichnend für ihren Stil ist das nachgerade symbiotische Verhältnis zwischen Orchesterpart und Singstimme: letztere prägt keineswegs mehr allein das melodische Geschehen, sondern geht als integrierender Bestandteil im Gesamtklang auf. So beruht in *September* die Satzstruktur auf einer Leitmotivtechnik *en miniature*, in der die einzelnen Stationen der Verserzählung mit deskriptiven Klangchiffren korrespondieren. Die dreistrophige Anlage des Gedichts *Beim Schlafengehn* hat Strauss in eine zweiteilige Form überführt: In der dritten Strophe findet das "sehnliche Verlangen" seine Verwirklichung in Gestalt einer Klangidee, die aus der Verschmelzung der anfangs in Melodie und Begleitung getrennten Strukturen resultiert. Das Lied *Im Abendrot* gilt seit jeher als eines der persönlichsten Bekenntniswerke des Komponisten. So läßt Strauss zu den Schlußversen "wie sind wir wandermüde / ist dies etwa der Tod" zweimal das sogenannte "Verklärungsthema" aus seiner Tondichtung *Tod und Verklärung* erklingen.

Neben den originären Orchestergesängen hat Strauss auch zahlreiche Klavierlieder nachträglich instrumentiert. Die Mehrzahl seiner Lieder entstanden zwischen 1885 und 1906, einem Zeitraum, der mit der aktiven Laufbahn der Sängerin Pauline de Ahna zusammenfällt. Der

Interpreten, die Strauss am 10. September 1894 heiratete, waren die meisten Kompositionen förmlich auf den Leib geschrieben. Dies gilt zumal für *Cäcilie* (op. 27/2), das früheste Stück der vorliegenden Einspielung. Es entstand am Vorabend der Hochzeit und enthält mit seinem sieben mal wiederholten, in Triolen gesetzten Vers “Wenn du es wüßtest” eine der leidenschaftlichsten musikalischen Liebeserklärungen des Komponisten.

Die im Jahre 1900 komponierte, doch erst 1918 instrumentierte *Freundliche Vision* (op. 48/1) hebt in der ausgefallenen Tonart Cis-Dur an, ehe im zweiten Teil des Liedes der Traum Realität zu werden scheint und die Musik in das weit bodenständigere D-Dur übergeht. Unter den im September 1901 entstandenen *Acht Liedern für eine Singstimme mit Klavierbegleitung op. 49* hat Strauss nur für das erste, *Waldseligkeit* (Richard Dehmel) eine Orchesterfassung erstellt, deren exquisite Besetzung mit Harfe und Harmonium dem beseelten Nocturne eine abgestufte Tönung verleiht. Verkörperte bereits hier die ursprüngliche Klavierfassung nur ein gleichsam provisorisches Stadium, so bedurfte erst recht die *Frühlingsfeier* (op. 56/5) des vollen Orchesters, um die Extase von Heines Adonisklage auch klanglich einzulösen.

---

<sup>i</sup> Rudolf Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München 1909, S. 237.

<sup>ii</sup> Brief vom 25. September 1896. *Richard Strauss – Max von Schillings. Ein Briefwechsel*, hrsg. v. Roswitha Schlötterer, Pfaffenhofen 1987, S. 48.