

Abstracts

HARTMUT GRIMM

»Auf zu neuen Siegen unter meinen Fahnen« – Richard Strauss in Berlin

Richard Strauss konnte in seiner Berliner Zeit von allen avancierten künstlerischen Strömungen profitieren, die sich am Ende des Jahrhunderts hier etablierten: von Künstlern des Friedrichshagener Dichterkreises und Autoren des Theatervereins Freie Bühne, die ihn zu einer neuen Qualität seiner Liedkompositionen inspirierten; von einzelnen Mitgliedern der Berliner Secession, die ihn porträtierten und vor allem vom Reformtheater Max Reinhardts, das sich in der Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthal und in Reinhardts Mitwirkung an der Vorbereitung des *Rosenkavaliers* bewährte. Einen wichtigen Rückhalt bei der Durchsetzung seiner neuen Werke fand Strauss in der Publizistik mehrerer herausragender Kunst- und Musikschriftsteller Berlins, wobei – neben Wilhelm Klatte und zunächst auch noch Paul Bekker – insbesondere das unermüdliche Engagement von Oskar Bie hervorzuheben ist. Die *Deutsche Mottete* gehört zu den wenigen Werken, die in Berlin uraufgeführt wurden. In ihrer monumentalen Anlage und den exklusiven Ansprüchen an die Ausführung sehen wir sie auch als konkurrierende Reaktion auf die ebenfalls hochambitionierte Nr. 1 der drei Motetten op. 110 von Max Reger. Die Frage nach eventuellen Bezügen zur großen Tradition der Motette ist im Hinblick auf das Werk von Strauss bislang sehr unterschiedlich diskutiert worden. Wir betrachten solche Elemente als eher periphere, aber durchaus vorhandene Instanzen der *Deutschen Motette*, und es lässt sich zeigen, dass sie gelegentlich geradezu demonstrativ aus ihrem Kontext hervorleuchten.

REINHARD KAPP

Auf Seitenpfaden und querfeldein – Richard Strauss und die Konzertform

Ein chronologischer Durchgang durch sämtliche Werke von Richard Strauss für Soloinstrumente und Orchester erlaubt die Untersuchung dieses Werkkorpus unter verschiedenen Gesichtspunkten: Anlässe und Anregungen, Formanlage und Gattungsbezug, wechselnde ästhetische Positionierung zwischen »absoluter« und »Programm«-Musik, Verbindungen dieser »Parerga« zu den von Strauss als seine Hauptwerke betrachteten Tondichtungen und Opern, schließlich die direkte oder indirekte Berührung durch zeitgenössische Tendenzen.

SEBASTIAN URMONEIT

Gibt es im *Don Juan* von Richard Strauss ein »Heldenthema«? – Versuch, den Begriff Tondichtung ernst zu nehmen

Der Missstand, dass die Musikwissenschaft bis auf den heutigen Tag keine Methoden herausgearbeitet hat, mit denen sich eine Tondichtung im Anschluss an Carl Dahlhaus als ein Weiterdichten des Mythos in musikalischer Sprache kommentieren lässt, ist an der Forschungsliteratur zum *Don Juan* von Richard Strauss eindringlich zu belegen. Am Ende des mittleren Abschnitts exponiert der Komponist ein Thema, das in den Untersuchungen als »Heldenthema« bezeichnet und mehrfach als 2. Don-Juan-Thema gedeutet wurde. Ein Blick in die Stoffgeschichte hätte darüber aufgeklärt, dass die Gestalt des Frevlers (Don Juan) untrennbar mit der des strafenden Rächers, des »steinernen Gastes«, verbunden ist. Es liegt darum sehr nahe, dieses »von außen« in die Partitur tretende Thema als Vertonung der transzendenten Macht zu verstehen, die in Nikolaus Lenaus der Tondichtung zugrunde gelegtem Gedicht im Gewand der Naturmacht auftritt, und davon ausgehend den Kommentar der Tondichtung vorzunehmen.

ECKHARD ROCH

Wie werd' ich den Lästigen los? – Wagner-Nachfolge und Wagner-Parodie in *Guntram* und *Feuersnot* von Richard Strauss

Für die Generation von Gustav Mahler und Richard Strauss stellte Richard Wagners Werk einen schwer erreichbaren Maßstab dar. Strauss' Oper *Guntram* knüpft zwar konzeptionell zunächst an Lohengrins Gralsreich, Tannhäusers Minnegesang und an Parsifals Mitleidslehre an, ist aber kein Werk der versuchten Wagner-Nachfolge, sondern der beginnenden Befreiung, denn obwohl Sujet, Fabel und Problematik (Erlösung) durchaus noch wagnerisch sind, weisen sowohl einzelne Aspekte der Dichtung als auch die Musik eine persönlich geprägte Physiognomie auf, bei der Strauss an eigene Erfahrungen aus seinem Liedschaffen und der Tonsprache der Sinfonischen Dichtungen anknüpfen konnte. Seine nächste Oper *Feuersnot* bedeutete für Strauss dann eine definitive Selbstbefreiung von Wagner – durch Parodie.

CHRISTIAN SCHAPER

»Die Zeit, die ändert doch nichts an den Sachen« – Zum Verhältnis von Musik, Text und Regie im *Rosenkavalier*

Für ungewöhnlich lange Zeit wurde *Der Rosenkavalier* in ganz traditioneller Weise inszeniert: mehr oder weniger genau gemäß den Vorgaben der Autoren bzw. nach Alfred Rollers Regiebuch, auf das Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss die ersten *Rosenkavalier*-Bühnen zur Stiftung einer autorisierten Aufführungstradition verpflichtet hatten. Während die »Original-Inszenierung« des *Rosenkavaliers* insofern als integraler Bestandteil eines intendierten Gesamtkunstwerks gelten darf, können sich aktualisierende Inszenierungen indes gleichermaßen auf das Werk und insbesondere sein inhärentes Thema »Zeit« berufen, wenn sie das »Werkganze« als Zusammengesetztes begreifen und als Kristallisationspunkt eines historisch vielfach bedingten Entstehungsprozesses zeigen. Im vorliegenden Beitrag werden Sinnpotentiale, die sich durch Libretto- und Partituranalyse freilegen lassen, exemplarisch auf Möglichkeiten szenischer Realisierung befragt und mit konkreten Lösungen verschiedener Inszenierungskulturen konfrontiert. Wie sehr die Komplexität von Strauss' Musik etwaigen Bildierungsversuchen geradezu im Wege stehen kann, wird anhand der Einleitung zum *Rosenkavalier* demonstriert. Drei Fallstudien im Mittelteil (zum sogenannten Octavian-Motiv, zu einer prominenten leitmotivischen Phrase vor allem des I. Akts sowie zu »Mariandl«-Walzer und Terzett-Beginn im III. Akt) thematisieren das Verhältnis von leitmotivischem Komponieren und szenischer Realisierung. Anhand der Nebenfigur des »kleinen Negers« und der Schlusszene der Oper wird schließlich entfaltet, wie und warum ein plurimediales Kunstwerk wie *Der Rosenkavalier* unterschiedlichste szenische Lösungen gleichermaßen zu motivieren und selbst scheinbar evident werkwidrige Lesarten zu legitimieren geeignet ist.

UTE HENSELER

»Dein Lied erklang, es war kein Ton vergebens« – Zu einigen späteren Liedern von Richard Strauss

Drei späte Lieder von Richard Strauss auf Texte von Friedrich Rückert aus den Jahren 1929 bzw. 1935 werden in dieser Fallstudie in Augenschein genommen und anschließend auf ihre Tendenzen zu ästhetischer Weltflucht und ihr Verhältnis zum politischen Klima der Zeit hin befragt. *Und dann nicht mehr, Vom künftigen Alter* und *Im Sonnenschein* entstanden zu einem Zeitpunkt, als sich der Komponist längst explizit von avantgardistischen musikalischen Positionen

verabschiedet hatte. Rückerts Verse sind dem persischen Ghazel nachempfunden, dessen Strophen mittels eines wiederkehrenden Reimworts wie Perlen an einer Schnur aneinander gekettet sind. Im Vergleich mit einer Parallelvertoung von Schubert zeichnen sich bei *Vom künftigen Alter* nicht nur Analogien und Divergenzen der kompositorischen Strategien ab, sondern auch Strauss' weitaus optimistischere Perspektive. Die Gestimmtheit der Rückert-Lieder mit ihrer melancholischen Reflexion der Vergänglichkeit des Lebens und der Sehnsucht nach innerem Frieden korrespondiert dabei auffällig mit der eskapistischen Haltung des Komponisten zum politischen Zeitgeschehen in den späten zwanziger und dreißiger Jahren.

MATHIAS HANSEN

Das instrumentale Spätwerk von Richard Strauss – Nachklang oder Wiederkehr?

Richard Strauss hat wiederholt in seiner kompositorischen Entwicklung ein Fazit gezogen, nach dem er bemerkenswert entschieden eine neue Richtung einschlug. Erstmals geschah dies in den 1880er Jahren, als die Komposition Sinfonischer Dichtungen das klassizistisch orientierte Jugendwerk ablöste, dann – im Rückblick – gegen Ende des Jahrhunderts, als die Orchesterwerke der Oper zu weichen begannen, zu der jene nur als »Vorbereitung« gedient haben sollten. Und die später dennoch neben und nach den Opern geschriebenen Stücke – die Instrumentalkonzerte, Orchester-»Sonatinen«, die *Metamorphosen* und Letzten (Orchester-)Lieder der vierziger Jahre – seien mehrheitlich nur noch »Handgelenksübungen« gewesen, die gewissermaßen nach Abschluss des »eigentlichen« Werkes ausgeführt wurden. Dieses Understatement, so sehr es für den Autor sprechen mag, muss und kann wohl kaum mehr geteilt werden: Die Stücke sind zu gewichtig (geworden), sie signalisieren nichts Geringeres als einen weiteren kompositorischen Neuansatz, dem freilich biographisch gesehen keine Dauer mehr beschieden sein konnte. Aber die von ihm ausgehenden Impulse sind, wenn auch erst Jahrzehnte später, spürbar geworden.

ROLAND DIETER SCHMIDT-HENSEL

Anmerkungen zu Johann Adolf Hasses Dresdner Notisten

Innerhalb der musikalischen Quellenforschung gilt ein besonderes Augenmerk seit langem den Kopisten der sächsischen Hofkapelle des 18. und 19. Jahrhunderts, da sich die Forschungen hierzu auf eine ungewöhnlich breite und homo-

gene Überlieferung von Quellen aus dem Umfeld der Dresdner Hofmusik in der heutigen Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden stützen können. Die vorliegende Studie widmet sich den Opern und Oratorien Johann Adolf Hasses der Jahre 1731 bis 1756, da gerade diese für die zeitliche Einordnung einzelner Kopisten zusätzliche Erkenntnisse bieten. Diese »Notisten« lassen sich grob in zwei »Generationen« unterteilen, die zum Großteil namentlich zu identifizieren sind. Allerdings verweist die Tatsache, dass die Notisten »AnonH1« und »AnonH2«/»Schreiber T« weiterhin anonym bleiben müssen, auf die methodischen Grenzen der Identifizierung und Zuordnung von Schreiberhänden insbesondere in einem Umfeld von mehreren ähnlich schreibenden, über einen langen Zeitraum tätigen Notisten, deren Schriftformen sich im Laufe der Zeit deutlich veränderten.

RAINER KLEINERTZ

Max Marschalk und Gustav Mahler im Kontext der Berliner Mahler-Rezeption um 1896

In den Jahren 1895 bis 1897 – dem Jahr seiner Ernennung zum Direktor der Wiener Hofoper – gab es in Berlin eine Reihe von Konzerten mit Werken Gustav Mahlers. Im Mittelpunkt standen dabei die Uraufführung der Zweiten Symphonie am 13. Dezember 1895 und die Berliner Erstaufführung der Ersten am 16. März 1896. In diesem Zusammenhang ergaben sich ein Briefwechsel und persönliche Begegnungen Mahlers mit dem heute weitgehend unbekanntem Berliner Komponisten und Musikkritiker Max Marschalk. Mahlers Briefe an Marschalk enthalten wichtige Aussagen zur Konzeption seiner Ersten Symphonie und zu seinem Verhältnis zu Programmen, die klar datierbar sind und im Gegensatz zu anderen Zeugnissen wie den Erinnerungen Natalie Bauer-Lechners oder Bruno Walters nicht auf den erst viele Jahre nach Mahlers Tod publizierten Erinnerungen Dritter beruhen. Marschalk seinerseits veröffentlichte im selben Jahr einen ausführlichen Artikel über Mahler, den er diesem zuvor zusandte. Der Artikel enthielt ein umfangreiches Programm der Ersten Symphonie, das nur partiell mit Mahlers früheren programmatischen Hinweisen zu dieser Symphonie übereinstimmte und dennoch von ihm ausdrücklich gebilligt wurde. Dieser Beitrag, der hier seit 1896 erstmals vollständig wiedergegeben wird, hat bisher kaum Beachtung gefunden, obwohl er im Kontext des Briefwechsels zwischen Mahler und Marschalk ein einmaliges, unmittelbar zeitgenössisches und von Mahler autorisiertes Dokument zum Verständnis der Ersten Symphonie darstellt.

FRANZ MICHAEL MAIER

Latein als Bühnensprache in Carl Orffs *Catulli Carmina*

Thrasybulos Georgiades' Theorie der lateinischen Sprache wird durch Anwendung auf Carl Orffs Vertonungen lateinischer Texte auf ihre Validität hin überprüft. Georgiades' sehr allgemeine Theorie kann Orffs sehr individuelles Komponieren nur teilweise erreichen.