

# VON KRIEGERN UND KORNBLUMEN

## GESCHLECHTERBILDER IM LIEDSCHAFFEN

RICHARD STRAUSS<sup>1</sup>

NINA NOESKE (Hamburg)

Wer sich mit Strauss' Liedern aus Gender-Perspektive beschäftigt, wird kaum überrascht werden: zahlreiche Lieder bedienen die Geschlechter-Klischees des ausgehenden 19. Jahrhunderts, Brechungen derselben kommen kaum vor, Ironie gibt es nur in Ausnahmefällen, Charakterzeichnungen bleiben in der Regel schematisch. Die in den Stücken thematisierten Menschen, Frauen und Männer, stellen eher Typen dar, subtilere seelische Regungen werden nicht sichtbar. Dies jedenfalls gilt für Strauss' Liedschaffen vor 1906, also für jene kompositorische Phase, die der zwölfjährigen Liederpause, in der sich der Komponist ganz seinen Opern widmete, voranging. Bis 1901 hatte der damals noch nicht einmal 40-jährige Strauss etwa ein Dreiviertel aller seiner Lieder komponiert; der Vorwurf der Beliebigkeit bzw. bloßen Pragmatik bei der Wahl seiner Texte stand bereits damals im Raum. Tatsächlich scheint literarische Qualität für den Liederkomponisten in dieser Zeit keine entscheidende Rolle gespielt zu haben. Selbst den (wenigen) sozialkritischen Liedern auf Texte von Karl Henckell und Richard Dehmel, darunter *Der Arbeitsmann*, op. 39 Nr. 3 (1898), bleibt der Vorwurf nicht erspart, dass es ihnen vor allem darum ging, kompositorisch einen bestimmten Tonfall auszuloten und dabei künstlerische Originalität herauszustellen; die konkreten Texte und deren spezifische Qualität hingegen seien dem Komponisten letztlich gleichgültig und hätten „für ihn eher den Reiz des Neuen, Originären gehabt [...] als daß er sich mit ihren Inhalten identifizierte.“<sup>2</sup> Dabei hat der Komponist den Verdacht mangelnden Qualitätsbewusstseins selbst vorangetrieben – etwa mit seiner vielzitierten Bemerkung von 1895, dass er zuweilen ein Gedichtbuch nur „oberflächlich“ durchblättere, um dann anlässlich von „nur ungefähr im Inhalt correspondierende[n]“ Versen die ohnehin schon in ihm vorhandene Musik zur Entfaltung zu bringen; „so ist das opus im Handumdrehen da“.<sup>3</sup> Nach größeren Skrupeln klingt dies nicht.

Mit *Zueignung*, op. 10 (1885), *Heimkehr*, op. 15 (1886) oder *Ständchen*, op. 17 (1887), Kompositionen, die sich nach wie vor beständig im Liederabend-Repertoire halten, hatte Strauss bereits recht früh in seiner Karriere den Geschmack eines bürgerlichen Publikums getroffen. Daneben aber habe er, wie viele Kritiker bemängelten, in seinen Liedern vor al-

1 Der Text behält den Duktus des am 5.12.2014 gehaltenen Vortrags bei.

2 Ursula Schneewind, „...und die Scharen jubelten‘ Richard Strauss und seine Lieder“, *Österreichische Musikzeitschrift*, Jg. 54, H. 7/8 (Juli 1999), S. 26-35; hier S. 34.

3 Zitiert nach Jürgen May, „Der Kompositionsprozess“, in: Walter Werbeck (Hrsg.), *Richard Strauss Handbuch* (Stuttgart: Metzler & Bärenreiter 2014) S. 114-129; hier S. 118.

lem eine Sphäre bedient, die bereits Ende des 19. Jahrhunderts als ‚Kitsch‘ verschrien war.<sup>4</sup> Kurt Westphal notierte 1927 in der Zeitschrift *Die Musik*, dass Strauss' Werke oft einen „fatalen Stich ins Sentimental-Schwülstige“ aufwiesen,

„das in vielen seiner Lieder geradezu in Reinkultur wirksam ist und sich oft bis zu unerträglichem Kitsch steigert. [...] In üppig blühender, allzu üppiger Melodik findet der Sinn für Klangschwelgerisches seinen Niederschlag. [...] Bedenkenlos ahmt er eine musikalische Lyrik nach, die ein halbes Jahrhundert vor ihm üblich war.“<sup>5</sup>

1963 stellte Ernst Krause mit Blick auf Strauss' Liedschaffen fest: „Es ist eine Kunst, die mehr als andere Schaffensgebiete von Zügen eines beinahe gefährlichen Melodischen nicht freizusprechen ist. Gewisse Stimmungen einer plüschenen Salonromantik sind, wenigstens bei den früheren Liedern, nicht zu überhören.“<sup>6</sup> Dies aber resultiere nicht zuletzt aus der Wahl der Texte: „Viele seiner Liedvorlagen von Gilm, Liliencron, Bodman, Schack und anderen erscheinen geradezu repräsentativ für jene schönheitstrunkene, inhaltsleere Feld-Wald-und-Wiesen-Lyrik sprossenden Jugendstils, die entweder von seichter Naturstimmung [...] oder vom Überschwang der Gefühle [...] lebte.“<sup>7</sup> Die Rede ist vom „laveduftenden Biedermeier Dahns und Busses“.<sup>8</sup> Tatsächlich lässt sich der Münchner Dichterkreis um Emanuel Geibel, Felix Dahn und Adolf Friedrich von Schack als Versammlung „mittelmäßiger Poeten“ charakterisieren, die in ihrer „hochgestimmten Lyrik“ einem „inhaltsleeren und realitätsfernen Schönheitskult des Wortes“ huldigten: „Seichte Naturstimmungen wurden gefühlig wie aus übervollem Herzen besungen, Weltabgewandtheit und Weltschmerz gesucht und gepflegt. Die Realität hingegen blieb sorgsam ausgeklammert oder wurde im Hymnenton idealisiert.“<sup>9</sup>

Der junge, damals Anfang 20-jährige Richard Strauss war für derartige Texte offenbar empfänglich. Was genau ihn zwischen 1886 und 1888 beispielsweise an Felix Dahns Gedichtsammlung *Mädchenblumen* so gefangen nahm, dass er die vier Texte vertonte und kurz darauf als op. 22 veröffentlichte, lässt sich heute kaum mehr sagen – doch möglicherweise ist die Frage falsch gestellt. Vorstellbar etwa ist, dass er gedankenverloren einen

4 Zu Strauss als Kitsch-affinem Komponisten vgl. Michael Lehner: „Die schöne Musi! Da muss ma weinen.‘ Kitsch – Historismus – Richard Strauss?“, in: *Musik und Kitsch*, hrsg. von Katrin Eggers und Nina Noeske, (Hildesheim: Olms 2014), S. 77-104; und Nina Noeske, „Sentimentalität und Parodie: Strauss' Opern im Kitsch-Diskurs“, in: *Worte klingen – Töne sprechen. Richard Strauss und die Oper. Symposium anlässlich der Richard Strauss-Ausstellung im Theatermuseum in Wien, 22.–23. Jänner 2015*, hrsg. von Alexandra Steiner-Strauss und Christiane Mühlegger-Henhapel (Wien: Holzhausen 2015), S. 139-47.

5 Kurt Westphal, „Das musikdramatische Prinzip bei Richard Strauss“, *Die Musik*, Jg. 19, H. 12 (September 1927), S. 859–64; hier S. 862.

6 Ernst Krause, *Richard Strauss. Der letzte Romantiker* (München: Heyne 1979 [1. Aufl. 1963]), S. 258.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 260.

9 Oswald Beaujean, „Bildungsbürger Richard Strauss, oder: Ein Leben mit Goethe als ideeller Leitfigur“, in: *Wer war Richard Strauss?*, hrsg. von Hanspeter Krellmann (Frankfurt am Main: Insel 1999), S. 103-12; hier S. 109.

Gedichtband aus dem Bücherregal eines Freundes zur Hand nahm und daraufhin, gebannt durch ein oder mehrere sprachliche Bilder, auf die von ihm selbst geschilderte Weise kreativ wurde. Auf dem Titelblatt des Druckes im Fürstner Musikverlag von Februar 1892 sind,<sup>10</sup> zusätzlich zum jugendstilhaft-floralen Rahmen, alle vier in den Liedern geschilderten Mädchencharaktere abgebildet: die glücklich-bescheidenen, freundlich-genügsamen Kornblumen, die fröhlichen, gut gelaunten, immer zu Scherzen aufgelegten Mohnblumen, der stille, empfindsam-tiefe Efeu, der nur einmal blüht, und schließlich die feenhaft-geheimnisvolle, nächtliche Seerose.

Der Vergleich von Frauen mit Blumen war in der abendländischen Kunst und Kultur seit jeher beliebt; wenn Goethe etwa sein Gretchen aus dem *Faust* in Liebesangelegenheiten ein Blumenorakel befragen lässt, so verweist er damit auf die lange Tradition einer gleichsam natürlichen Affinität von Weiblichkeit auf der einen und Pflanzen- und Blumenwelt auf der anderen Seite. Auch die weibliche Mode orientierte sich spätestens seit dem 19. Jahrhundert stärker als die männliche an floralen Farben, Formen und Mustern; weibliche Anmut und Schönheit wurden dem Aufblühen und Verwelken von Blumen analog gedacht, und wenn – wiederum wie bei Goethe – der Knabe das Röslein brach, so wussten die Zeitgenossen, worauf angespielt wurde. Darüber hinaus handelt es sich um einen Topos, der das Geschlechterverhältnis auch auf umfassenderer Ebene prägte und teilweise heute noch prägt: demnach entspricht das Weibliche der (stummen, passiven, empfangenden, letztlich immobilen) Natur, während das Männliche den aktiven, bewegten, handelnden Part übernimmt, kulturell tätig wird, Natur gestaltet und sie sich dabei zugleich unterwirft. Rudimente dieser Denkweise waren bereits in der Antike verbreitet, späte Ausläufer sind im deutschen Idealismus, den Schriften Kants, Schillers und Humboldts zu finden, doch auch Philosophen wie Schopenhauer (mit dessen Philosophie Strauss vertraut war) bestätigten die konventionellen Geschlechterklischees, die bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts weitgehend unangefochten blieben.<sup>11</sup>

Es ist davon auszugehen, dass dieser Geschlechterdualismus, der zugleich die Voraussetzung für das bürgerliche Familienmodell des 19. Jahrhunderts darstellt, von Strauss niemals in Frage gestellt wurde:<sup>12</sup> selbst die später musikalisierten devianten, morbiden, Grenzen überschreitenden Frauengestalten aus *Salome* und *Elektra*, das Spiel mit Androgynität im *Rosenkavalier* und in *Arabella*, aber auch die zunächst ehebrecherische und schließlich dem Liebesglück entsagende, dabei durchaus souveräne Marschallin aus dem *Rosenkavalier* beziehen ihren Reiz aus der Abweichung von einer – und das gilt wohl für den Komponisten wie für dessen Publikum gleichermaßen – niemals angezweifelten Norm. Dem Komponisten Strauss ging es seit jeher vor allem um musikalische Farbigkeit, um Charakterzeich-

10 Nachgedruckt in: Richard Strauss. *Autographen, Porträts, Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag*, hrsg. von Hartmut Schaefer (München: Mayerische Staatsbibliothek 1999), S. 262.

11 Vgl. u. a. Cornelia Klinger, „Feministische Theorie zwischen Lektüre und Kritik des philosophischen Kanons“, in: *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch* (Stuttgart: Alfred Kröner 2005), S. 329–64.

12 Vgl. hierzu auch Eva Rieger, „Auf den Leib geschrieben. Zum Verhältnis von Musik und Körper im *Rosenkavalier*“, in: *Musikgeschichte – Vermittlungsformen. Festschrift für Beatrix Borchard zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Martina Bick, Julia Heimerding und Krista Warnke (Köln: Böhlau 2010), S. 119–28; insb., 121.

nung auf allen Ebenen; während er sich hierzu jedoch, grob gesagt, vor 1900 innerhalb eines vergleichsweise engen Rahmens, den die weitgehend statischen Geschlechterrollen vorgaben, bewegen musste, denn mehr stand jenseits von Insider-Kreisen kaum zur Disposition, bot die Umbruchszeit nach der Jahrhundertwende<sup>13</sup> insbesondere für das weibliche Personal potenzierte Möglichkeiten. Bildlich gesprochen: Mitte der 1880er Jahre war die Auswahl der weiblichen und männlichen Charaktere durch ein Blumenbeet, oder besser: einen gepflegten, eingezäunten Garten vorgegeben, während Strauss zu Beginn des 20. Jahrhunderts seine Frauenfiguren jenseits dieser Grenzen fand, denn die Geschlechterkonventionen waren just in dieser Zeit massiv und unumkehrbar in Bewegung geraten.

Es liegt auf der Hand: die musikalische Gestaltung verschiedener Frauentypen in Form von Naturphänomenen und -stimmungen bot dem jungen Komponisten gute Übungsmöglichkeiten, denn beides, weibliche Charaktere wie Naturbilder, war ihm aus eigener Anschauung vertraut, beides galt es auch im alltäglichen Leben – im eigenen Interesse – geistig wie gefühlsmäßig zu durchdringen, zu verstehen, und damit: zu beherrschen. Der Hinweis auf den Androzentrismus des 19. Jahrhunderts, der hier letztlich zum Tragen kommt, ist beinahe zu trivial, um erläutert zu werden: Geprägt sind die Gedichte vom männlichen Blick, der sich narzisstisch im Angeschauten spiegelt. Die Anspruchslosigkeit der Kornblumen im ersten Gedicht etwa ist eine bloße Projektion, eine Wunschvorstellung. Während das lyrische Ich in der ersten Hälfte des Textes beobachtet, wird am Ende der Bezug zum eigenen Gefühl hergestellt: „Dir wird so wohl in ihrer Nähe“. Bei Strauss ist die Beziehungsebene auch musikalisch dargestellt: Das Klavier hat zunächst nur begleitende Funktion, doch an dieser Stelle (T. 16) ist es erstmals nicht nur Begleitstimme, sondern es entspinnt sich in den folgenden Takten eine Art Mini-Duett zwischen Klavier und Gesangsstimme. Die Blume scheint, wie das Klavier, auf die Ansprache zu reagieren.

Während der ausgelassen-extrovertierte Charakter der Mohnblumen musikalisch durch große melodische Sprünge, Triller, Vorschläge und starke rhythmische wie dynamische Kontraste gekennzeichnet ist, handelt es sich beim Efeu um das genaue Gegenteil; es dominiert eine starke Gleichförmigkeit, wenn nicht Eintönigkeit in Rhythmik, Melodik und Dynamik. Gleichzeitig ist die sich von unten nach oben rankende Pflanze bereits ohne weiteres im Notenbild erkennbar. Die Blüte des Efeus ist verborgen – genauso wie (hier in der Ausgabe für hohe Stimme) das *b*, der Grundton, zunächst durch *ces* und *a* ‚verdeckt‘ wird und erst zu Beginn der zweiten Takthälfte zum Vorschein kommt (T. 19). Der Fortgang des Gedichts impliziert wiederum eine Wunschvorstellung des bürgerlichen Zeitalters:

„Doch mit unerschöpflich tiefer, treuer inniger Empfindung könnten sie mit eigener Triebkraft nie sich heben aus den Wurzeln, sind geboren, sich zu ranken liebend um ein ander Leben: an der ersten Liebumrankung hängt ihr ganzes Lebensschicksal, denn sie zählen zu den seltenen Blumen, die nur einmal blühen.“

13 Ausführlich hierzu Melanie Unseld, „Man töte dieses Weib!“ *Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende* (Stuttgart: Metzler 2001).

Strauss komponiert auch hier am Text entlang: im Moment der ersten „Liebumran-  
kung“, in dem sich das weitere Schicksal des Efeus unwiderruflich entscheidet, hat sich die  
Pflanze gewissermaßen wie eine Klette an ‚ihn‘ (das „ander Leben“) gehängt und lässt nicht  
mehr los (T. 31ff.), während sie sich zuvor geschmeidig bewegte. Das Wort „selten“ fällt  
in der Ausgabe für hohe Stimme – Grundtonart ist Es-Dur – auf fis-Moll, eine für Es-Dur  
durchaus entlegene Tonart. Überhaupt ist diese Passage harmonisch alles andere als banal  
gestaltet: auf fis-Moll (T. 35) folgt unvermittelt G-Dur (T. 37), schließlich die Dominante  
B-Dur (T. 39; grundiert und verfremdet durch den Ton *es*, eine Art Orgelpunkt) und  
schließlich die Tonika Es-Dur (T. 41). Der Efeu mit seiner umfassenden Liebesfähigkeit ist  
also die ideale Ehefrau – zumindest für jenen Mann, der bereit ist, die hiermit verbundene  
Verantwortung auf sich zu nehmen. Dass seine Eroberung ihm dereinst wieder abhanden-  
kommt, steht nicht zu befürchten.

Der Verweis auf Otto Weiningers Abhandlung *Geschlecht und Charakter*, zunächst 1903,  
anschließend in zahlreichen weiteren Auflagen erschienen, drängt sich an dieser Stelle auf:  
der 23-jährige Wiener Philosoph, Jude und Wagnerianer schrieb, bevor er seinem Leben  
ein Ende setzte, ungefiltert auf, was an Gedanken in der Luft lag – dass er dabei über weite  
Strecken nicht originell war, begründet den kulturgeschichtlichen Wert des Buches. Wei-  
ninger, ebenso wie Felix Dahn bekennender Antisemit, spricht u. a. von der „*Imprägnier-  
barkeit* [der Frauen] durch die männlichen Anschauungen“,<sup>14</sup> später heißt es, im Original  
konsequent durch Sperrdruck hervorgehoben:

„Es ist das Verhältnis von Mann und Weib kein anderes als das von *Subjekt* und  
*Objekt*. Das Weib sucht seine *Vollendung als Objekt*. [...] Wie die bloße Empfin-  
dung erst Realität gewinnt, indem sie begrifflich, das heißt Gegenstand wird,  
so gelangt das Weib zu seinem Dasein und zu einem Gefühle desselben erst,  
indem es vom Manne oder vom Kinde, als dem Subjekte, zu dessen Objekt  
erhoben wird, und so eine Existenz geschenkt erhält.“<sup>15</sup>

Weininger schlussfolgert:

„Das Weib *ist* nichts, und darum, *nur* darum *kann es alles werden*; während der  
Mann stets nur werden kann, was er *ist*. [...] Die Frauen haben nicht diese  
oder jene Eigenschaft, sondern ihre Eigenheit beruht darauf, daß sie gar kei-  
ne Eigenschaften haben; das ist [die] ganze Kompliziertheit und das ganze  
Rätsel des Weibes, darin besteht seine Überlegenheit und Unfaßbarkeit für  
den Mann, der ste[t]s auch hier nach dem festen Kerne sucht.“<sup>16</sup>

14 Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* (Wien: Gustav Kiepenheuer Wil-  
helm Braumüller<sup>27</sup>1926 [1. Aufl. 1903]), S. 228.

15 Ebd., S. 253.

16 Ebd., S. 255.

Aufgabe des Mannes ist es demzufolge, den Frauen zur Realität, zum Dasein zu verhelfen; Strauss' *Efeu* ist hierfür klingendes Beispiel. (In ganz ähnlichem Sinne sind die Worte der jungen Sophie aus dem *Rosenkavalier* zu interpretieren, als sie Octavian kennenlernt: „Freilich. Er ist ein Mann, da ist Er, was Er bleibt. Ich aber brauch erst einen Mann, daß ich was bin. Dafür bin ich dem Mann dann auch gar sehr verschuldet.“)

Der letzte Frauentyp, die Wasserrose, ist der verführerischste, aber zugleich auch der wirklichkeitsfernste und märchenhafteste. Auch hier (in der Ausgabe für Sopran bzw. Tenor) steht zunächst das *fis* im Zentrum, das sich dann allerdings als Grundton von *fis*-Moll entpuppt; erst am Ende erklingt, wie während des Überreichens der Rose im *Rosenkavalier*, strahlendes *Fis*-Dur. Auch in diesem Lied ist jene Zweiteilung zu finden, die auch schon die anderen Blumenmeditationen geprägt hat. Zunächst wird die Blume betrachtet und beschrieben („Kennst Du die Blume, die märchenhafte“ usw.), anschließend tritt das lyrische Ich in Interaktion mit der Pflanze: in diesem Fall beginnt die Wasserrose zu sprechen, zu schweigen, zu schauen, es werden Blicke ausgetauscht, die Verbindung ist hergestellt und reißt von nun an nicht mehr ab. Strauss' kompositorische Entscheidung ist simpel: während zuvor, während der bloßen Betrachtung, der Grundrhythmus der Begleitung, vier Sechzehntelnoten mit anschließenden Achteltriolen, nur sporadisch unterbrochen wird, ändert sich der Duktus der Begleitung just in dem Moment, in dem die Beziehung als ein imaginäres Gespräch etabliert ist; von nun an (T. 49ff.) erklingen bis zum Schluss durchgehende Sechzehntelketten.

Wenn man sich mit Frauenbildern im Liedschaffen Richard Strauss' beschäftigt, so rücken die *Mädchenblumen*, deren Entstehung teilweise mit dem Kennenlernen der Sopranistin und späteren Ehefrau, Pauline de Ahna, zusammenfällt, unweigerlich ins Blickfeld: allerdings ist damit nicht viel mehr als eine Momentaufnahme eines jungen, noch suchenden Komponisten gewonnen, der auf, so Barbara A. Petersen, „minderwertige [...] Dichtung“ zurückgreift, nämlich auf die „krankhaft süßen, von Sentimentalität triefenden Blumengedichte von Felix Dahn“.<sup>17</sup> Ähnlich harmlos, über die bürgerlichen wie musikalischen Konventionen seiner Zeit nicht hinausgehend muten die vier Lieder op. 27 an, komponiert „meiner geliebten Pauline zum 10. September 1894“ (zum Hochzeitstag). Der Inhalt der Texte lässt sich als persönliche Botschaft an die frisch Angetraute verstehen, als

„ein liebevoller Gruß, nach gemeinsam durchgestandener Zeit der ‚Prüfung‘ nun in der Hochzeitnacht jene Erfüllung zu finden, die die bürgerliche Kultur dem Brautpaar verheißt. So sinnlich wie ein Sonnenuntergang im Kino der Schluss, und in ähnlicher Weise musikalisch illustriert“.<sup>18</sup>

Michael Heinemann zufolge handelt es sich bei dieser heiteren Kunst mit verbrauchten Metaphern und klischeehaften musikalischen Wendungen letztlich um ein Stück Kultur-

17 Barbara A. Petersen, *Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss* (Pfaffenhofen: W. Ludwig 1986), S. 50.

18 Michael Heinemann, „Generalprobe im Wohnzimmer. Zu Liedern von Richard Strauss“, in: *Öffentliche Einsamkeit. Das deutschsprachige Lied und seine Komponisten im frühen 20. Jahrhundert*, hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen in Verbindung mit Carmen Ottner (Köln: Dohr 2009), S. 37–47; hier, S. 43.

industrie *avant la lettre*,<sup>19</sup> und man könnte Ähnliches ohne weiteres auch über die sechs Lieder op. 37 behaupten, die Strauss seiner Frau zum 12. April 1897, wohl anlässlich der Geburt des Sohnes Franz widmete und die Themen „Liebe, Treue, Ehe und Familie“ erklären.<sup>20</sup> Hier und in weiteren Liedern kommt die Frau in erster Linie als Mutter und Gemahlin vor; wenn man bedenkt, dass diese Stücke auf Konzertreisen immer wieder vom Ehepaar Strauss selbst aufgeführt wurden, so gewinnen sie – wie auch die *Symphonia Domestica* oder *Intermezzo* – eine autobiographische Qualität. Strauss neigte in seinen Werken nicht zur Verstellung.<sup>21</sup>

Offenbar hat der Komponist „nie an jenem Familienbild des 19. Jahrhunderts gezweifelt, in welchem dem Mann zumindest nach außen die dominante Führungsrolle zugewiesen wurde.“<sup>22</sup> Berichtet wird außerdem, dass Strauss sich stolz damit brüstete, dass seine Pauline „nichts von solchem Unsinn“ – gemeint ist die Frauenemanzipation – hielt und sich von Berliner Frauenrechtlerinnen distanzierte.<sup>23</sup> Die These Michael Walters, dass das Berliner „Gerede von der kulturellen Partizipation der Frau“ Pauline Strauss’ „Lebenswirklichkeit nicht traf“, dürfte jedoch kurzfristig sein, denn die Tatsache, dass sie „das Regiment im Haushalt“ führte und sich keineswegs als „dekoratives Anhängsel ihres Gatten“ begriff, kann schwerlich als bereits vollendete ‚Emanzipation‘ interpretiert werden.<sup>24</sup>

Es ist davon auszugehen, dass Strauss’ Ehefrau in den Jahren um die Jahrhundertwende als Sängerin bis 1905 eine durchaus wichtige Rolle für die Textauswahl der Lieder, aber auch für die Art der Vertonung derselben spielte. Häufig aber wird sie, deren „intellektuelle Kapazitäten als überschaubar galten“,<sup>25</sup> zugleich, wenig plausibel, für die mangelnde intellektuelle Tiefe der Gesänge verantwortlich gemacht. Bei dieser Form der ‚Schuldzuweisung‘ handelt es sich jedoch um einen Kurzschluss – denn selbst eine unintellektuelle Sängerin, auch wenn sie die „erste (und ideale) Interpretin“ ist, kann „die Wahl von Texten, insbesondere deren Inhalt und Stilhöhe“, keineswegs zur Gänze erklären,<sup>26</sup> wie Michael Heinemann annimmt. So wäre es etwa, ganz im Gegenteil, auch denkbar, dass ein Komponist das geistige Niveau seiner Sängerin zu heben beansprucht und dafür sein gesamtes Können in die Waagschale wirft. „Als Putzteufelin gefürchtet, völlig taktlos, zu Temperamentsausbrüchen neigend, überzeugte Bayerin und Preußenhasserin, nicht im Verdacht einer mehr als bodenständigen Intelligenz stehend und zur Eifersucht neigend“<sup>27</sup>

19 Ebd., S. 43f.

20 Petersen, *Ton und Wort* (Pfaffenhofen 1986), S. 52.

21 Strauss’ Werke seien, so Heinemann, „als unmittelbarer Ausdruck der Persönlichkeit zu verstehen“ (Heinemann 2009, S. 38): „Durch den engen Konnex, den Strauss zwischen Persönlichkeit und Werk nicht nur in Einzelfällen herstellt, ist es nicht nur grundsätzlich legitim, nach weiteren derartigen Bezügen auch in anderen Kompositionen zu suchen, sondern geradezu notwendig zum Verständnis der Vielschichtigkeit seines Œuvres. [...] [E]in Spiel mit Masken, Rollen und Kostümen, wie es Franz Liszt zu einer Meisterschaft brachte, die seine Interpreten verzweifeln lässt, beherrschte Strauss weder, noch intendierte er es schon.“ (Ebd., S. 44.)

22 Michael Walter, *Richard Strauss und seine Zeit* (Laaber: Laaber 2000), S. 52.

23 Ebd.

24 Vgl. hingegen ebd., S. 164.

25 Heinemann, „Generalprobe im Wohnzimmer“, in: *Öffentliche Einsamkeit*, hrsg. Heinemann (Köln 2009), S. 40.

26 Ebd.

27 Walter, *Richard Strauss* (Laaber 2000), S. 164.

– Michael Walters Charakterisierung Pauline Strauss' aus dem Jahr 2000 kann aus Sicht der Historikerin, selbst wenn es auf schriftlichen Quellen basiert, kaum als seriös, jedenfalls nicht als objektiv gelten; dass von einem so disponierten Menschen, eher eine Karikatur denn eine realistische Persona, Inspiration kaum zu erwarten ist, liegt allerdings nahe.

Indes könnte der Grund für die Klischeehaftigkeit und Seichtheit vieler Lieder insbesondere in dem Sachverhalt liegen, dass das bürgerliche Publikum, auf dessen Zuspruch das Ehepaar angewiesen war, mit experimenteller oder sozialkritischer Lyrik kaum etwas anfangen konnte; „undenkbar [...], dass an den Orten, wo das Ehepaar Strauss auftrat, Texte hätten erklingen können, die als Asphaltliteratur oder Rinnsteinkunst stigmatisiert wurden.“<sup>28</sup> Im Gegenteil galt es, sich gegenüber den unteren gesellschaftlichen Schichten abzugrenzen, wozu sich, wie auch in den Jahrzehnten zuvor, die Befestigung und Betonung traditioneller weiblicher und männlicher Rollenmodelle besonders eignete. Schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeichnete sich die bürgerliche Familie im Gegensatz zur Arbeiter- und Proletarierfamilie dadurch aus, dass für die Ehefrau keine Notwendigkeit bestand, Geld zu verdienen; sie konnte sich ganz und gar Haus und Hof, dem Ehemann, den Kindern und ihrer eigenen Schönheit widmen – und wenn noch Zeit zur Verfügung stand, außerdem den schönen Künsten, Geselligkeit und Wohltätigkeit. Für das Ehepaar Strauss, ursprünglichen Kleinbürgern,<sup>29</sup> deren Wohlstand stetig wuchs, bis er zu Beginn des neuen Jahrhunderts – genauer: mit dem Erfolg der *Salome* – großbürgerlichen Verhältnissen entsprach, war es gleichsam lebensnotwendig, soziale Distanz gegenüber den unteren Schichten aufrechtzuerhalten, aber auch zu jenen Bewegungen Abstand zu halten, die die gesellschaftlichen Verhältnisse zu ändern angetreten waren, und sei es mit den Mitteln der Kunst. Entscheidend war, den Besitzstand zu wahren und zu mehren. Mit den Liedern sollte und durfte also kein Anstoß erregt werden: dass Strauss mit *Salome* und *Elektra* zwischen 1905 und 1909, als seine Ehefrau bereits nicht mehr öffentlich konzertierte, zumindest in Wien musikalisch und stofflich kurzzeitig die Grenzen des Schicklichen überschritt, zeugt von seinem genauen Gefühl für das von einer bürgerlichen Doppelmoral gerade noch Tolerierte, in Wirklichkeit aber wohl Gewünschte. Strauss hätte sich in den Augen der Öffentlichkeit nicht als souveräner Großbürger und Lebemann, der die Welt kennt und genießt, sondern als Spießbürger erwiesen, hätte er sich weiterhin ausschließlich innerhalb der Grenzen der *Symphonia domestica* oder der ‚Mutterlieder‘ bewegt.

Vor der zwölfjährigen Liederpause kommen Frauen, wie angedeutet, als schöne Jungfrauen (wie in den *Mädchenblumen*), als jugendliche Geliebte, als Ehefrauen oder als Mütter vor – versehen mit jenen bürgerlichen Funktionen, die Strauss allesamt bei Pauline studieren konnte. Dabei fällt auf, dass die Grenzen zwischen Mutter und Geliebter zuweilen verschwimmen, wie etwa im *Wiegenlied*, op. 41/1 nach Richard Dehmel, komponiert 1899 und ein Jahr später für Orchester eingerichtet. Die Kantilene feiert hier die Freuden der

28 Heinemann „Generalprobe im Wohnzimmer“, in: *Öffentliche Einsamkeit*, hrsg. Heinemann (Köln 2009), S. 40.

29 Walter, *Richard Strauss* (Laaber 2000), S. 178.

Mutterschaft ebenso wie jene der Empfängnis:<sup>30</sup> so fällt der höchste Ton des Liedes, wie so oft, auf das Wort „Himmel“, doch der Kontext ist eindeutig sexuell konnotiert. Im Lied heißt es: „Träume, träume, Blüte meiner Liebe, von der stillen, von der heiligen Nacht, da die Blume seiner Liebe diese Welt zum Himmel mir gemacht.“

In diesem Lied findet sich geradezu mustergültig das, was Adorno in seinen *Musikalischen Warenanalysen* (1934–40) beschreibt: „Die versüßte Religion wird zum bürgerlichen Vorwand der tolerierten Pornographie. Man sagt Bach und meint Gounod.“<sup>31</sup> (Gemeint ist das berühmte *Ave Maria* von Gounod, das auf Bachs C-Dur-Präludium aus dem *Wohltemperierten Klavier* I basiert.) Ähnliche Mechanismen beschreibt Richard Egenter in *Kitsch und Christenleben* (1950), wonach der Kitsch „einen Mißbrauch des Höheren für das Niedere, Sinnlich-Lustvolle“ darstelle: „Daß der Vorwand erhoben wird, es handle sich um Höheres, während es um sinnhaften Genuß geht, scheint für den Kitsch kennzeichnend zu sein.“<sup>32</sup> Veranschaulicht werden kann dies durch die züchtig halb-verdeckte, gleichzeitig aber erotisch aufreizende Madonnengestalt auf dem Gemälde im bürgerlich-ehelichen Schlafzimmer, auf die in Abhandlungen zum Thema Kitsch immer wieder verwiesen wird. Wenn in Strauss' *Wiegenlied* bzw. in Dehmels Gedicht, auf das berühmte Weihnachtslied verweisend, von der „stillen“ und „heiligen“ Nacht die Rede ist, gleichzeitig aber durch den musikalischen Höhepunkt kaum zweideutig auf die ‚heilige‘ Nacht der Zeugung, mithin auf den Höhepunkt des Sexualaktes angespielt wird, und das musikalisch auf überaus süßliche Weise, so kann, im Sinne einschlägiger Definitionen, hier durchaus von ‚Kitsch‘ die Rede sein.

Doch Männer sind in Strauss' Liedern ebenfalls präsent. Komplementär zur Geliebten, Ehefrau und Mutter nehmen die männlichen Protagonisten im Liedschaffen entweder die Rolle des lyrischen Ichs – und damit zugleich: des kompositorischen Subjekts – ein (so etwa in den *Mädchenblumen*), oder aber sie kommen als Liebhaber, Berufstätige, Steinecklopfers, Arbeitsmänner, Seefahrer, Krieger vor, als Söhne, Väter, Zechbrüder oder Junggesellen – um nur eine kleine Auswahl zu nennen. Die Rollenvielfalt ist hier mithin deutlich größer, der Bezug zur Frau nur einer von vielen. (Es sei daran erinnert, dass Pauline Strauss in den Jahren bis 1904 nur noch mit den Liedern ihres Ehemannes konzertierte, künstlerisch also nurmehr als Sprachrohr ihres Gatten in Erscheinung trat und damit in ihrer Rolle – ganz im Gegensatz zu ihrem Mann – weitgehend festgelegt war.) Allein den (in Klammern: jungen) Männern war es gesellschaftlich vorbehalten, sich dem bürgerlichen Familienmodell zumindest für eine kurze Zeitspanne zu entziehen. Dies zeigt exemplarisch das Lied *Bruder Liederlich*, op. 41 Nr. 4 (1899) nach einem Gedicht von Detlev von Liliencron, in dem es u. a. heißt: „Der Dirne laß ich die Wege nicht frei, wo Männer sich raufen, da bin ich dabei, und wo sie saufen, da sauf ich für drei. Halli und hallo...“ Das 16-jährige Mädchen, in das der draufgängerische Protagonist sich verliebt, hat außer ihrer jugendlichen Schönheit vor allem die Eigenschaft, dass sie, dem Klischee schwatzhafter Weiblichkeit entsprechend,

30 James L. Zychowicz, „The Lieder of Mahler and Richard Strauss“, in: *The Cambridge Companion to the Lied*, hrsg. von James Parsons (Cambridge: Cambridge University Press 2004), S. 245–72; hier S. 268.

31 Theodor W. Adorno, „Musikalische Warenanalysen (1934–40)“, in: *Musikalische Schriften* I–III (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003), S. 284–97; hier, S. 284.

32 Richard Egenter, *Kitsch und Christenleben* (Ettal: Buch- und Kunstverlag Abtei Ettal 1950), S. 24.

„wie der lustigste Staar“ zu plaudern vermag. Ansonsten erinnert der Inhalt des Liedes – der junge Mann ist gelangweilt, trennt sich, das Mädchen weint, er hingegen flüchtet zum Wein – stark an den alkoholgeschwängerten Humor der Burschenschaften des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, der in weiten Teilen des Bürgertums Anklang fand. Auch der *Junggesellenschwur*, op. 49 Nr. 6 (1900), dessen Text der *Wunderhorn*-Sammlung entnommen ist, dürfte in so manchem geheimen bürgerlichen Gedanken und unausgesprochenen Wunsch sein Äquivalent gefunden haben.

Während also vor 1906 insbesondere die männlichen Protagonisten der Lieder kurzzeitige Fluchtmöglichkeiten aus einer in ihren Moralvorstellungen bornierten Gesellschaft bieten, die Frauen hingegen weitgehend – gleichsam als Bilder, nicht als Subjekte – den Status quo beschwören, verhält es sich mit der Phase nach 1918 komplexer. Seit *Salome* hatte Strauss im Musiktheater abgründige weibliche Seelenwelten ausgelotet, Außenseiterfiguren gestaltet, Tabubrüche inszeniert, und all dies mit großem Erfolg – unmöglich also, nach dem Krieg an die Liederwelt um 1900 anzuknüpfen. Zwischenzeitig waren die Geschlechterkonventionen massiv in Frage gestellt worden, die Frauen hatten sich in Mitteleuropa vielerorts ihr Wahlrecht erstritten, besuchten mittlerweile Universitäten, und in Film, Tanz, Revue, aber auch im Roman wurde ein Frauentypus beschworen, der vor allem durch innere und äußere Unabhängigkeit – und sei sie nur scheinbar – seinen Reiz gewann, man denke nur an Wedekinds *Lulu*. Spätestens seit dem *Rosenkavalier* wurde der Ehebruch im wahrsten Sinne des Wortes salonfähig; in Ernst Kreneks *Jonny spielt auf* beispielsweise hat er keinerlei ernstere Konsequenzen mehr – der Subtext lautet vielmehr: wer den Reizen eines Daniello widersteht, bringt sich um essentielle Freuden. Mit *Mädchenblumen* hingegen wäre in den 1910er und -20er Jahren kein Blumentopf mehr zu gewinnen gewesen. Das Lied *Ich wollt ein Sträußlein binden*, op. 68 Nr. 2 nach Brentano etwa, komponiert 1918, thematisiert die unauflösbaren Widersprüche der Liebe, nicht aber die Liebe als Zufluchtsort; der Mehrdeutigkeit des Wortes „Blumenstrauss“ war sich der Komponist sicherlich bewusst.

So entsprechen die *Lieder der Ophelia* aus op. 67 (Nr. 1–3), komponiert 1918 auf Karl Simrocks Shakespeare-Übersetzung, in denen der Wahnsinn musikalisch Gestalt annimmt, viel eher dem Zeitgeist im Gefolge einer *Salome* und *Elektra*. Insbesondere das erste Lied, in dem keine einheitliche Grundtonart auszumachen ist, gehört zu den harmonisch kühnsten Liedern Strauss': inhaltlich geht es hier keineswegs um das bürgerliche Glück im Winkel, sondern um Einsamkeit und existentielle, geistig-seelische Grenzüberschreitungen, die Idylle ist nur noch als Erinnerung präsent. Der literarische Klassiker ermöglicht, wozu die zeitgenössische Lyrik im Falle Strauss' um 1900 nicht in der Lage war; anstelle des literarisch-musikalischen Klischees werden ungewohnte Wege beschritten, wozu der unmittelbar vorangehende Erste Weltkrieg zweifellos seinen Teil beigetragen hat. Dies gilt auch für das monumentale *Lied der Frauen*, op. 68 Nr. 6, ebenfalls 1918 entstanden, 1933 in der Orchesterversion erschienen: nicht, wie früher, das Eheglück oder die gefundene Liebe, sondern Einsamkeit, möglicher Tod und Verzweiflung stehen auch musikalisch im Mittelpunkt.



# RICHARD STRAUSS- JAHRBUCH

2017

Herausgegeben von der

Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft

Redaktion:

Oswald Panagl (Salzburg)

Matthew Werley (Salzburg)

in Verbindung mit Günter Brosche (Wien)

HOLLITZER

**H**

VERLAG

Anschrift:  
Internationale Richard Strauss-Gesellschaft  
Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft  
Paris Lodron Universität Salzburg  
Unipark Nonntal, Erzabt-Klotzstraße 1  
A-5020 Salzburg  
E-Mail: matthew.werley@sbg.ac.at

ZVR-Nr. 015.823.346

Coverabbildung:

Richard Strauss, Hüftbild, ca. 1907, Fotografie, s/w, Postkartenformat.  
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main,  
Porträtsammlung Friedrich Nicolas Manskopf (Signatur des Originals: S 36/F06735)

ISSN 2190-0248

ISBN 978-3-99012-546-5

© Hollitzer Verlag, Wien 2018

Alle Rechte vorbehalten. Für den Inhalt der Beiträge sind die Autorinnen und Autoren verantwortlich. Die Abbildungsrechte sind nach bestem Wissen und Gewissen geprüft worden. Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird um Mitteilung des Rechteinhabers ersucht.

Cover und Layout: Nikola Stevanović  
Hergestellt in der EU

## INHALT

- 7 **Zum Geleit**  
WOLFGANG HOLZMAIR & OSWALD PANAGL
- 9 **Richard Strauss und die musikalische Moderne**  
Ein Gespräch zwischen  
GERNOT GRUBER und OSWALD PANAGL
- 17 **Richard Strauss – Liederabende während der Tagung und anderswo**  
WOLFGANG HOLZMAIR
- 29 **Im Spannungsfeld zwischen poetischer Tradition und literarischer Moderne**  
Das Liedschaffen von Richard Strauss. Wort und Ton – Dichtung und Musik  
OSWALD PANAGL
- 41 **Zum Gattungsbegriff der Orchesterlieder von Richard Strauss**  
Klavierlied-Orchestrierung und originärer Orchestergesang  
YUNG-KAI TSAI
- 57 **1906–1908 Das Lied auf dem Weg zur Moderne**  
Mahler, Strauss, Zemlinsky, Schönberg, Webern  
HARTMUT KRONES
- 93 **„Kitsch“ und „Weiberverehrung“**  
Richard Strauss, das Melodram, Gender und Kulturkritik  
VERA GRUND
- 101 **„Wenn meine bescheidenen Compositionen dazu beitragen könnten, den Namen der vertonten Poeten zur gerechten Würdigung von Seite des für gewöhnlich nicht lyrische Gedichte lesenden Publikums zu verhelfen, so wäre niemand glücklicher als ich.“**  
Zum Verhältnis von Gedicht und Vertonung im Liedschaffen von Richard Strauss  
PETER REVERS
- 115 **Von Kriegern und Kornblumen**  
Geschlechterbilder im Liedschaffen Richard Strauss'  
NINA NOESKE