

Richard Strauss – Der Komponist und sein Werk

**Allitera Verlag**

# MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades  
Fortgeführt von Theodor Göllner  
Herausgegeben seit 2006  
von Hartmut Schick

Band 77

Richard Strauss  
Der Komponist und sein Werk  
Überlieferung, Interpretation, Rezeption  
Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag  
München, 26.–28. Juni 2014

# Richard Strauss

# Der Komponist und sein Werk

Überlieferung, Interpretation, Rezeption

Bericht über das internationale Symposium  
zum 150. Geburtstag  
München, 26.–28. Juni 2014

Herausgegeben von  
Sebastian Bolz, Adrian Kech  
und Hartmut Schick

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:  
[www.allitera.de](http://www.allitera.de)

Juni 2017  
Allitera Verlag  
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München  
© 2017 Buch&media GmbH, München  
© 2017 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen  
Satz und Layout: Johanna Conrad, Augsburg  
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-990-6

# Inhalt

Vorwort .....	9
Abkürzungsverzeichnis .....	13

## **Richard Strauss in seiner Zeit**

Hans-Joachim Hinrichsen

Des Meisters Lehrjahre.

Der junge Richard Strauss und seine Meininger Ausbildungszeit

bei Hans von Bülow .....

17

Dietmar Schenk

Berlins »Richard-Strauss-Epoche«.

Richard Strauss und das Musikleben im kaiserlichen Berlin .....

37

Dörte Schmidt

Meister – Freunde – Zeitgenossen.

Richard Strauss und Gerhart Hauptmann .....

51

Albrecht Dümling

»... dass die Statuten der Stagma dringend zeitgemässer Revision bedürfen«.

Richard Strauss und das musikalische Urheberrecht 1933 / 1934 .....

73

## **Richard Strauss und das Orchester**

Stefan Schenk und Bernhold Schmid

»... es ist mir mitunter schon der Gedanke aufgetaucht,  
einige Partien umzuinstrumentieren.«

Einblicke in die Werkstatt des jungen Strauss

anhand seiner Instrumentations-Überarbeitung des *Macbeth* .....

111

Hartmut Schick	
»Neue Gedanken müssen sich neue Formen suchen«:	
Die Tondichtungen von Richard Strauss und das Reprisesproblem. . . . .	135
Stefan Keym	
Ausklang oder offenes Ende?	
Dramaturgien der Schlussgestaltung in den Tondichtungen von	
Richard Strauss und ihr historischer Kontext . . . . .	167
Bernd Edlmann	
Vom Bayerischen Defiliermarsch zu Gustav Mahler.	
»Poetischer Kontrapunkt« im <i>Don Quixote</i> von Richard Strauss . . . . .	191
Achim Hofer	
»Seiner Majestät dem Kaiser und König Wilhelm II.	
in tiefster Ehrfurcht gewidmet.«	
Richard Strauss' Märsche 1905–1907 . . . . .	259
Carsten Schmidt	
Die Uraufführung der <i>Alpensinfonie</i> im Licht bislang unbeachteter Quellen . .	295

## **Richard Strauss und das Musiktheater**

Adrian Kech	
Kritik als kreatives Potenzial.	
Revidierte Komposition in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss . .	313
Walter Werbeck	
Richard Strauss und die Operette . . . . .	335
Robert Maschka	
Fortschreibungen:	
Der Tantaliden-Clan in Richard Strauss' <i>Elektra</i> und <i>Ägyptischer Helena</i>	
sowie in Manfred Trojahns <i>Orest</i> . . . . .	353

Arne Stollberg

»Übergang zum Geiste der Musik«.

Ästhetische Diskurse und intertextuelle Spuren in Strauss' *Daphne* . . . . . 381

Ulrich Konrad

Glucks Drama aus Wagners Geist in Strauss' Händen.

Die Bearbeitung der Tragédie opéra *Iphigénie en Tauride* . . . . . 399

## **Richard Strauss als Liedkomponist**

Andreas Pernpeintner

Der späte Strauss und seine frühen Lieder . . . . . 425

Birgit Lodes

»Rot« versus »tot«:

*Blindenklage* von Karl Friedrich Henckell (1898) und Richard Strauss (1906) . . 439

Matthew Werley

»Ach, wie hatten jene Zeiten Kraft«.

Erinnerungskultur, Landschaft und Richard Strauss'

*Blick vom oberen Belvedere* . . . . . 469

Reinhold Schlötterer

Musikalisch-Elementares bei *Im Abendrot* von Richard Strauss . . . . . 497

## **Richard Strauss und die USA**

Wolfgang Rathert

Richard Strauss und die Musikkritik in den USA . . . . . 517

Claudia Heine

Objekte von ideellem und materiellem Wert.

Wege der Überlieferung von Strauss-Autografen in die USA . . . . . 533

Morten Kristiansen

The Works of Richard Strauss in the American Repertoire:

A Preliminary Study . . . . . 559

Bryan Gilliam

Richard Strauss Reception in America after World War II:

My Straussian Journey ..... 583

Autorinnen und Autoren ..... 595



## Vorwort

Der 150. Geburtstag von Richard Strauss am 11. Juni 2014 war für das Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München und das dort angesiedelte, 2011 gegründete Forschungsprojekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* der Bayerischen Akademie der Wissenschaften ein willkommener Anlass, die internationale Strauss-Forschung zu einem großen Symposium in die Geburtsstadt des Komponisten einzuladen. Der vorliegende Band präsentiert in schriftlicher Form die Ergebnisse dieser Tagung, die vom 26. bis 28. Juni 2014 in den Räumen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München stattfand und durch zwei Konzerte ergänzt wurde: einen von Andreas Pernpointner moderierten Liederabend mit Anja-Nina Bahrmann und Dieter Paier sowie ein großes Konzert zum Thema »Richard Strauss und Gustav Mahler«, das vom Chor des Bayerischen Rundfunks unter Leitung von Peter Dijkstra, dem Rezitator Georg Blüml und dem Pianisten Anthony Spiri gestaltet wurde.

Da die Werke von Richard Strauss – zumindest die Tondichtungen und die bekannteren unter den Opern und den Liedern – im Repertoire der Opern- und Konzerthäuser auf der ganzen Welt prominent vertreten sind, bedurfte es des Richard-Strauss-Jahres 2014 im Prinzip nicht, um an den Komponisten zu erinnern. Eigentümlich war aber doch die ambivalente Art und Weise, in der die Medien, zumal am 150. Geburtstag, das Phänomen Richard Strauss thematisierten – nämlich zumeist mit einem Unterton, aus dem man deutliche Vorbehalte heraushören konnte, wohl auch ein Unbehagen am Publikumserfolg dieses vermutlich meistaufgeführten Komponisten des 20. Jahrhunderts. »Klangzauberer im Zwielficht« titelte eine der großen deutschsprachigen Zeitungen, »Voller Widersprüche« eine andere, »Strauss – ein schwieriges Erbe«, »Gebt dem Mann einen Schatten!« und (durchaus doppelsinnig) »Die überlebte Moderne« lauteten die Überschriften weiterer Artikel über einen »Komponisten, der noch immer zum Widerspruch reizt«. Leben und Werk von Strauss wurden gegeneinander ausgespielt, bis hin zu Eleonore Büning's Aufruf, seine »himmlische Musik« endlich nicht mehr »von seinem spießigen irdischen Lebenslauf zu trennen.«

Mindestens ebenso interessant wie die trotz aller Popularität schwierige und komplizierte Musik von Strauss scheint für die mediale Öffentlichkeit immer noch das ambivalente Verhalten des Komponisten gegenüber den Machthabern in der Zeit des Nationalsozialismus, sein ausgeprägter Geschäftssinn oder sein betont bürgerlicher, dem romantischen Geniebild sich entziehender Habitus zu sein – ungeachtet dessen, dass solche Themen mittlerweile recht gut aufgearbeitet sind, wie nicht zuletzt das 2014 von Walter Werbeck herausgegebene *Richard Strauss Handbuch* zeigt. Musik und Biografie halten aber immer noch mehr als genug Forschungsdefizite und anspruchsvolle Heraus-

forderungen bereit, denen zu widmen sich lohnt. Bereits der Umstand, dass Strauss nach wie vor polarisiert und zum Widerspruch reizt, zeigt jedenfalls, dass es bei diesem Komponisten noch viel zu diskutieren und auszufechten gibt.

Nachdem die Musikwissenschaft das Thema Richard Strauss in den Nachkriegsjahrzehnten weitgehend gemieden hatte (wie Bryan Gilliams Beitrag in diesem Band illustriert), entwickelte sich im Wesentlichen erst in den letzten 30 Jahren national und international eine ernsthafte, kritische Strauss-Forschung, die seitdem stetig wächst und inzwischen mit dem *Richard-Strauss-Quellenverzeichnis* ([www.rsi-rsqv.de](http://www.rsi-rsqv.de)) und dem Langzeitprojekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* auch eine solide philologische Basis bekommt. Bahnbrechend gewirkt haben hier besonders die Forschungen von Franz Trenner, Bryan Gilliam und Walter Werbeck sowie die Aktivitäten des Richard-Strauss-Instituts in Garmisch-Partenkirchen, aber auch die 1999 in München veranstaltete Konferenz *Richard Strauss und die Moderne* und die gleichzeitige große Strauss-Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek zum 50. Todestag des Komponisten mit ihrem wunderbaren Ausstellungskatalog.

Für jüngere WissenschaftlerInnen und aktuell Studierende scheinen die alten, namentlich von Theodor W. Adorno geschürten Vorbehalte gegenüber dem »begabten Kegelbruder« (so Thomas Mann) und seinem angeblichen Verrat an der Moderne schon weitgehend obsolet geworden zu sein. Und in einer Zeit, die bereits durch die Postmoderne hindurchgegangen ist, spricht nicht zuletzt auch das Interesse von Komponisten wie Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn oder Jörg Widmann an den komplexen Partituren von Richard Strauss für dessen wiederkehrende Aktualität. Dass dabei irritierende und problematische Aspekte im Leben und Wirken des Komponisten nicht ausgeblendet werden, versteht sich von selbst und zeigen auch die Beiträge des vorliegenden Bandes, die einen weiten Bogen spannen – von biografisch-kulturgeschichtlichen und rezeptionsästhetischen Themen (mit dem Fokus auf Strauss' Berliner Zeit und seiner Wirkung in den USA) über die Interpretation von Orchesterwerken, Opern und Liedern bis hin zu philologischen Fragen.

Nicht weniger als vier Generationen von Strauss-Forschern haben zum Symposium von 2014 beigetragen und ihre Beiträge in vielfach erweiterter Form hier publiziert: vom mittlerweile 91-jährigen Nestor der Strauss-Forschung, Reinhold Schlötterer – der 1977 an der Universität München die bis heute existierende Richard-Strauss-Arbeitsgruppe begründet hatte –, bis hin zu sechs Jahrzehnte jüngeren Mitarbeitern der Münchner Forschungsstelle Richard-Strauss-Ausgabe. Zwei Namen allerdings fehlen tragischerweise. Roswitha Schlötterer-Traimer verstarb im Oktober 2013 und konnte so die Tagung, auf die sie sich gefreut hatte, nicht mehr erleben und berechnen. Salome Reiser, die als Editionsleiterin der Richard-Strauss-Ausgabe die kritische Ausgabe der Oper *Salome* vorbereitet und beim Symposium noch referiert hatte, erlag im Dezember 2014 ihrer schweren Krankheit. Dem ehrenden Gedenken an beide Kolleginnen sei dieser Band gewidmet.

Viele haben dabei mitgewirkt, das Symposium von 2014 und den Druck des vorliegenden Bandes zu ermöglichen. Allen voran gebührt der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und ihren MitarbeiterInnen Dank für die Überlassung der Räume und Technik sowie die organisatorische Hilfe bei der Durchführung des Symposiums. Den Kollegen Jürgen May und Wolfgang Rathert danken wir für die Mitwirkung bei der Planung des Programms. Als Förderer haben die Tagung und die begleitenden Konzerte finanziell großzügig unterstützt: die Bayerische Akademie der Wissenschaften, die Regierung von Oberbayern und der Kulturfonds Bayern mit dem vom Bayerischen Staatsministerium für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst aufgelegten Förderprogramm zum Richard-Strauss-Jahr 2014, ferner das Kulturreferat der Landeshauptstadt München, der Verein der Freunde der Musikwissenschaft München und das Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihnen allen gilt unser herzlicher Dank. Der Bayerischen Akademie der Wissenschaft danken wir zudem für die Förderung der Drucklegung dieses Bandes aus Mitteln der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften und dem Münchner Allitera Verlag für die umsichtige verlegerische Betreuung. Für die Reproduktionsgenehmigung für Quellen- und Notenabbildungen sind wir der Familie Strauss und den betreffenden Verlagen zu Dank verpflichtet. Und nicht zuletzt sei allen Autorinnen und Autoren herzlich gedankt für ihre Beteiligung am Symposium und an der vorliegenden Publikation. Zusammen mit ihnen hoffen wir auf eine breite und produktive Resonanz.

München, im Februar 2017

Die Herausgeber

»Rot« versus »tot«:  
*Blindenklage* von Karl Friedrich Henckell (1898)  
und Richard Strauss (1906)

Birgit Lodes

»Das Empfinden bei Tönen, sei es Freude, Jubel, Trauer, Tragik, Traum oder andere seelische Regungen, läßt sich in Farben geben; ja, jedes Bild durch den Wert und Klang seiner Farben kann eine seelische Erregung entfachen bei jedem Menschen, der farbenempfindlich ist. Die meisten Menschen jedoch sind schwach-sichtig und manche sind blind – ein jeder prüfe sich.«<sup>1</sup>

Zusammen mit dem 150. Geburtstag von Richard Strauss, der mit dieser Tagung gefeiert wird, jährt sich auch der Geburtstag eines seiner Lieblingsdichter zum 150. Mal. Karl Friedrich Henckell wurde am 17. April 1864 in Hannover geboren – ist also knapp zwei Monate älter als Strauss.<sup>2</sup> Zehn seiner Dichtungen vertonte Strauss in den Jahren 1894 bis 1906, jener zweiten Liedphase, die umgrenzt ist von drei bzw. zwölf Jahren Liedpause und in der er sich fast ausschließlich zeitgenössischen Dichtern widmete. Gedichte von Henckell haben Strauss gleich zu Beginn dieser »modernen« Phase beschäftigt (s. *Ruhe, meine Seele* aus dem Hochzeits-Opus 27, 1894); das letzte vertonte Henckell-Gedicht, *Blindenklage*, steht ganz am Ende. Strauss hat es im September 1906 komponiert,<sup>3</sup> etwa ein Jahr nach Fertigstellung der *Salome*, in der Anfangsphase seiner Arbeit an *Elektra*.

- 
- 1 Emil Nolde, *Mein Leben*, mit einem Vorwort von Manfred Reuther und einem Nachwort von Martin Urban, Köln 2008, S. 365.
  - 2 Henckell starb am 30. Juli 1929, also ca. 20 Jahre früher als Strauss.
  - 3 Strauss schrieb am 21. September 1906 eine Postkarte aus Marquartstein an Henckell: »Habe Ihren Gesang des Blinden der Blindenklage unter der Feder!« (Reinhold Schlötterer, *Die Texte der Lieder von Richard Strauss. Kritische Ausgabe* [= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 10], Pfaffenhofen 1988, S. 224).

## I. Karl Friedrich Henckell und Richard Strauss

Karl Henckell gab schon in seiner Studienzeit gemeinsam mit Wilhelm Arent und Hermann Conradi die programmatische Sammlung *Moderne Dichtercharaktere* heraus. 1886 schlossen sich er und weitere Vertreter der Berliner »Modernen« (unter ihnen Arno Holz, Johannes Schlaf, Gerhart Hauptmann) zum literarischen Verein *Durch* zusammen, mit der Forderung nach einem gegenwartsnahen und wirklichkeitsechten Neubeginn.<sup>4</sup> Aufgrund seiner sozialrevolutionären Gesinnung lebte Henckell von 1890 bis 1902 im Schweizer Exil, sodann (bis 1908) in Berlin – wo auch Strauss von 1898 bis 1919 seinen Hauptwohnsitz und -wirkungsort als Preußischer Hofkapellmeister hatte. Seit Dezember 1895 stand Henckell mit Strauss in Briefkontakt.<sup>5</sup> Die erhaltenen Briefe spiegeln die wechselseitige Wertschätzung.<sup>6</sup>

Im März 1899 schickte Henckell Strauss jenen fast 500-seitigen Gedichtband, dem die *Blindenklage* entnommen ist, mit der handschriftlichen Widmung: »Dem Meister Richard Strauss ein Ausdruck warmer Verehrung«.<sup>7</sup> In diesem und weiteren Gedichtbänden von Henckell hat Strauss zahlreiche Texte mit Anstreichungen und Notizen versehen. Er trug sich also mit der Idee, über die zehn komponierten hinaus noch weitere Gedichte Henckells in Musik zu setzen.<sup>8</sup> Im Jahr 1901 planten Henckell und Strauss sogar eine gemeinsame Tournee mit »musikalisch-poetischen Abenden«, die aber aufgrund von zu wenigen Engagements nicht zustande kam. Nachdem Henckell 1902 nach Berlin gezogen war, erschien 1905 eine neue Zusammenstellung seiner Gedichte, *Mein Lied* betitelt, wiederum mit Buchschmuck von Fidus (alias Hugo Höppener), zudem aber mit von Strauss eigenhändig geschriebenen (und faksimilierten) Notenincipits zu den von ihm vertonten Gedichten sowie mit dem Abdruck

4 Vgl. *Lexikon der Weltliteratur*, Band 1, hrsg. von Gero von Wilpert, dritte, neubearbeitete Aufl., Stuttgart 1988, S. 646; Fritz Hüser, Art. »Henckell, Karl«, in: *Neue Deutsche Biographie* 8 (1969), S. 519f. [Onlinefassung], [www.deutsche-biographie.de/pnd118835289.html](http://www.deutsche-biographie.de/pnd118835289.html) (abgerufen am 17.10.2016). – Einen Überblick über den (dürftigen) germanistischen Forschungsstand zu Henckell – »eine[m] der wenigen Vertreter des Naturalismus in der Lyrik« (S. 169) –, gibt Roger Stein, *Das deutsche Dirnenlied. Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht*, Köln, Weimar und Wien 2006, S. 169–180.

5 Strauss hatte Henckell ein Exemplar von *Ruhe, meine Seele* zugesandt, für das sich der Dichter überschwänglich bedankte; *Schuh*, S. 461.

6 Vgl. etwa den Brief von Strauss an Henckell vom 5. Januar 1896: »daß mir ein derartiger Beweis von Gegenliebe wie der, den Sie mir gegeben [...]«; Faksimile und Transkription bei Schlotterer, *Die Texte der Lieder*, S. 211–215.

7 Karl Henckell, *Gedichte. Bildschmuck von Fidus*, Zürich und Leipzig [1898], S. 470; Widmung zit. nach *Schuh*, S. 461.

8 Dazu *Schuh*, S. 462.

des gesamten Lieds *Kling!* (op. 48/3).<sup>9</sup> Willi Schuh kommt mithin zu der Bewertung: »Kein anderer zeitgenössischer Lyriker hat Strauss während einer so großen Zeitspanne – sie umfaßt zwölf Jahre – beschäftigt wie Karl Henckell.«<sup>10</sup>

## II. Strauss' *Blindenklage*: zwei Sphären

Strauss' *Blindenklage* ist im Unterschied zu Liederabend-Lieblingen wie *Heimliche Aufforderung* (op. 27/3), *Morgen* (op. 27/4) oder *Zueignung* (op. 10/1) nicht melodienselig, dafür harmonisch progressiv. Daher wird dieses Lied allenfalls programmiert, wenn jemand explizit Strauss' Beitrag zur Moderne betonen möchte.<sup>11</sup>

Sehen wir uns genauer an, was seine »Modernität« ausmacht (Abb. 1). Die Melodie in der Singstimme bewegt sich zwar gelegentlich in Dreiklangsbrechungen, doch begegnen häufig unerwartet große, oft auch sperrig zu singende Intervalle (etwa T. 1–2: große Sept  $g^1$ – $fis^2$  als Rahmenintervall bzw. die darin enthaltene übermäßige Quinte  $b^1$ – $fis^2$ ; ebenso T. 9:  $h^1$ – $ais^2$ ; T. 20–21: kleine None  $cis^1$ – $d^2$ ). Rhythmisch dehnt und staucht die Singstimme viel mehr, als man dies in einer noch so freien Deklamation der jambischen Henckell'schen Verse tun würde.<sup>12</sup> Den exzessiv gewichtenden Textvortrag, den Strauss bereits in einigen früheren Liedern und in *Salome* erprobt hatte, sollte er bekanntlich in *Elektra* perfektionieren.<sup>13</sup>

9 Ebd., S. 461.

10 Ebd., S. 462.

11 So etwa im Juli 1999 bei dem von der Richard-Strauss-Gesellschaft München anlässlich der Tagung *Richard Strauss und die Moderne* veranstalteten Abend *Lieder der Moderne* mit Renate Dürkop, Markus Butter und Wolfgang Sawallisch.

12 Suzanne Lodato wertet diese eigenwillige Art der Deklamation als musikalisches Pendant zum literarischen Naturalismus: Ihr zufolge setzt Strauss mithilfe von unregelmäßigen Phrasen, betont freiem Sprachfluss mit übermäßigen Längungen wichtiger Silben, großen Sprüngen in der Melodie sowie Konzentration auf das Detail und den Augenblick (was beim Hörer die Wahrnehmung des Ganzen bzw. einer übergeordneten Stimmung in den Hintergrund treten lässt) musikalisch Arno Holz' Ideen des »konsequenten Naturalismus«, des »Sekundenstils« und des »lebendigen Rhythmus« um; s. Suzanne M. Lodato, »False Assumptions. Richard Strauss's Lieder and Text/Music Analysis«, in: *Essays on Music and the Spoken Word and on Surveying the Field*, hrsg. von Suzanne M. Lodato und David Francis Urrows (= *Word and Music Studies* 7), Amsterdam und New York, NY 2005, S. 103–124, wo sie ihre Thesen am Beispiel der Lieder *Ruhe, meine Seele* und *Der Steinklopfer* illustriert; vgl. auch Suzanne M. Lodato, *Richard Strauss and the Modernists. A Contextual Study of Strauss's Fin-de-siècle Song Style*, Ph. D. Diss., Columbia University 1999.

13 Reinhold Schlötterer konnte anhand der Skizzen zeigen, dass Strauss bisweilen sogar zuerst den Instrumentalpart konzipierte und »erst danach den sich frei darüber erhebenden Gesang der Elektra«; Schlötterer, »Zum Schaffensprozeß bei Richard Strauss. Ausgehend von autografen Dokumenten der Bayerischen Staatsbibliothek«, in: *Richard Strauss. Autographen. Porträts*.

# Blindenklage

(Karl Henckell)

Richard Strauss, Op. 56 N°2

Mäßig schnell

Gesang

Wenn ich dich fra - ge, dem das Le - - - ben

Piano

blüht: O sa - ge mir, sa - ge, wie das

Mohn - feld glüht! Das ro - te

Mohn - - feld, wie es jauchzt und lacht:

tot ist mein Pfad und e - wig mei - ne

Nacht... Wohl manch ein Un - glück

Abb. 1: R. Strauss, Blindenklage, T. 1–18<sup>14</sup>

Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek München, München 1999, S. 23–37, hier S. 27. – Vgl. dazu neuerdings Adrian Kech, *Musikalische Verwandlung in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 74), München 2015, bes. S. 314–320.

14 Abb. 1 und Abb. 2 entnommen aus: GAL II, S. 214–216.

Strauss reagiert in *Blindenklage* stark auf die beiden unterschiedlichen inhaltlichen Sphären des Textes und zeichnet sie kraftvoll musikalisch: die dunkle, »tote« Welt des Blinden einerseits, andererseits die jauchzende, lachende, mit der Metapher des »roten Mohns« beschriebene Welt des Lichts, nach der sich der Blinde sehnt. Dies geschieht zum einen durch *die motivische Gestaltung* im Klavier: Für die Sphäre des Blinden steht eine schwankende engschrittige Achtelfigur im Piano, zudem ein »seufzender« chromatischer Abwärtsgang auf Viertelebene (vgl. T. 1–2: *e-es-d*). Die lichte Welt und das Leben symbolisiert dagegen eine bewegtere, weiter ausgreifende Triolenfiguration in Dreiklängen, meist laut und aufwärts gerichtet (vgl. T. 2–10), immer wieder gepaart mit vollgriffigen schmerzlichen Akkorden in der rechten Hand, *sforzato* auf die Takteins gestellt.

Es handelt sich dabei weniger um konkrete »Motive« als vielmehr um klar voneinander unterschiedene musikalische Bewegungs- und Ausdrucksformen, die im Laufe des Liedes auch abgewandelt werden: die dunkle Ebene etwa in Takt 15–32 zum engschrittig absteigenden (und in der linken Hand akkordisch aufsteigenden) Achtelmotiv – das ganz am Ende des Liedes (T. 76–78) nach einer Reprise von Takt 1 (T. 72) und Takt 17 f. (siehe Singstimme ab T. 71, Zählzeit 4, bis T. 73) noch einmal wiederkehrt.

The image shows a musical score for measures 32-36 of Richard Strauss's 'Blindenklage'. It includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: 'Ich träu-me Son-nen, strek-ke weit die Hand,'. The piano accompaniment features a right hand with chords and a left hand with a rhythmic eighth-note pattern. Dynamics include 'pp' and 'mf'. The tempo/mood is marked 'etwas belebend'.

Abb. 2: R. Strauss, *Blindenklage*, T. 32–36

Die lichte Bewegungsidee wird später im Lied gefestigt zu einem veritablen, schrittweise aufsteigenden akkordischen Motiv, das die Sehnsucht nach dem Licht verdeutlicht, meist mit eigener Vortragsbezeichnung (*etwas belebend, espr.*) und immer mit einem Crescendo verbunden. Es tritt zum ersten Mal beim Text »Ich träume Sonnen« (Abb. 2, T. 33 f.) auf, dann wieder – im Klavier – in den Takten 41 f., 56 f., 64 f. und 66 f.; die Fortsetzung »strecke weit die Hand« (T. 35 f.; in T. 58 f. Klavier, rechte Hand) ist eine Konkretisierung der lichten Bewegungsform aus Takt 2.

Mindestens so bemerkenswert wie die motivische ist Strauss' *harmonische Gestaltung* der beiden Sphären: Während das Motiv der Sehnsucht in unterschiedlichen Tonarten erklingt (neben Cis-Dur auch in G-Dur, F-Dur, As-Dur), ist der trüben Welt des Blinden g-Moll (und verwandte b-Tonarten) zugeordnet, die Welt des Lichts steht dagegen in Fis-Dur (und anderen Kreuztonarten).



Ganz allgemein gilt es zunächst festzuhalten, dass die Tonart Fis-Dur im Strauss'schen Œuvre grundsätzlich sehr positiv konnotiert ist; Strauss selbst bezeichnete sie einmal als seine »Lieblingstonart«.<sup>15</sup> In der *Blindenklage* fällt aber zudem auf, dass die beiden Tonartbereiche g-Moll und Fis-Dur gleich in den allerersten Takten exponiert werden: Im Moment des Übergangs von der einen in die andere Welt (Abb. 1, T. 1–2) folgt dem gesetzten g-Moll des Anfangs in Takt 2 zur Silbe »Le[ben]« plötzlich ein Dominantseptakkord auf Fis – also ein im Quintenzirkel fernstehender Akkord –, der zwischendominantisch nach H-Dur (T. 3) kadenziiert. Über den Ton *b*, enharmonisch verwechselt *ais* (T. 2, Zählzeit 2), legt Strauss zwar auf für ihn typische Art eine Klangbrücke, setzt aber ansonsten die beiden Klänge schroff gegeneinander und unterstreicht den harmonischen Zusammenprall zusätzlich dynamisch (*piano* – *sforzato*), durch den Pedalgebrauch (zunächst trocken, dann freies Schwingen der Saiten), in der Bewegung (Stillstand auf einem Akkord – zielgerichtete kadenzierende Bewegung) und durch einen zunächst engen, dann weit aufgefächerten Ambitus im Klavier. Dieser »Farbwechsel« ist aufgrund der zeitlich frühen Positionierung im Lied besonders wirkungsvoll.

Erst in Takt 11 (bis T. 15), zu den Worten »tot ist mein Pfad und ewig meine Nacht«, kehrt der Blinde wieder in seine Welt zurück: Es erklingt eine klare Kadenz nach g-Moll (mit der Zwischendominante G-Dur zur Subdominante c-Moll einsetzend). Auch an dieser Stelle geschieht das Zusammentreffen beider Welten unvermittelt. Einige Takte lang wird eine Kadenz nach Fis-Dur ausformuliert, die aber in Takt 10 beim Erklingen der Dominante Cis-Dur (mit Leitton *eis*<sup>2</sup> in der Singstimme) gekappt wird: Die Singstimme führt nicht zum *fis*<sup>2</sup> weiter, sondern setzt überraschend und mit *Sforzato* akzentuiert, ein *f*<sup>2</sup>;<sup>16</sup> der dominantische Cis-Quartsextklang springt in anderer Lage und Motivik zum zwischendominantischen G<sup>7</sup>-Klang.

Der Einsatz dieser drastischen musikalischen Mittel spiegelt ein Element des Textes: Henckell lässt nämlich die beiden Sphären dadurch aneinanderprallen, dass das

15 In einem Brief vom 7. August 1923 an Ludwig Karpath kurz vor Vollendung der Partitur von *Intermezzo* (WB, S. 274): »[E]s fehlen nur noch wenige Seiten in meiner Lieblingstonart Fis-Dur«. – Eva-Maria Axt äußert sich wie folgt zu Fis-Dur bei Strauss: »Wie in den Elfenszenen der ›Ägyptischen Helena‹, in der Einleitung der ›Domestica‹, der Rosenüberreichung im ›Rosenkavalier‹, dem Auftritt der Kaiserin im 1. Akt der ›Frau ohne Schatten‹ und nochmals im ›Ritt durch die Luft‹ (7. Var.) und am Schluß der ›Fahrt im verzauberten Nachen‹ (8. Var.) des ›Don Quixote‹ wertete Strauss die Farbwerte gerade dieser Tonart [Fis-Dur] ganz gezielt aus. Man kann gewiß sein, daß, wenn Fis-Dur zur harmonischen Grundlage gemacht ist, etwas ganz Besonderes, Positives gedeutet wird.« (Eva-Maria Axt, »Das Ineinanderwirken von Bewusstem und Unbewusstem – Zum Stimmungs- und Symbolcharakter der Tonarten bei Richard Strauss«, in: *RSB*, N. F. 29 (1993), S. 7–21, hier S. 14).

16 Wie in Takt 2 gibt es also auch am Übergang von Takt 10 auf Takt 11 zwischen den beiden Sphären einen in der Höhe identen, aber enharmonisch verwechselten Ton (*eis*<sup>2</sup>-*f*), der aber hier keineswegs mehr eine Brücke ausbildet, vielmehr schockartig wirkt.

jambische Metrum plötzlich verlassen wird (»tót ist mein Pfad« – es müsste jambisch heißen: »tot íst mein Pfád«) und damit zwei Betonungen aneinanderstoßen. (Dieses Stilmittel begegnet im Gedicht nur noch an einer weiteren Stelle: vor der Schlusszeile, wiederum beim Wort »tot«, bei Strauss T. 70).

Der Einsatz einer »dunklen« Moll-Tonart (mit b-Vorzeichen) und einer »hellen« Dur-Tonart (mit Kreuz-Vorzeichen) im direkten Kontrast einer halbtönigen Verschiebung begegnet auch in zahlreichen anderen Kompositionen von Strauss: Erinnerung sei etwa an den Konflikt zwischen Trauer (g-Moll) und Vision (Ges-Dur) im Ariadne-Monolog (*Ariadne* 1912), an die Kontrastierung von Dunkel (*Nacht* in b-Moll) und Licht (*Sonnenaufgang* in A-Dur) in der *Alpensinfonie* (1915) oder an den Gegensatz zwischen f-Moll (Geisterbote) und Fis-Dur (Amme: »Durch ihren [= der Kaiserin] Leib wandelt das Licht«) in der Eingangsszene der *Frau ohne Schatten* (1919).<sup>17</sup> Diesem ausdrucksstarken Charakteristikum soll im Folgenden am Beispiel der *Blindenklage* näher nachgegangen werden.

### III. Farbe und Harmonik

Der Begriff »Farbe« wird, befördert durch den von Arnold Schönberg geprägten Begriff der »Klangfarbenmelodie«,<sup>18</sup> in der deutschsprachigen Musikwissenschaft fast ausschließlich in der – auf die Instrumentation bezogenen – Bedeutung »Klangfarbe« verwendet. Um 1900 aber war es recht üblich, die Harmonik eines Werkes als »Farbe« zu bezeichnen. Noch Ernst Kurth beispielsweise redet in seiner grundlegenden Schrift *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«* ganz selbstverständlich von (harmonischen) »Klangfarben« und verwendet Begriffe wie »Farbentönungen«, »freie[s] Farbenspiel« bzw. »innere Farbenzersetzung der romantischen Harmonik«.<sup>19</sup>

In Frankreich hat sich diese Bedeutung von »Farbe« im Sinn von harmonischer Gestaltung der Musik deutlich länger gehalten, wie sich noch an der (nach Stefan Keym nur vermeintlich isolierten) Position Olivier Messiaens zeigt.<sup>20</sup> Messiaen lehn-

17 Vgl. Charlotte Erwin, *Richard Strauss's »Ariadne auf Naxos«: An Analysis of Musical Style Based on a Study of Revisions*, Diss. Yale Univ. 1976, bes. S. 123–125; Thomas Järmann, »Alles kein Zufall. Die Tonarten in der »Alpensinfonie« op. 64 von Richard Strauss«, in: *Die Tonkunst* 3 (2009), H. 3, S. 339–345; Adrian Kech, *Musikalische Verwandlung*, bes. S. 66–68. – Ich danke Adrian Kech für einschlägige Hinweise.

18 Arnold Schönberg, *Harmonielehre* [Wien 1911], Wien 1997, u. a. S. 503f.

19 Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«*, Berlin 1920, S. 118, 252, 231.

20 Zum Verhältnis von Farbe und Harmonik bei Messiaen vgl. die grundlegenden Arbeiten von Stefan Keym, *Farbe und Zeit. Untersuchungen zur musiktheatralen Struktur und Semantik von Olivier Messiaens »Saint François d'Assise«*, Hildesheim 2002, bes. S. 88–107 und S. 153–158; ders.,

te konsequenterweise die von Schönberg angestrebte Gleichberechtigung der zwölf Tonstufen ab, »da sie ein undifferenziertes Grau ergebe, wie wenn man alle Farben zusammenmischt.«<sup>21</sup>

Die einst so selbstverständliche Parallelsatzung von »Farbe« und »Harmonik« ist einzelnen deutschsprachigen Persönlichkeiten – etwa dem Komponisten Wolfgang Rihm – auch heute noch gegenwärtig:

»Die Harmonik eines Musikstückes ist vergleichbar der Farbe eines Bildes. Mehr als die Klangfarbe ist *Harmonik* die eigentliche Farbe im musikalischen Gebilde. Sie absorbiert auch die Hauptenergie bei der interpretatorischen Eigenschaftssuche. Der Un-Begriff ›tonal‹ hat zu einer Reduktion der musikalischen Farbbewußtheit geführt. Die Fähigkeit, harmonische Valeurs wahrzunehmen, hat sich zurückentwickelt zugunsten der einfacheren Operation, ein Stück oder dessen Regionen als tonal oder nicht-tonal zu rekognoszieren. Die Fähigkeit zur differenzierteren harmonischen Farbwahrnehmung während des Hörvorganges ist aber, wie ich glaube, im Wiederkommen – ein Zeichen, wie relativ die zeittypische Bewertung *harmonischer* Wertigkeiten ist. Harmonik ist sicherlich die zeitabhängigste Kategorie musikalischer Gestaltung und am anfälligsten für zeittypisches Hören.«<sup>22</sup>

In Richard Strauss lösten bekanntlich bestimmte Inhalte oder Gefühle bestimmte Tonartenassoziationen aus – was sich nicht zuletzt in spontanen Annotationen in Opernlibretti oder Liedtexten niederschlug.<sup>23</sup> Zwar sprach er kaum je davon; gleichwohl ging er, wie aus einer Gesprächsnotiz des Regisseurs Rudolf Hartmann hervorgeht, selbstverständlich davon aus, dass die Anwendung der Tonarten jener der Farben in der Malerei entspreche und etwas zutiefst Persönliches sei, das nicht in interpersonelle Regeln gefasst werden könne:

»Er [Strauss] meinte, es sei wohl jedem Komponisten eine eigene, persönliche Ausdrucksskala angeboren, der er ganz unbewußt folge. Auf sich selbst bezogen, wies er auf die Tonart E-Dur hin, die sich immer bei ihm einstelle, wenn es sich um Liebesvorgänge handle. [...] Parallel dazu läßt sich Es-Dur für das ›Göttli-

---

»Von der Metapher zum System des ›son-couleur‹. Die Entwicklung von Messiaens harmonischem Farbbegriff im Kontext der französischen Musiktheorie«, in: *Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse*, Band 2, hrsg. von Wolfgang Rathert, Herbert Schneider und Karl Anton Rickenbacher, Hildesheim 2013, S. 275–293. – Ich danke Stefan Keym herzlich für diese Hinweise und die Übersendung seiner Schriften.

21 Keym, »Von der Metapher«, S. 288.

22 Wolfgang Rihm, »Neo-Tonalität?« [1984/1997], in: ders., »ausgesprochen«. *Schriften und Gespräche*, Band 1, hrsg. von Ulrich Mosch (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 6,1), Winterthur 1997, S. 185–193, hier S. 186 f.

23 Vgl. dazu grundlegend: Bernd Edelmann, »Tonart als Impuls für das Strauss'sche Komponieren«, in: *Musik und Theater im »Rosenkavalier« von Richard Strauss*, hrsg. von Reinhold Schlöterer, Wien 1985, S. 61–97.

che verfolgen – [...]. Strauss betonte jedoch ausdrücklich, daß, ähnlich wie die Farben in der Malerei, die Anwendung der Tonarten etwas höchst Persönliches sei, daß es kein Schema gebe. Die gleichen Mittel drückten bei den verschiedenen Komponisten unter Umständen völlig gegensätzliche Dinge aus, so wie eben Rot und Blau bei Renoir etwas anderes seien als bei Liebermann.«<sup>24</sup>

Die Reduktion der Farbmethapher in der Musik auf die Klangfarbe erweist sich als hinderlich bei dem Versuch, die Reichweite der genuin kunstübergreifenden ästhetischen Bestrebungen der Zeit um 1900 abzustecken. Indem man aber den Begriff »Farbe« in der um 1900 gängigen Bedeutung »Harmonik« wieder zulässt, eröffnen sich Perspektiven für eine Deutung der musikalischen Abläufe im Kontext der verschiedenen zeitgenössischen Künste, in denen der bewusst kalkulierte, neuartige Umgang mit Farbe im Kontext der Moderne ebenfalls eine grundlegende Rolle spielte. Ich denke hier einerseits an Maler wie Ernst Ludwig Kirchner, Adolf Hölzel, Wassily Kandinsky, Emil Nolde und andere; ich denke aber auch an die gerade durch intensive Licht- und Farbwirkungen beeindruckenden Inszenierungen eines Max Reinhardt am Deutschen Theater in Berlin (die im Übrigen eine biografische Verbindung zwischen Nolde und Strauss darstellen)<sup>25</sup> oder an die wirkmächtigen Farbbilder in der Lyrik der Moderne – am bekanntesten wohl in den Gedichten Georg Trakls, aber eben – wie in der *Blindenklage* – auch bei Henckell.<sup>26</sup>

24 Rudolf Hartmann, *Das geliebte Haus. Mein Leben mit der Oper*, München 1975, S. 88f. – Zur Farbensymbolik als typischer Fin-de-siècle-Thematik in Strauss' Liedopera 29 und 31 vgl. auch Elisabeth Schmierer, »Klavierlieder«, in: *StraussHb*, S. 326–347, hier S. 333.

25 Zwei Beispiele: In einer Kritik über Reinhardts erste Arbeit *Pelleas und Melisande* (1903) ist von einer »neue[n] Epoche der Schauspielkunst« die Rede: »Mit den Wirkungen der Beleuchtung, mit den wundervollen Stimmungen der Dämmerung, des Mondlichtes, der glühend-rot ins Meer niedertauchenden Sonne verbanden sich diese Szenen und schauspielerischen Gestalten zu Gemälden von einer künstlerischen Geschlossenheit, von einer rauschenden, zugleich farbenprächtigen und wehmütigen Schönheit, wie ich sie auf der Bühne noch nicht gesehen habe. Diese Aufführung war ein Ereignis [...] die Wirkung auf die Zuschauer groß.« Paul Mahn in: *Tägliche Rundschau* vom 5. April 1903 (Neuabdruck in Norbert Jaron, Renate Möhrmann und Hedwig Müller, *Berlin – Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889–1914)*, Tübingen 1986, S. 514–517, hier S. 517). – Und in einer zeitgenössischen Rezension über Reinhardts Inszenierung von Shakespeares *Sommernachtstraum* (1905) heißt es: »Eine noch frierende, nasse, regnerische Landschaft wird allmählich zur blühenden Welt, die Elfen, Oberon und Titania erscheinen zuerst in grauen Nebelgewändern und nach und nach wachsen daraus Blumenkleider hervor, ein Singen und Klingen hebt an und wird immer froher und mächtiger, bis zum Schluß alles in Glanz, Farbe und Licht leuchtet.« Julius Hart in *Der Tag* vom 2. Februar 1905 (Neuabdruck ebd., S. 572f., hier S. 573). – Vgl. auch Erika Fischer-Lichte, »Sinne und Sensationen. Wie Max Reinhardt Theater neu erfand«, in: *Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion*, hrsg. von Roland Koberg, Bernd Stegemann und Henrike Thomsen, Leipzig 2005, S. 13–27.

26 Vgl. neuerdings Rong Wang, *Bunte Welt im Verfall. Farben in der Lyrik Georg Trakls*, Diss. Universität Heidelberg 2012.

## IV. 1906: Noldes Farben und Strauss' Harmonien

Wie häufig in seinen um die Jahrhundertwende entstandenen Werken reagiert Strauss in *Blindenklage*, wie gezeigt, ganz unmittelbar auf einen Text mit einer starken bipolaren Spannung.<sup>27</sup> Darin gleicht er unter anderem dem Maler Emil Nolde, der sein Vorgehen rückblickend wie folgt beschreibt:

»Die Zweiheit hatte in meinen Bildern und auch in der Graphik einen weiten Platz erhalten. Mit- oder gegeneinander: Mann und Weib, Lust und Leid, Gottheit und Teufel. Auch die Farben wurden einander entgegengestellt: kalt und warm, hell und dunkel, matt und stark. Meistens aber doch, nachdem eine Farbe oder ein Akkord wie selbstverständlich angeschlagen war, bestimmte eine Farbe die andere, ganz gefühlsmäßig und gedankenlos tastend in der ganzen herrlichen Farbenreihe der Palette, in reiner sinnlicher Hingabe und Gestaltungsfreude. Die Form war fast immer in weniger struktiven Linien festgelegt, bevor die Farbe weiterbildend in sicherer Empfindung gestaltend sich auswirkte.«<sup>28</sup>

Strauss nimmt die bipolare Spannung als Ausgangspunkt für eine schroffe harmonische Setzung, die auch die akustische Richtschnur für die weitere Vertonung vorgibt. Wie aber lässt sich die Wirkung eines solchen harmonischen Hiatus in einer Analyse greifbar machen? Ich möchte versuchen, das Besondere – wenn man so will: Moderne – an Strauss' Harmonien mit einer intermedialen Analogie zu verdeutlichen, und zitiere dazu wiederum Nolde:

»[I]m Sommer 1906 [also genau zeitgleich zur Komposition von Strauss' *Blindenklage*] [...] waren fünf [meiner] kleinsten [Bilder] gehängt worden. Sie wirkten frisch und leuchtend und erregten Aufsehen. Ja, die ganze Secession daneben [gemeint ist die Berliner Secession mit Max Liebermann und anderen] wirkte stumpf und grau, und einige Maler standen fast immer davor, redend, diskutierend. Fremd und unverständlich waren [meine Bilder] anfänglich wohl manchem, in

27 Vgl. dazu Birgit Lodes, »Zarathustra im Dunkel. Zu Strauss' Dehmel-Vertonung *Notturmo*, op. 44 Nr. 1«, in: *Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das Internationale Symposium München, 21. bis 23. Juli 1999*, hrsg. von Bernd Edelmann, Birgit Lodes und Reinhold Schlötterer (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 17), Berlin 2001, S. 251–282, bes. S. 260–268. – Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung von »Eros« und »Thanatos« um 1900 (ausgehend von Schopenhauer, Nietzsche und Freud) und der Möglichkeit ihrer Anwendung auf Strauss siehe Carolin Krahn, *Eros und Thanatos in ausgewählten Orchestergesängen von Richard Strauss um 1900*, Magisterarbeit Univ. Würzburg 2009.

28 Nolde, *Mein Leben*, S. 229.

ihren freien Farben, nuanciert vom reinsten Weiß an bis zur leuchtendsten Stärke. ›Was ist das für ein Grün?‹ – ›Was ist das für ein Rot und Blau, das Sie verwendet haben?‹ waren an mich die Fragen der Maler. ›Es sind die gleichen Farben, die ein jeder Maler auf seiner Palette hat, war meine Antwort. | Eine Farbe bestimmt durch ihre Nähe das Ausstrahlen der Nachbarfarbe, genau so wie in der Musik der Ton im Akkord von seinem Nachbarton seine Klangwirkung erhält.«<sup>29</sup>

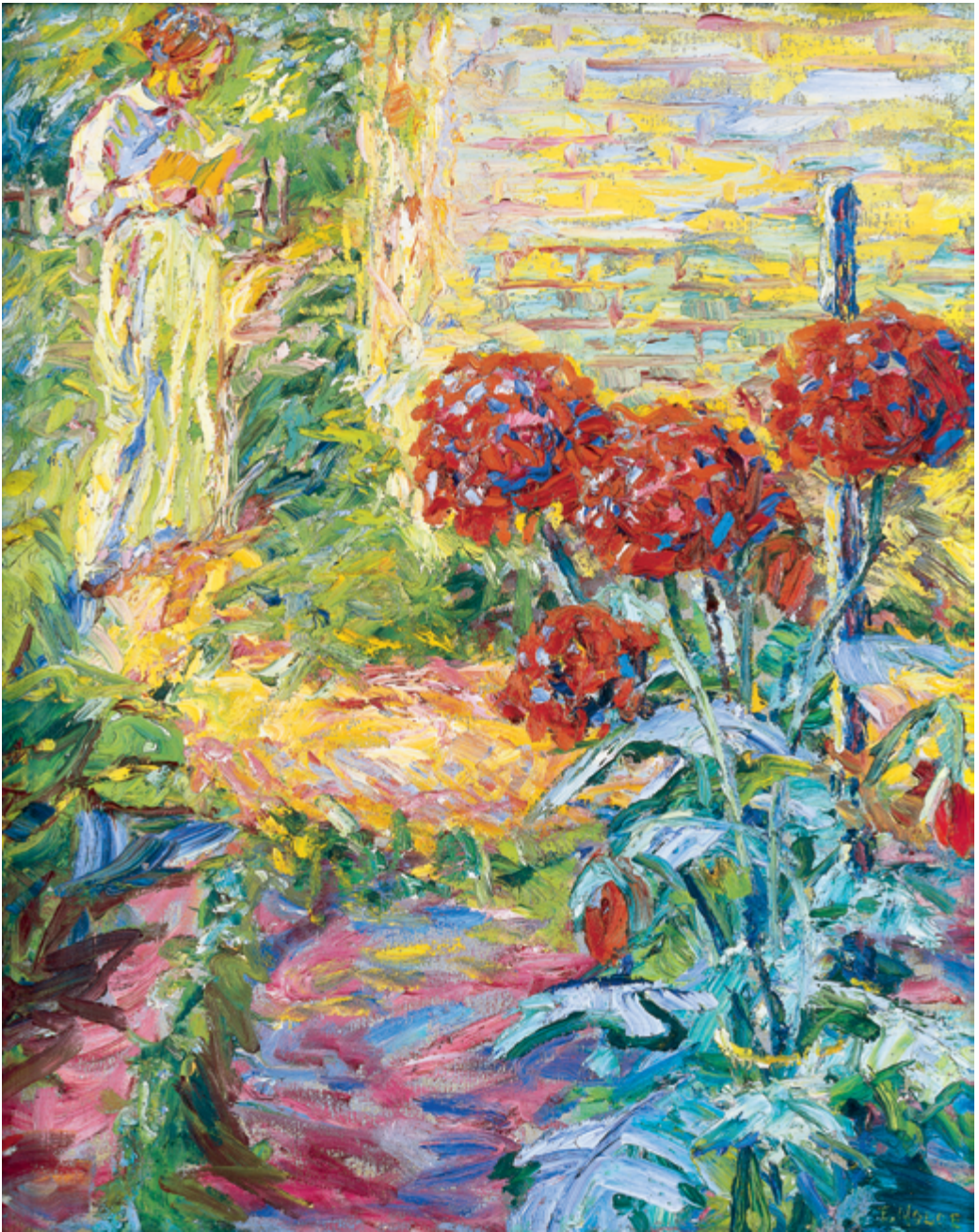
Vergleichbar Noldes Farben sind auch Strauss' Harmonien in der *Blindenklage* für sich genommen nichts Besonderes: g-Moll und Fis-Dur – jeder Komponist hat das auf seiner Palette. Die starke Wirkung entsteht durch das Aneinanderstellen der auf dem Quintenzirkel so weit auseinanderliegenden (also in Farbwerten gesprochen: komplementären) Harmonien, was zusätzlich in allen anderen musikalischen Parametern unterstrichen wird. Wie Noldes Farben aufgrund der kraftvollen Kombination besondere Leuchtkraft erhalten, verstärken sich Strauss' Harmonien durch die unerwartete Folge: Selbst ein gleich klingender Ton (in T. 2 die Klangbrücke *b-ais*, in T. 10 / 11 *eis-f*) bekommt durch die neuartige Umgebung eine völlig andere Farbe.

Nolde bezog sich in seiner autobiografischen Erinnerung unter anderem auf das 1906 gemalte Bild *Lesende junge Frau* (siehe Abb. 3). Dass die Betrachter, wie er erinnert, davor stehengeblieben sind, liegt nicht nur an der außerordentlichen Leuchtkraft der Farben, sondern vor allem daran, dass Nolde die Farben auch entgegen der üblichen Gesetze der Bildkomposition einsetzte. Wie Martina Sprotte herausarbeitete, strebte Nolde in diesem Bild keineswegs eine wirklichkeitsgetreue oder auch impressionistische Wiedergabe eines Gartens mit lesender Frau an:

»Stattdessen versucht Nolde hier, vor allem auf der Basis des Kalt-Warm-Kontrasts einen Illusionsraum zu erzeugen und gleichzeitig wieder zu zerstören. [...] Indem der Vordergrund in kalten Farben und die fernen Gegenstände in warmen Farben gegeben werden, verkehrt Nolde zum Zweck einer optischen Verflachung des Bildes die Regel der Farbperspektive. Im Sinne ihrer Gesetzmäßigkeiten haben die Farben so die Möglichkeit, eigenwertig zu wirken; [...]. | Eine zusätzliche Verflachung des Bildes wird darüber hinaus durch (allerdings nur wenige) Farbkorrespondenzen erreicht.«<sup>30</sup>

29 Ebd., S. 210.

30 Martina Sprotte, *Bunt oder Kunst? Die Farbe im Werk Emil Noldes*, Berlin 1999, S. 31 f.



*Abb. 3: E. Nolde, Lesende junge Dame (1906), Kunsthalle zu Kiel\**

---

\* Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Nolde Stiftung Seebüll (Foto: Martin Frommhagen), [www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-076017/lido/632](http://www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-076017/lido/632) (abgerufen am 17.10.2016).

Wie besprochen, arbeitet Strauss in seiner *Blindenklage* zu Beginn ebenfalls mit einem Farbkontrast; durch das Fehlen eines Überganges zwischen den zwei – gegeneinander grell wirkenden – Harmonien sind die Sphären klar voneinander abgegrenzt. Und er setzt in seinem Medium die (zeitlichen) Gesetze eines üblichen harmonischen Verlaufs außer Kraft,<sup>31</sup> wenn er nach einem einzigen Takt g-Moll den b-Tonartenbereich verlässt und acht Takte lang in Kreuztonarten schwelgt, bevor er wieder kadenzierend nach g-Moll zurückkehrt. Die Tonart des Blinden, g-Moll, wird zunächst nur kurz gesetzt, keineswegs gefestigt, der Blinde scheint kaum bei sich zu Hause, sondern bewegt sich ab dem zweiten Takt über weite Strecken in der leuchtenden und glühenden Welt der Kreuztonarten (Fis-Dur/H-Dur/Cis-Dur). Diese werden auch im weiteren Verlauf immer wieder ankadenziert bzw. durch Rückung erreicht und einige Zeit lang beibehalten (z. B. T. 33 ff., 46 ff.), sodass der Hörer die Tonart des Liedes als ambivalent empfinden muss:<sup>32</sup> Die – auch wahrnehmungspsychologisch grundlegende – Priorität der Haupttonart des Stückes ist akustisch gezielt untergraben (»verflacht«). Im Sinne ihrer Gesetzmäßigkeiten haben die Harmonien (= Farben) auf diese Weise die Möglichkeit, eigenwertig zu wirken – und damit auch Inhalte (g-Moll: Welt des Blinden; Fis-Dur/H-Dur/Cis-Dur: Welt des Lichts) plastisch zu transportieren.

Die exemplarisch aufgezeigte Analogie<sup>33</sup> zwischen der Wirkung des Farbeinsatzes bei Nolde mit jener der Harmonik bei Strauss im Jahr 1906 möge sensibilisieren dafür, dass Strauss' Komponieren in engstem Kontakt mit modernen zeitgenössischen Strömungen in verschiedenen Kunstformen geschieht. Freilich müsste diesen Konvergenzen in größerem Rahmen vertiefend nachgegangen werden – wofür an dieser Stelle nicht der Raum sein kann. Sie sind insofern wichtig, als die für das begin-

31 Vgl. Rihm, »Neo-Tonalität?«, S. 186: »Harmonik ist nie *allein* wirkungsfähig. Rhythmik, im Sonderfall: die pure Dauer einer klingenden Konstellation, gibt dieser erst die Aura ihrer selbst in der Zeit. Harmonische Eigenzeit gibt es eigentlich nicht, erst durch den Zusammenhang ergeben sich dem Empfinden nach adäquate oder unangebrachte Dauern.«

32 Ähnlich bereits Ursula Lienenlücke, *Lieder von Richard Strauss nach zeitgenössischer Lyrik* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 93), Regensburg 1976, S. 66–68; S. 66 f.: »Es zeigt sich, daß g-moll als Tonalität des Stückes zwar nicht aufgegeben ist, daß sie jedoch keine Eindeutigkeit mehr besitzt. Die harmonische Struktur ist vielmehr ambivalent. Neben einer stark ausgeprägten Chromatik trägt dazu vor allem das zeitweilige Auskomponieren der complementär gegensätzlichen Tonarten Fis und Cis bei.«

33 Zur – hier nicht zu diskutierenden – methodischen Grundlegung vgl. Theodor W. Adorno, »Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei«, in: ders., *Musikalische Schriften I–III. Klangfiguren. Klangfiguren (I) – Quasi una fantasia (II) – Musikalische Schriften (III)*, hrsg. von Rolf Tiedemann (= Gesammelte Schriften 16), Frankfurt am Main 1978, S. 628–642. Adorno geht von einer möglichen Konvergenz (und nicht Pseudomorphose) zwischen der Zeitkunst Musik und der Raumkunst Malerei aus.



nende 20. Jahrhundert virulenten intermedialen (und synästhetischen) Tendenzen<sup>34</sup> im musikhistorischen Diskurs nicht selten auf das Beispiel Kandinsky/Schönberg (Aufgabe der gegenständlichen Malerei bzw. der Tonalität) verkürzt werden<sup>35</sup> – mit der Gefahr, dass Richard Strauss, der vermeintlich (da an der Dur/Moll-Tonalität festhaltend) Konservative als Verlierer aussteigen muss. Es wäre an der Zeit, die heute – im Sinne von Wolfgang Rihm – eher »verkümmerte« Wahrnehmung der Farbgestaltung (vulgo: Harmonik) auch vonseiten der Musikwissenschaft<sup>36</sup> zu reaktivieren, um die moderne Dimension von Strauss' Komponieren deutlicher wahrnehmen zu können.

## V. Zur Ästhetik der Blindheit im 19. und 20. Jahrhundert

Henckells Text *Blindenklage* (siehe Abb. 6 auf S. 457), den sich Strauss zur Vertonung ausgesucht hat, weist ebenfalls plastische Farbmataphern auf:

»roth« ↔ »todt«  
»der Schatten Schicht« ↔ »strahlengold'nes Licht«

und stellt die beiden Sphären immer wieder in kontrastierenden Reimpaaren oder Binnenreimen gegeneinander:

»lacht« ↔ »Nacht«  
»Die sonnenhellen Fluren« ↔ »Und tappt nach Spuren«  
»Lichts« ↔ »Nichts«  
»Ob Freud'« ↔ »ob Leid«

34 Zur »Gleichberechtigung von Musik und Malerei. 1880–1915« u. a. bei Wassily Kandinsky und Franz Marc, siehe Andrea Gottdang, *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780–1915*, München und Berlin 2004, bes. S. 337–445.

35 Eine Ausnahme bilden etwa die anregenden Perspektiven bei Walter Frisch, *German Modernism. Music and the Arts*, Berkeley, CA 2005, bes. die Kapitel »German Naturalism« (S. 36–87) und »Convergences. Music and the Visual Arts« (S. 88–137).

36 Ich sehe es als eine vordringliche Aufgabe der Forschung, in analytischen, aber auch intermedialen Studien ein umfassenderes Verständnis der zeittypischen Eigenarten von Strauss' Harmonik zu erarbeiten. Eingehende Studien zur Harmonik bei Strauss gibt es wenige. Im deutschsprachigen Raum sind nach wie als »Klassiker« zu verzeichnen: Roland Tenschert, »Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauß. Ein Beitrag zur neueren Harmonik«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8 (1925/26), S. 161–182; Reinhold Schlötterer, »Komödie als musikalische Struktur«, in: Schlötterer, *Musik und Theater im »Rosenkavalier«*, S. 9–60; vgl. auch Kofi Agawu, »Extended Tonality in Mahler and Strauss«, in: *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*, hrsg. von Bryan Gilliam, Durham, NC 1992, S. 55–75.

Was aber macht noch die »moderne« Dimension von Henckells Gedicht aus? Formal mutet das jambische Gedicht eher gewöhnlich an mit seinen Paarreimen und den (latent) viereinhalb vierzeiligen Strophen, wobei die letzten beiden Verse als einzige mit einem klingenden Schluss (also auf unbetonter Silbe) enden.

Im Folgenden soll mich insbesondere das Hauptthema des Gedichts interessieren: die Blindheit. Um Henckells Standpunktnahme besser einordnen zu können, möchte ich kurz die künstlerische Behandlung des Themas »Blindheit« im 18./19. Jahrhundert beleuchten und mit einem Lied des späten Schubert beginnen: *Der blinde Knabe* D 833, entstanden im April 1825,<sup>37</sup> erstmals gedruckt (in der geringfügig abweichenden zweiten Fassung) im September 1827.<sup>38</sup>

In dem von Schubert vertonten Text trägt der blinde Knabe geduldig sein Leid und freut sich statt an äußeren Dingen am besonderen inneren Reichtum. Schubert setzt den Inhalt des in Wortwahl und Form bewusst schlicht gehaltenen Texts plastisch in Musik um (Abb. 4): Die Blindheit scheint dadurch symbolisiert, dass das gesamte Lied im Pianissimo steht und der Gesang mit durchgehenden<sup>39</sup>, also zu einer Fläche gerinnenden Sechzehnteln in der rechten Hand des Klaviers begleitet wird. Diese verschwimmen durch die Anweisungen *col pedale* und *sempre legato* weitgehend ineinander – wie um die Unfähigkeit des Blinden, klare Konturen zu erkennen, zu spiegeln.<sup>40</sup> Hinzu treten in der linken Hand staccato artikulierte Tonwiederholungen auf verschiedenen Taktzeiten – wie um ein fallweise nötiges Tasten zu verdeutlichen. Die schlicht deklamierende Singstimme bewegt sich im Rahmen von nur einer Oktave und drückt in der dritten Strophe (T. 18–24) durch naive Dreiklangsmelodik – ähnlich wie in *Der Hirt auf dem Felsen* D 965 – die besondere Naturverbundenheit des Knaben aus.

37 Vgl. Franz Schubert, *Lieder 5a*, hrsg. von Walther Dürr (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke IV.5a), Kassel u. a.: Bärenreiter 1985, S. 162. Den Autor Jakob Nikolaus Craigher de Jachelutta (1797–1855), auf den die zugrunde liegende deutsche Version des Gedichts von Colley Cibber (1671–1757) zurückgeht, hatte Schubert 1825 kennengelernt. Vgl. Reinhard Saller, Art. »Craigher de Jachelutta«, in: *Schubert. Liedlexikon*, hrsg. von Walther Dürr u. a., Kassel u. a. 2012, S. 844.

38 Vgl. Schubert, *Lieder 5a*, S. XXVI; ebd. auch ein Bericht Josefs von Spaun über einen Vortrag dieses Liedes durch Johann Michael Vogl, der Ferdinand Hummel so »entzückt[e]«, dass er im Anschluss über die Melodie des *Blinden Knaben* phantasierte. »Hierüber hatte Schubert große Freude«.

39 Einzige Ausnahmen: Tonüberbindungen in T. 5, 11, 13, 15, 26, 35.

40 Vgl. dazu und zur Wahl der Tonart B-Dur (bei Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, Stuttgart 1839, S. 381, Ausdruck für »heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehen nach einer bessern Welt«) Gerhard Dietel, Art. »Der blinde Knabe op. post. 101,2 (D 833)«, in: *Schubert. Liedlexikon*, hrsg. von Walther Dürr u. a., Kassel u. a. 2012, S. 680f.

# 5b. Der blinde Knabe

Colley Cibber, deutsch von Jakob Nikolaus Craigher de Lachetutta  
D 833 -op. post. 101, 2  
Zweite Fassung \*)

Langsam

erschienen: September 1827

The musical score is presented in two systems. Each system contains a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line is written in a simple, lyrical style. The score includes various musical markings such as dynamics (pp, col pedale), articulation (accents), and performance instructions (sempre legato). The lyrics are in German and are placed below the vocal line.

4  
weich Ding ist's - Licht genannt? Was sind des Sehens Freuden all, die  
*sempre legato*  
nie-mals ich gekannt, die nie-mals ich gekannt?  
10 Die Sonne, die so hell ihn sehnt mir An-mem scheint sie nie, ihr  
13 sagt sie auf - und nie - der geht, ich weiß nicht wann, noch wie, ich  
15 weiß nicht wann, noch wie, Ich  
18 mach mir selbst so Tag wie Nacht —, die weil ich - schlaf und spiel, mein  
21 inn - res Le - ben schön mit lacht, ich hab der Freu-den viel-, ich

Abb. 4: F. Schubert, Der blinde Knabe D 833: 2. Fassung; T. 1-2; entnommen aus: Schubert, Lieder 5a, S. 166 f.

Beschäftigt man sich intensiver mit dem Thema Blindheit in der Literatur, wird rasch deutlich, dass dieser blinde Knabe in der Tradition der »charismatischen Blindheit« (so ein Begriff Harry Merkles<sup>41</sup>) steht, wie sie im 18. Jahrhundert und besonders in der Romantik als Topos vorherrschte: Durch den Verlust eines Sinnes werden die Blinden meist als innerlich besonders reich porträtiert – als naturverbunden, als ruhig, als immens sensitiv (etwa musikalisch) und froh.<sup>42</sup> Das romantisch-verklärende Bild des blinden Dichters wird allerorten genährt und perpetuiert – und bestimmt die Wahrnehmung des allmählich erblindenden John Milton ebenso wie das inszenierte Sehertum eines Victor Hugo, dessen schockartige Visionen als »blindes Sehen« (»voir aveuglément«) wahrgenommen wurden.<sup>43</sup> Hugo selbst betitelte den Abzug eines Fotos aus dem Jahr 1853, das ihn mit geschlossenen Augen zeigt: »Victor Hugo, Gott lauschend«<sup>44</sup> – und knüpft damit explizit an den antiken Typus des sehenden Dichters an. Typischerweise ist denn auch der Blinde in William Bouguereaus *Homer and his Guide* (1874) die Lichtgestalt im Gemälde: Er ist der große, weise und in weiß gewandete Greis, der von einem dunkelhaarigen und dunkel gewandeten Knaben geführt wird.

Auf dem berühmten Gemälde des in London wirkenden Präraffaeliten John Everett Millais (1829–1896), *The Blind Girl* (siehe Abb. 5), hat die Blinde eine Ziehharmonika auf dem Schoß – der Topos der besonderen Musikalität von Nicht-Sehenden wird also bedient. Das blinde Mädchen ruht in sich – so sehr, dass sogar der Schmetterling, ein Kleiner Fuchs, auf ihrem Überwurf sitzen bleibt. Sie genießt das Licht im Gesicht und lässt ganz naturalistisch wiedergegebenes Gras durch die Hand gleiten. Die Blinde scheint zutiefst naturverbunden, innerlich glücklich und – wie der Schmetterling als traditionelles Symbol der Schönheit zu unterstreichen scheint – strahlend schön. Ein zweites Mädchen neben ihr, vielleicht ihre Schwester, ist in kühleren Farben gemalt. Sie ist kleiner und versteckt sich vor dem starken Eindruck der noch nassen Natur und des Regenbogens unter dem Mantel der Blinden. Millais lenkt also die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die unterschiedlichen Sinneserfahrungen der Blinden und der Sehenden und verwendet dafür sehr intensiv leuchtende, ausdrucksstarke Farben.<sup>45</sup> Das Neue an Millais' Bild liegt unter anderem darin, dass mit der verklärenden Perspektive auf die Blindheit gebrochen wird und der Maler im Be-

41 Vgl. Harry Merkle, *Die künstlichen Blinden. Blinde Figuren in Texten sehender Autoren*, Würzburg 2000, bes. S. 70–164.

42 Diese idealisierende Überhöhung kann gehen bis zur Selbstblendung (etwa in Jean-Jacques Rousseaus *Émile und Julie*) oder bis zur offen zur Schau getragenen Blindheit (wie in Jean Pauls *Flegeljahren*); dazu ausführlich Kai Nonnenmacher, *Das schwarze Licht der Moderne. Zur Ästhetikgeschichte der Blindheit*, Tübingen 2006, S. 121–132 und S. 161–174.

43 Vgl. Nonnenmacher, *Das schwarze Licht der Moderne*, S. 285–296.

44 Original schrieb Hugo auf Spanisch »Oyiendo a Dios«; Quelle: [www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?nnumid=10838](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?nnumid=10838) (abgerufen am 17.10.2016).

45 Vgl. Christopher Wood, *The Pre-Raphaelites*, London 1981, S. 37.



Abb. 5: J. E. Millais, *The Blind Girl* (1856), *Birmingham Museums and Art Gallery*\*

---

\* Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Birmingham Museums Trust, [www.bmagic.org.uk/objects/1892P3](http://www.bmagic.org.uk/objects/1892P3) (abgerufen am 17.10.2016).

## Blindenklage.

Wenn ich dich frage, dem das Leben blüht:  
O sag' mir, sage, wie das Mohnfeld glüht!  
Das rothe Mohnfeld, wie es jauchzt und lacht:  
Todt ist mein Pfad und ewig meine Nacht.  
Wohl manch' ein Unglück schlägt den Menschen schwer,  
Wer so viel trägt, kennt keinen Jammer mehr.  
Die sonnenhellen Fluren wankt er blind  
Und tappt nach Spuren, die verschüttet sind.  
Ich träume Sonnen, strecke weit die Hand,  
Ich möchte greifen durch die dunkle Wand,  
Ich möchte fassen durch der Schatten Schicht  
In rothen Mohn und strahlengold'nes Licht . . .  
Aus alten Zeiten zuckt ein Schimmer nach,  
Im todten Auge blieb die Sehnsucht wach,  
Und wissend von der Herrlichkeit des Lichts,  
So ganz enterbt geh' ich durch Nacht und Nichts.  
Ob Freud', ob Leid begegnet meinen Wegen,  
Todt ist mein Fluch und todt ist auch mein Segen.



Abb. 6: K. Henckell, 'Blindenklage'

\* Entnommen aus: Henckell, *Gedichte*, S. 470.

trachter Mitleid mit der Situation der Blinden erregen möchte: Um den Hals trägt sie ein Schild mit der Aufschrift: »Pity the Blind« – »Habt Mitleid mit der Blinden«.

## VI. Henckells *Blindenklage*

Lesen wir vor diesem Hintergrund erneut Henckells Text (Abb. 6). Auch hier ist dem Blinden ein Sehender gegenübergestellt. Aber es geht gar nicht mehr um das glückliche Schwingen des Blinden mit der Natur: »Todt ist mein Pfad und ewig meine Nacht« heißt es in der vierten Zeile. Der Blinde sehnt sich nach dem roten Mohnfeld, nach der Sonne, nach dem Licht. Ganz besonders deutlich in den Mittelzeilen:

»Ich träume Sonnen, strecke weit die Hand,  
Ich möchte greifen durch die dunkle Wand,  
Ich möchte fassen durch der Schatten Schicht  
In rothen Mohn und strahlengold'nes Licht ...«

Anders als in dem von Schubert vertonten Text und den angesprochenen Bildern aus dem 19. Jahrhundert hat dieser Blinde keine innere Ruhe, keine Musik, kein freudiges Leben. Er versucht hingegen, das Licht zu erhaschen: Er will sich davon berichten lassen (Zeile 1–4), er träumt davon (Zeile 9–12: »Ich träume Sonnen«, »Ich möchte greifen« etc.), und er hat vage Erinnerungen daran aus früheren Zeiten (Zeile 13: »Aus alten Zeiten zuckt ein Schimmer nach«). Aber: All das führt nur zur tiefen Resignation: »Ob Freud', ob Leid begegnet meinen Wegen, / Todt ist mein Fluch und todt ist auch mein Segen.« Die Erstfassung des Gedichts (in der Zeitschrift *Pan* 1895<sup>46</sup>), wo es in der vorletzten Zeile heißt: »Ich weiss von Gott und seinen dunklen Wegen, / Tot ist mein Fluch« etc., bringt dies ebenso deutlich zum Ausdruck wie die endgültige, Strauss vorliegende Fassung.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert fiel es sozialkritischen Künstlern zunehmend auf, dass die literarisch besungene idealisierte Blindheit im krassen Gegensatz zur realen Situation stand: Blindsein bedeutete um 1900 fast immer noch Armut, keine Bildung; die Schulpflicht für Blinde wurde in Preußen überhaupt erst 1911 eingeführt; 1916 wurde eine erste weiterführende Schule in Marburg gegründet.<sup>47</sup> Der Dissens zwischen literarischer Verklärung und Realität war so krass, dass eine Kommission deutscher Blindeninstitutionen 1929 eine Forderung an die deutschen Kultusministerien stellte, alle Passagen, in denen Blinde beschrieben werden, doch aus den Schulbüchern zu streichen.<sup>48</sup>

46 Erstabdruck von Henckells *Blindenklage* in: *Pan* 1 (1895), H. 4, S. 234.

47 Nach Merkle, *Die künstlichen Blinden*, S. 21.

48 Ebd., S. 24.

Ende des 19. Jahrhunderts begannen einzelne Dichter, in ihren Texten ein realitätsnäheres, alternatives Bild vom Blindsein zu zeichnen: Charles Baudelaire gehörte dazu, auch Rainer Maria Rilke, der in seinem Gedicht *Das Lied des Blinden* (1906) erstmals in seinen zahlreichen Blindengedichten nicht mehr den »blinden Seher«, sondern Elend, Benachteiligung und Leid eines Blinden in Ich-Form vorführt.<sup>49</sup> Der Leidende, der am Rande der Gesellschaft Stehende, wird jetzt porträtiert – ganz ähnlich wie in der ausdrucksstarken Porzellanfigur *Der blinde Bettler*, mit der Ernst Barlach Eindrücke von seiner Russlandreise 1906 festhielt.

Auch dem sozialkritisch eingestellten Henckell ging es in seiner Dichtung ganz entschieden darum, die gesellschaftliche Realität zu spiegeln und dadurch Missstände anzuprangern.<sup>50</sup> Das Thema von Henckells Gedicht ist mithin eine zutiefst moderne Wendung eines überkommenen bürgerlichen Topos. Versteht man diese aktuelle Bedeutung, versteht man auch den Titel: Henckell schreibt eine *Blindenklage* – die am Schluss in die Resignation mündet. Der Blinde wird gefühllos, tot.

Dieser Zustand ist nicht auf körperliches Nicht-Sehen beschränkt: Es geht Henckell auch um die Blindheit für den maroden gesellschaftlichen Zustand, der aus Henckells Sicht transformiert werden muss, sowie – metaphorisch – für die Situation der verkrusteten Literatur-, Musik- und Kunstszene, die sich im Rahmen von Secessionen und anderen modernen Künstlerverbänden zu einem neuen Leuchten hinbewegen soll. Auf diese Bedeutungsebene scheint Fidus' Buchschmuck zu Henckells Gedichtband anzuspielen (vgl. Abb. 6): Fidus nämlich illustriert eine Blinde, die vor einem griechischen Gott kauert – wohl Apoll, der Gott des Lichts und Beschützer der Künste und der Musik.

## VII. Strauss' Deutung von Henckells *Blindenklage*

Wie liest und deutet Strauss Henckells Text? – Selbstverständlich setzt auch Strauss die um 1900 »moderne« Charakterisierung der negativ konnotierten Blindheit musikalisch um. Nur wenige Parameter seiner Vertonung sind aus Schuberts Lied bekannt, etwa das langsame Tempo, die verhaltene Dynamik und die deklamatorische Stimmführung, gestützt von einer motivisch durchgestalteten Instrumentalbegleitung. Die Grundaussage aber ist eine ganz andere, so wie auch Henckell quer zur Tradition der Romantik steht: Statt Naturverbundenheit und innere Seligkeit (wie Schubert) vertont Strauss die zwischen Klage (g-Moll/B-Dur/b-Moll) und Vision (Fis-Dur/H-Dur/Cis-

49 Adrianna Hlukhovych, »... wie ein dunkler Sprung durch eine helle Tasse ...«. Rainer Maria Rilkes *Poetik des Blinden. Eine ukrainische Spur*, Würzburg 2007, S. 90f.

50 Dazu u. a. Hüser, Art. »Henckell, Karl«, S. 519f.



Dur) hin- und herschwankende Zerrissenheit des Blinden, wobei, wie gezeigt, beide Sphären so auskomponiert sind, dass nicht mehr klar ist, welche von beiden nun übergeordnet Halt zu bieten vermag. Innerhalb der Sphäre des dunklen Leids hat Strauss zudem konkret das blinde Wanken (Zeile 5–8 des Gedichts) in Töne gesetzt: Die seit Takt 15 immer gleiche statische Begleitung (vgl. Abb. 1) »wankt« in Takt 26 durch ein chromatisch-haltloses Nach-unten-Rücken aller Stimmen; die Landung erfolgt unvorhersehbar (»blind«) auf einer anderen Tonstufe (Septnonakkord über H), doch entgleitet in Takt 29 f. der Satz erneut und landet wieder unvorhergesehen anders (T. 31).

Strauss verstärkt einerseits durch die motivische und harmonische Unvereinbarkeit der beiden Welten die Erkenntnis der Unentrinnbarkeit des Schicksals, verdeutlicht aber andererseits durch die Tatsache, dass die Tonart des Blinden lange nicht als Grundtonart erkennbar ist, sowie durch die mäandernden Tonarten des Sehnsuchtsmotivs (dazu oben) eine Hoffnung auf Änderung. In diesem Wanken, dieser mangelnden Eindeutigkeit und Zerrissenheit wirkt Strauss' Lied – wie Henckells Gedicht – sehr modern, wie eine Negation des bürgerlichen Liedideals.

Und doch geht Strauss gegenüber Henckell auch eigene Wege. Deutlich wird das am Ende: Im Gedicht scheint der Blinde schließlich zu kapitulieren. Strauss aber zeichnet in seiner Musik die von Henckell in der Schlusszeile nur als Folie genannten Bilder musikalisch emphatisch nach: Das Wort »Fluch« (T. 71) wird auf dem Hochton des Liedes *b*<sup>2</sup>,<sup>51</sup> der mit Sprung erreicht und im Fortissimo mit Fermate gehalten wird, ausgestoßen; »Segen« (T. 74–76) bekommt die längste Note im Lied überhaupt, und ein darunter liegender Dominantseptakkord führt zielgerichtet zur Grundtonart *g*-Moll, der Tonart des Blinden (die erstmals in Takt 15, am Ende des ersten Liedteils, erreicht worden war und nun, zum zweiten Mal, mit einer prononcierteren Kadenz das Lied beschließt: »tot ist mein Fluch, und tot ist auch mein Segen«).

Strauss' Ziel ist, im Unterschied zu Henckell, Barlach oder anderen Zeitgenossen, keine sozialpolitische Aktivierung. Er will nicht die völlige Blindheit (im Sinne auch von Abgestumpftheit) demonstrieren und damit zum Widerspruch aufrütteln. Vielmehr komponiert er einen harmonischen Gang, der ein gegenwärtiges psychologisches Szenario darstellt: Nachdem der Blinde in der Vertonung zunächst entweder ziellos schwankt oder sich in seinen ersehnten Licht-Visionen bewegt, verhilft ihm die Erinnerung an den »Schimmer« »[a]us alten Zeiten«, sich mit seinem eigenen Schicksal zu identifizieren. Der Blinde kann sich durch aktive Auseinandersetzung in sein schweres Schicksal fügen. Er zeigt Gefühle und öffnet sich; er ist aufgewühlt. Die musikalische Emphase der Schlusstakte (T. 70–76) ist also nicht billige Effekthascherei, vielmehr bilden diese Takte den Schlussstein von Strauss' eigenständiger Deutung. Und ganz am Schluss, wenn sich der letzte Akkord von *g*-Moll nach *G*-Dur aufhellt, mündet die Unentrinnbarkeit sogar in eine Art Befriedung.

51 Vgl. das – etwas kürzere – *ais*<sup>2</sup> in Takt 47 zum Wort »strahlend«.

## VIII. Biografie und Werk

Das Lied *Blindenklage* (op. 56/2) widmete Strauss – gemeinsam mit den folgenden Nummern 3–6 aus diesem Opus – »Meiner lieben Mutter«, also Josephine Strauss (geb. Pschorr, 1838–1910).<sup>52</sup> Das lässt aufmerken, denn Strauss hat seine Mutter ansonsten nie mit Widmungen bedacht. Die einzige Ausnahme ist die erste Oper *Guntram* 1894/95, die Strauss (auch in der überarbeiteten Fassung von 1934) »Meinen teuren Eltern«, also Josephine und Franz gemeinsam, gewidmet hatte. – Bezeichnenderweise widmete Richard seinem Vater, dem professionellen Hornisten, zu dem er eine enge Beziehung hatte und dessen Rat er zeitlebens (mehr oder weniger) befolgte,<sup>53</sup> zahlreiche Werke. Unter den Widmungsanlässen finden sich: »zum Namensfeste«, »zum 30jährigen Dienstjubiläum«, »zu Weihnachten« und – im Falle von TrV 155 – »zur silbernen Hochzeit« (ohne dabei die Mutter zu erwähnen!).<sup>54</sup>

Die biografische Motivation vieler von Strauss' Werken ist Topos – Strauss selbst wies immer wieder (eher ernsthaft denn kokettierend) darauf hin.<sup>55</sup> *Symphonia domestica*

- 
- 52 So im Erstdruck der *Blindenklage* (Berlin: Bote & Bock 1906) wie auch in der linken oberen Ecke des Autografs. Das (Trenner nicht bekannte) Autograf befindet sich heute in Privatbesitz in Hannover, der Heimatstadt Karl Henckells. Vgl. Dietrich Kröncke, »Frohe Zeit und treffliche Kapelle«. *Komponisten in Hannover*, Hannover 2016; auf S. 238 eine Abbildung der ersten Seite des Autografs.
- 53 Vgl. etwa eine Auswahl aus den sehr zahlreichen Briefen in *ElternB*; Richard Strauss, »Erinnerungen an meinen Vater«, unveröffentlichtes Manuskript, geschrieben im Dezember 1902 (*TrennerC*, S. 231), abgedruckt in *BE*, S. 194–202; vgl. auch Roswitha Schlötterer-Traimer, »Väter und Söhne im Briefwechsel. Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart – Franz und Richard Strauss«, in: *RSB, N. F.* 56 (2006), S. 5–24 sowie Dirk Hausen, *Der Hornist Franz Strauß. Eine Künstlerbiographie im Spiegel der kulturgeschichtlichen Entwicklung Münchens im 19. Jahrhundert* (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 19), Freiburg u. a. 2017.
- 54 Besonders viele Werke widmet Richard dem Vater während der Ausbildungszeit. Im Einzelnen (gemäß *TrennerV*): *Fantasie* für Klavier TrV 29 (1874?); *Concertouvertüre* für Orchester TrV 41 (1876); *Vier Sätze einer Messe* für gemischten Chor a cappella TrV 54 (1877); *Alphorn* für eine Singstimme mit Klavier- und Hornbegleitung TrV 64 (1878?); *Introduction, Thema und Variationen* für Waldhorn und Klavier TrV 70 (1878); *Sieben vierstimmige Lieder* TrV 92 (1880); *Fuge zu vier Themen* für Klavier TrV 99 (1880); *Conzert* für Waldhorn, Fassung mit Klavierbegleitung, op. 11 TrV 117 (1882/83); *Andante* für Horn und Klavier TrV 155 (1888) – und, wie oben erwähnt, die erste Oper *Guntram* op. 25 TrV 168 (1892/93) und TrV 168a (1934).
- 55 *BE*, S. 182: »Gerade bei Goethe forschen alle Literaturhistoriker fast in jedem Werk und in jedem Satz nach den Beziehungen der Persönlichkeit, des Erlebnisses zum Kunstwerk – warum sieht man nicht das Neue an meinen Werken, wie in ihnen, wie nur noch bei Beethoven der Mensch sichtbar in das Werk spielt [...].« Vgl. Katharina Hottmann, »Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!« *Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Opernschaffen* (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumen-

oder *Intermezzo* sind nur die bekanntesten Beispiele; ihre (auto)biografische Dimension wurde vom Komponisten selbst mit der entsprechenden Widmung unterstrichen: »Meiner lieben Frau und unserem Jungen« bzw. »Meinem lieben Sohne Franz«.

In der Gattung Lied ist die Beziehung zwischen Biografie und Werk besonders augenfällig<sup>56</sup> – wenn auch noch nie systematisch erforscht worden. Seine frühen Lieder widmete Strauss häufig nahestehenden Personen aus dem engeren Familienkreis:<sup>57</sup> Erwähnt sei die Widmung der ersten drei Lieder aus Opus 31 anlässlich der Hochzeit seiner Schwester Johanna Rauchenberger-Strauss. Die acht Lieder op. 10 auf Texte von Hermann Gilm spiegeln offenbar (wenn auch nicht in der offiziellen Widmung) Strauss' Liebe zu Dora Wihan.<sup>58</sup> Die meisten der (bis zur Liedpause 1906) folgenden Lieder hat Strauss seiner geliebten Ehefrau Pauline auf den Leib geschrieben, die diese (gemeinsam mit Richard als Klavierbegleiter) in zahlreichen Liederabenden eindrucksvoll interpretierte.<sup>59</sup> Viele Texte dieser Lieder lassen sich als persönliche Botschaften lesen: »Freundliche Natur, Liebe und Schwärmerei, bürgerliche Familie und glückliche Partnerschaft sind die Themen.«<sup>60</sup> Besonders innige Zeugnisse der Verbindung sind die Pauline explizit zum Hochzeitstag gewidmeten *Vier Lieder* op. 27, die weiteren ihr gewidmeten *Fünf Lieder* op. 32 oder die ihr zur Geburt des gemeinsamen Sohnes Franz gewidmeten *Sechs Lieder* op. 37 (vgl. Nr. 3: *Meinem Kinde*, Gustav Falke) wie auch die weiteren »Mutterlieder« *Lied an meinen Sohn* (Dehmel, op. 39/5), *Wiegenlied* (Dehmel, op. 41/1) und *Muttertändelei* (Bürger, op. 43/2).<sup>61</sup>

Die enge biografische Verknüpfung einzelner Lieder spiegelt sich auch insofern

---

tation 30), Tutzing 2005, bes. S. 359–364, und weiter (konkret zu *Intermezzo*) S. 364–379. Vgl. auch die methodologischen Überlegungen in Rainer Bayreuther, »Naturalismus und biografische Struktur in den Tondichtungen *Symphonia domestica* und *Eine Alpensinfonie* von Richard Strauss«, in: *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln*, hrsg. von Giselher Schubert, Mainz u. a. 1997, S. 94–106.

56 Dies deutete bereits Reinhold Schlötterer an: »[A]uch im kleineren Maßstab ist jedes Lied so repräsentativ für die zugehörige Lebens- und Schaffenssituation, daß man aus dem Blickwinkel der Liedtexte und -kompositionen unschwer eine aussagekräftige Strauss-Biografie schreiben könnte; man würde dabei feststellen, daß jedes Lied seine Geschichte hat.« (Schlötterer, *Die Texte der Lieder*, S. 20).

57 Ebd., S. 20.

58 Vgl. Gerhard Allroggen, »Zur Textgrundlage der Lieder op. 10 von Richard Strauss«, in: *Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk*, hrsg. von Michael Heinemann, Matthias Herrmann und Stefan Weiss, Laaber 2002, S. 17–22.

59 Dazu Barbara A. Petersen, *Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss*, Pfaffenhofen 1986, S. 188–214.

60 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, Köln 2009, S. 37–47, hier S. 43.

61 Vgl. *Schuh*, S. 464; Schlötterer, *Die Texte der Lieder*, S. 22.

in der Widmungspraxis, als nicht selten Lieder aus einem einzigen Liedopus unterschiedlichen Personen gewidmet sind. Im Fall der *Sechs Lieder* op. 56 war Nummer 1 (*Gefunden*) bereits drei Jahre vor der Drucklegung, im Sommer 1903, entstanden und ist Pauline »zum 8. August 1903« (dem Datum der Verleihung der Ehrenpromotion der Universität Heidelberg) gewidmet (Abb. 7). Pauline trug dieses Lied häufig bei gemeinsamen Liederabenden, unter anderem in London, auf der erfolgreichen Amerika-Tournee 1904 und in Hamburg, vor.<sup>62</sup> Auch *Mit deinen blauen Augen* (Nr. 4) und *Die heiligen drei Könige aus Morgenland* (Nr. 6) hat sie nachweislich aufgeführt. Für die düsteren Stücke des Opus – *Blindenklage*, *Im Spätboot* und *Frühlingsfeier* (Nr. 2, 3 und 5) – liegen indes keine Aufführungsbelege durch Pauline vor, und es finden sich in diesen drei Nummern auch keine Eintragungen in Paulines Handexemplar von Opus 56.<sup>63</sup> Offensichtlich sind sie ihr nicht auf den Leib geschrieben (eines davon, *Im Spätboot*, ist gar für tiefe Stimme im Bassschlüssel komponiert); sie fügen sich auch im Ton nicht zu den von ihr mit Bravour vorgetragenen Liedern heiteren, trauten Charakters.

Warum nun die ungewöhnliche Widmung von gleich fünf Liedern an die betagte Mutter? Der Grund ist erneut, wie ich meine, in den Lebenszusammenhängen zu suchen: Franz Strauss, Josephines Mann und Richards Vater, war am 31. Mai 1905 gestorben. Josephine, die zeitlebens sehr sensibel war und aufgrund einer Nervenkrankheit mehrmals eine Heilanstalt hat aufsuchen müssen,<sup>64</sup> war allein geblieben. Für Richard Strauss war das eine Belastung, ganz besonders, nachdem seine Mutter im Frühjahr 1906 auch noch erkrankte, wie sein Brief vom 25. April 1906 zeigt.

62 Nachweise in *TrennerC*, S. 245, 249, 264, 294.

63 Nach Gabriella Hanke Knaus, »Neuschöpfung durch Interpretation. Richard Strauss' Eintragungen in die Handexemplare seiner Lieder aus dem Besitz von Pauline Strauss-de Ahna«, in: *Musiktheorie* 11 (1996), H. 1, S. 17–30, hier S. 19 f. – In Opus 56/4 (*Mit deinen blauen Augen*), das Pauline nachweislich aufgeführt hat, finden sich dagegen Eintragungen in der Textunterlegung. – Die Handexemplare befinden sich heute im RSI Garmisch.

64 Die Aufenthalte sind von 1885 bis 1909 (also kurz vor ihrem Tod) belegt; *Schuh*, S. 93–95; Bryan Gilliam, *The life of Richard Strauss*, Cambridge 1999, S. 27 f., 31, 59; Michael Walter, *Richard Strauss und seine Zeit*, Laaber 2015, S. 51 f. – Über Richards Beziehung zu seiner Mutter – besonders in den späten Jahren – ist bislang wenig bekannt. In den »Erinnerungen an meinen Vater« schrieb Strauss: »Zu Hause war er [der Vater] sehr heftig, jähzornig, tyrannisch, und es bedurfte der ganzen Milde und Güte meiner zarten Mutter, um das Verhältnis meiner Eltern, trotzdem es stets von aufrichtiger Liebe und Wertschätzung getragen war, in ungetrübter Harmonie verlaufen zu lassen. Wie weit allerdings die sehr empfindlichen Nerven meiner Mutter darunter wirklich gelitten haben, kann ich heute nicht mehr entscheiden. Meine Mutter mußte von jeher ihre Nerven derart schonen, daß sie, obwohl sehr poetisch veranlagt, wenig lesen konnte und Theater- und Konzertbesuche oft mit schlaflosen Nächten büßen mußte. Aus ihrem Munde kam nie ein böses Wort, und am glücklichsten war sie, wenn sie mit ihrer Handarbeit (Stickerei) beschäftigt, die Sommernachmittage still und einsam in dem hübschen Garten der Villa meines Onkels Pschorr verbringen konnte, wo auch wir Kinder nach Schulschluß uns einfanden und gewöhnlich die Sommerabende im Freien oder bei einer Kegelpartie zubrachten.« (*BE*, S. 200 f.).

Werk	op.	Komposition	Widmung	Anmerkungen
<i>Gefunden</i> , »Ich ging im Walde so für mich hin« (Johann Wolfgang von Goethe)	56 / 1	Marquartstein, 31. Juli 1903 <sup>a</sup>	Meiner lieben Pauline [Strauss-de-Ahna] zum 8. August 1903	Das Widmungsdatum entspricht dem Datum der Ehrenpromotion der Universität Heidelberg.
<i>Blindenklage</i> , »Wenn ich dich frage« (Karl Henckell)	56 / 2	Marquartstein, 21. September 1906	Meiner lieben Mutter	
<i>Im Spätboot</i> , »Aus der Schiffsbank mach' ich meinen Pfühl« (Conrad Ferdinand Meyer)	56 / 3	Berlin, 18. Januar 1906	Meiner lieben Mutter	Uraufführung Leipzig 5. März 1906, durch den Bass Paul Knüpfer; <sup>b</sup> Lied im Bassschlüssel
<i>Mit deinen blauen Augen</i> (Heinrich Heine)	56 / 4	Skizze: Marquartstein, 5. September 1905; beendet: Berlin, 2. Februar 1906 <sup>c</sup>	Meiner lieben Mutter	Aufführung durch Pauline Strauss am 11. Oktober 1907 bei einem Liederabend in Hamburg <sup>d</sup>
<i>Frühlingsfeier</i> , »Das ist des Frühlings traurige Lust!« (Heinrich Heine)	56 / 5	Marquartstein, 22. September 1906	Meiner lieben Mutter	Orchesterfassung 3. September 1933
<i>Die heiligen drei Könige aus Morgenland</i> (Heinrich Heine)	56 / 6	Berlin, 7. Oktober 1906 <sup>e</sup>	Meiner lieben Mutter	Orchesterfassung Berlin-Charlottenburg, 7. Oktober 1906, erneut »Meiner lieben Mutter« gewidmet, gedr. Bote & Bock 1906, Aufführung der Orchesterfassung am 30. August 1907 durch Pauline <sup>f</sup>

Abb. 7: Daten zu Sechs Lieder op. 56 (TrV 220)<sup>g</sup>

\* Gemäß *Trenner* V, S. 212–215, sofern nicht anders angegeben.

Anmerkungen zu Abb. 7:

- a Die Sommermonate verbrachte die Familie Strauss zumeist in Marquartstein in der Villa von Paulines Eltern, bis nach dem Erfolg der *Salome* im Jahr 1908 eine eigene Villa in Garmisch bezogen werden konnte. Dazu Bryan Gilliam, Art. »Strauss, Richard (Georg)«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, hrsg. von Stanley Sadie, Band 24, London 2001, S. 497–527, hier S. 500.
- b Nach *TrennerC*, S. 274. In der *Folge: Ich trage meine Minne* (TrV 174/1), UA *Im Spätboot* (220/3), *Steinklopfer* (204/4) und *In goldener Fülle* (204/2). Richard Strauss dirigiert in diesem Konzert die Orchesterwerke.
- c Vgl. *TrennerC*, S. 273.
- d Vgl. ebd., S. 294.
- e Vgl. ebd., S. 281.
- f Vgl. ebd., S. 292.

»[Berlin], 25. April [1906]

Liebste Mama!

Zu meinem größten Kummer höre ich, daß Du nicht wohl bist, es ist gar nicht schön von Dir, uns solche Sorgen zu machen, Du mußt gleich gesund werden und sobald als möglich hierher kommen, wir werden Dich recht gut unterbringen und recht schön versorgen. Die Baumblüte in allen Gärten ist jetzt herrlich, und Du wirst da gleich ganz gesund werden und Dich mit uns freuen und glücklich sein. Also sobald als möglich – hierher kommen; alles übrige wird dann unsere Sorge sein.

Recht gute Besserung und tausende Grüße

Dein Richard.«<sup>65</sup>

Richard versuchte sie aufzuheitern. Am 15. August 1906 schrieb er seiner Frau Pauline, sie möge doch zu ihm nach Salzburg kommen. »Wir können dann auf den Gaisberg, vielleicht beredest Du auch Mama mitzukommen, um sich ein wenig zu zerstreuen.«<sup>66</sup>

Die zeitlichen und inhaltlichen Korrespondenzen legen es nahe, dass Strauss die fünf Lieder op. 56/2–6 für seine »sehr poetisch veranlagt[e]« Mutter<sup>67</sup> komponierte, als Angebot einer tröstenden Auseinandersetzung mit dem Verlust des Gatten.

Die Textwahl scheint bezeichnend (siehe Abb. 7): Anfang September 1905 – vier Monate nach dem Tod des Vaters – skizzierte Strauss eine Vertonung des Heine-Textes *Mit deinen blauen Augen* – ein positiv getöntes Liebeslied, das aber auch Abwe-

65 *ElternB*, S. 304.

66 Brief von Richard an Pauline Strauss, Abdruck in *WB*, S. 171 (Nr. 165).

67 Strauss, »Erinnerungen an meinen Vater«, S. 201.

senheit und bleibende Erinnerung thematisiert: »An deine blauen Augen / Gedenk' ich allerwärts.«<sup>68</sup> Im Januar 1906 setzte Strauss das Gedicht *Im Spätboot* des Schweizer Dichters Conrad Ferdinand Meyer in Musik: Hier werden in Text und Vertonung der Tod und die Vergänglichkeit vor Augen geführt; Susan Youens hört das Lied als grübelnden, herbstlichen, dunklen und ekstatischen Willkommensgruß an den Tod – ganz in der Art der *Vier letzten Lieder*, die Strauss kurz vor seinem eigenen Tod komponierte.<sup>69</sup> Mit dem zwei Wochen später wieder aufgegriffenen *Mit deinen blauen Augen* komplettierte Strauss dieses tiefsinnige Lied zu einem tröstenden Paar. Im Sommer 1906, wieder in Marquartstein, komponierte Strauss die *Blindenklage*, tags darauf stellte er *Frühlingsfeier* fertig, in dem der Tod des Adonis im Frühling (im Frühlingsmonat Mai, dem Sterbemonat Franz' Strauss) betrauert wird; kurz darauf wird diesem den Tod besingenden Liedpaar mit *Die heiligen drei Könige aus Morgenland* wiederum ein positiveres, diesmal christlich getöntes Lied hinzugefügt.<sup>70</sup>

Versteht man Strauss' Widmung der Lieder Nr. 2–6 aus den *Sechs Liedern* op. 56 als Trostgeste für seine Mutter, eröffnet sich darüber hinaus ein potentieller Beweggrund für Strauss' eigenwillige Schlusswendung in der *Blindenklage*: Gelesen als Text für eine Trauernde, die durch den Verlust des Mannes, ihres metaphorischen Augenlichts, blind geworden ist, sich nach dem Verlorenen sehnt und ihm in zuckenden Schimmern aus alten Zeiten nachhängt, kann es – anders als bei Henckell – am Schluss nicht um völlige Resignation des Blinden gehen, sondern um die individuelle Auseinandersetzung mit dem Schicksal, dessen Fluch und Segen nicht kalt lässt, sondern der Welt des Blinden (g-Moll) schließlich im letzten Takt sogar eine Aufhellung nach G-Dur beschert.

Durch den Vorschlag dieses konkreten Entstehungsszenarios kann der heutige Verstehenshorizont für das Lied *Blindenklage* sicherlich bereichert werden – er sollte aber keinesfalls darauf beschränkt werden: Denn damals wie heute funktioniert Musik anders als die weitaus eindeutiger codierte Sprache. Musik ist in der Lage, Grundbedeutungen und -stimmungen zu transportieren. Aber die konkrete Deutung der durch die Komposition hervorgerufenen Wirkungen bleibt immer jedem / r einzelnen Interpreten / in und jedem / r einzelnen Hörer / in überlassen – bei jeder Aufführung aufs Neue. Und das ist gut so.

68 Schlötterer, *Die Texte der Lieder*, S. 128.

69 Susan Youens, »Actually, I like my songs best: Strauss's lieder«, in: *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, hrsg. von Charles Youmans, Cambridge 2010, S. 151–177, bes. S. 165–170; zu *Im Abendrot* vgl. den Beitrag von Reinhold Schlötterer in diesem Band, S. 497–514.

70 Etwa gleichzeitig (ca. 1905 / 06) skizzierte Strauss zudem eine Vertonung von Goethes *Nähe des Geliebten*, in dem das Lyrische Ich sich nach dem abwesenden Geliebten sehnt: »Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer / Vom Meere strahlt; [...] Die Sonne sinkt; bald leuchten mir die Sterne. / O, wärest du da!« (Johann Wolfgang Goethe, *Gedichte 1756–1799*, hrsg. von Karl Eibl [= Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche I.1], Frankfurt am Main 1987, S. 647). Das Lied blieb unvollendet. Skizzenblatt im Besitz von Friedrich Haider, Zürich; *TrennerV*, S. 215.

## IX. Schluss

Henckells Gedichte haben Strauss sehr affiziert; die vielschichtigen Gründe dafür zu eruieren, muss Aufgabe einer größeren Studie bleiben. Im Falle der *Blindenklage* sprach Strauss sicherlich die bipolare Spannung des Gedichts an, insbesondere Henckells naturalistische Bilder, die die zwei Sphären Dunkelheit versus erinnertes und ersehntes Licht verdeutlichen.

Strauss vertonte – anders als man ihm gerne unterstellt – die Metaphern dabei nicht »Bildchen für Bildchen«. Vielmehr suchte er einen analogen, genuin musikalischen Ausdruck, indem er die beiden Sphären vor allem harmonisch klar voneinander getrennt, aber in ihrem hierarchischen Verhältnis ambig vertont. Strauss' innovativer Umgang mit der Harmonik ist dabei jenem zeitgenössischer Maler mit der Farbe – gezeigt am Beispiel Emil Noldes – vergleichbar: Über die Metapher der Farbe lässt sich mithin ein Verständnis für Strauss' moderne, »farbenreiche« Harmonik jenseits von dem Begriff der »Atonalität« wecken.

Die von Henckell und Strauss künstlerisch umgesetzte Vorstellung von Blindheit erweist sich vor der Folie der idealisierenden Geschichte der Blindheit in der Romantik als eine zutiefst aktuelle und moderne: Der Blinde ist der vom Schicksal geschlagene Mensch im Dunkel, der gesellschaftlich bzw. emotional Leidende und Verwundete, der sich nach dem früher vertrauten Licht bzw. nach Veränderung sehnt.

Den konkreten Bedeutungshof des Blindseins leuchten Henckell und Strauss aber auch unterschiedlich aus. Während Henckell durch die Drastik der Abgestumpftheit des Blinden den Leser gesellschaftspolitisch aufrütteln möchte, also sozialkritisch agiert, lässt Strauss seinen Blinden einen psychologischen Gang durchlaufen: Die Hoffnung auf Licht wird immer intensiver (treibt ihn durch unterschiedliche Tonarten) und lässt den Blinden am Schluss emotional aufgerüttelt »Fluch« und »Segen« dramatisch mitvollziehen. Der Grund für diese eigenständige Deutung liegt wohl darin, dass Strauss Henckells Text nach dem Tod seines Vaters offenbar zum Trost seiner zurückgebliebenen Mutter aussuchte, der dieses Lied auch gewidmet ist.

Trotz des biografischen *Movens* entstand auf diese Weise im interdisziplinären Dialog ein anspruchsvolles Kunstlied, das in seiner äußerst modernen Gestaltung auf die zeitgenössische Aufbruchsstimmung in den verschiedenen Künsten reagiert. Um in Zukunft Strauss als (Lied-)Komponist historiografisch besser gerecht zu werden und so manche Vorurteile nach Möglichkeit abzustreifen, werden wir nicht umhinkommen, auch andere seiner vermeintlich »entlegenen« Kompositionen ernst zu nehmen und auf ihren Deutungshorizont und ästhetischen Gehalt hin zu befragen. Ich denke, dies wird sich lohnen.