

Sprau, Kilian (2017): *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar*. Vier auktoriale Versionen von Richard Strauss' Schack-Vertonung op. 19/2, betrachtet unter performativem Aspekt. ZGMTH 14/2, 285–314. <https://doi.org/10.31751/943>

© 2017 Kilian Sprau (kontakt@kiliansprau.de)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

eingereicht / submitted: 30/09/2017

angenommen / accepted: 15/11/2017

veröffentlicht / first published: 31/12/2017

zuletzt geändert / last updated: 13/09/2018

# *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar*

Vier auktoriale Versionen von Richard Strauss' Schack-Vertonung op. 19/2, betrachtet unter performativem Aspekt

Kilian Sprau

ABSTRACT: Das Lied *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* von Richard Strauss liegt in zwei schriftlichen Fassungen vor: der als op. 19/2 publizierten Erstfassung (1888) und der jüngst edierten Zweitfassung von 1944. Der Komponist war außerdem als Pianist an zwei Einspielungen der Komposition beteiligt, von denen die frühere (1921/22) mit der Erstfassung, die spätere (1942) mit der Zweitfassung korreliert. Da beide Einspielungen Abweichungen vom schriftlichen Notentext aufweisen, existieren im Ergebnis vier auktoriale Versionen des Werks. Der Beitrag untersucht die Unterschiede der Schriftfassungen voneinander und vergleicht sie mit dem klingenden ›Notentext‹ der beiden Aufnahmen. Anschließend unterzieht er die beiden Einspielungen einer vergleichenden Analyse im Hinblick auf ausgewählte Merkmale der *Performance*: Tempo, Agogik und Zusammenspiel. Im Ergebnis wird deutlich, dass ein wesentlicher Unterschied zwischen erster und zweiter Schriftfassung des Lieds auf der Ebene des ›performativen Potenzials‹ liegt: in der Differenz der Interaktionsmöglichkeiten zwischen Gesangs- und Klavierpart.

The Richard Strauss song *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* ("Spread over my head your raven hair") exists in two notated settings: the first one was published in 1888 as op. 19 No. 2, the second one (1944) hasn't been edited until recently. In addition, the composer participated as accompanist in two recordings of the composition: the earlier one (1921/22) correlates with the first, the later one (1942) with the second setting. Since both recordings differ from the respective notated score, in total there are four versions of the work at hand. The article examines the differences between the two notated settings and compares them to the 'text' of the two recorded performances. In addition, the two recordings are analyzed with regard to differing characteristics of performance, considering features such as tempo, agogics and ensemble interplay. In summary, the article demonstrates that a crucial difference between the two notated versions consists in how they allow for alternative performances, especially with reference to the interaction of singer and pianist.

Nicholas Cook konstatiert in seinem Buch *Beyond the Score* einen »performative turn«<sup>1</sup>, der die Human- und Sozialwissenschaften, und damit auch die Musikforschung seit den 1990er Jahren erfasst habe. Gemeint ist damit ein Zugang, der den Gegenstand Musik nicht in ›traditioneller‹<sup>2</sup> Weise als in der Partitur niedergelegten ›Text‹ betrachtet, sondern

1 Cook 2013, 25.

2 Zum Begriffsgebrauch vgl. ebd., 262.

als *Performance*, d.h. als »social activity«<sup>3</sup>. Die entscheidende Funktion der Partitur ist aus dieser Perspektive die eines *social script*<sup>4</sup>, das nach Art eines Drehbuchs Anregungen und Anweisungen für soziales, sich im Klang der Musik manifestierendes Verhalten der Performer bereithält.<sup>5</sup> Auch wenn Cook dem Verfahren, musikalische Aufführungen ausschließlich nach dem Prinzip »page-to-stage«<sup>6</sup>, also als klingende Reproduktion eines schriftlich fixierten Notentexts zu betrachten, distanziert gegenübersteht, können aus seinem Ansatz durchaus Kriterien für die Analyse einer Partitur abgeleitet werden. Zu fragen ist unter dieser Maßgabe nach dem »performativen Potenzial« eines Notentexts: Welche Formen der sozialen Interaktion zwischen Musiker\*innen werden durch die spezifische Weise ermöglicht, in der eine bestimmte Partitur musikalische Abläufe strukturiert, veranlasst, anregt? Die folgende Studie geht dieser Frage durch einen Vergleich von zwei unterschiedlichen Schriftfassungen eines einzelnen Werks nach: der frühen und der späten Niederschrift eines Klavierlieds von Richard Strauss. Aus mehreren Gründen bietet sich genau dieses Werk einer Analyse unter dem Aspekt des »performativen Potenzials« der Partitur in besonderer Weise an: Diese Gründe hängen mit den Umständen und der Art der Bearbeitung zusammen, die von der Erst- zur Zweitfassung der Komposition geführt haben.

Die Kompositionsgeschichte ist reich an Werken, die bereits in fertiger Gestalt vorliegend, nachträglichen Umarbeitungen unterzogen wurden. Anlässe für solche Revisionen können in rein ästhetischen Erwägungen liegen, etwa wenn ein vormals als »vollendet« betrachtetes Werk seinen eigenen Urheber aufgrund veränderter künstlerischer Maßstäbe nicht mehr zu überzeugen vermag. Sie können aber auch »äußerer« Natur sein, etwa wenn die Anpassung einer Komposition an die Bedingungen einer konkreten Aufführungssituation erforderlich wird. Nicht selten liegt eine Kombination aus »äußeren« und »inneren« Beweggründen vor: Die Erfahrung einer konkreten Darbietung mag zur Einsicht in die ästhetische Notwendigkeit einer Umarbeitung führen; umgekehrt kann das vorhandene Bedürfnis einer künstlerischen Neugestaltung angesichts einer konkreten Aufführungssituation manifest werden. Die Rekomposition bewirkt dabei möglicherweise die Verdrängung einer früheren durch eine spätere Fassung, doch auch die Koexistenz alternativer Parallelfassungen ist möglich. Exemplarisch lassen sich die vielfältigen Konstellationen von Bearbeitungsprozessen bei Franz Schubert beobachten: Unter den Komponisten im Kunstliedbereich (dem auch das im Folgenden besprochene Werk entstammt) erweist er sich als prominentester Selbstbearbeiter.<sup>7</sup>

3 Ebd., 250. Vgl. ebd., 256: »to study performance is to study people interacting through sound«. Vgl. auch das *Performance*-Konzept Daniel Leech-Wilkinsons (2009, Kapitel 2.2).

4 Vgl. Cook 2013, 249–287.

5 »music is designed and *notated* in order to prompt the negotiation of social relationships« (ebd., 260; Hervorhebung des Verfassers); »the role of scores within the context of performance is in important ways [...] like that of theatrical scripts« (ebd.).

6 Ebd., 37; vgl. ebd., 33–55.

7 Walther Dürr (1975, 2) nennt es »ein Charakteristikum seiner Liedkompositionen«, dass Schubert »[e]ine große Anzahl seiner Lieder [...] nicht nur einmal, sondern mehrmals niedergeschrieben« hat. Dabei spielen Adaptionen an konkrete Aufführungssituationen – etwa die spezifischen Gegebenheiten einer Sängerstimme – ebenso eine Rolle wie Umarbeitungen aus rein künstlerischen

Das Liedschaffen von Richard Strauss (1864–1949) ist bislang kein prominenter Gegenstand für die Untersuchung von Überarbeitungsprozessen gewesen. Die zum 100. Geburtstag des Komponisten von Franz Trenner besorgte vierbändige *Gesamtausgabe* sämtlicher Lieder<sup>8</sup> basiert zwar neben den Erstdrucken auch – »soweit erreichbar«<sup>9</sup> – auf Manuskripten bzw. deren Reproduktionen, doch lassen sich dem Revisionsbericht nicht in allen Fällen Hinweise auf gegebenenfalls abweichende Fassungen entnehmen. Diese Situation verändert der 2016 vorgelegte erste Liedband<sup>10</sup> der derzeit am Institut für Musikwissenschaft der *Ludwig-Maximilians-Universität München* erarbeiteten *Kritischen Ausgabe* der Werke von Richard Strauss. Der von Andreas Pernpeintner akribisch recherchierte und detailliert kommentierte Band, der die Liedopera 10 bis 29 enthält, legt im Fall von zwei Werken Alternativfassungen vor, die der Öffentlichkeit bislang nicht zugänglich waren.<sup>11</sup>

Das Interesse der folgenden Studie gilt der Differenz zwischen den beiden Fassungen des Lieds *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2. Die Quellenlage zu dieser Komposition stellt insofern eine Besonderheit dar, als neben den zwei Schriftfassungen auch zwei stark divergierende Einspielungen auf Tonträger vorliegen, an denen Strauss selbst als Klavierbegleiter beteiligt war und von denen jede einer der zwei Fassungen zugeordnet werden kann. Die spezifische Eigenheit der Zweitfassung im Unterschied zur bislang bekannten Erstfassung analytisch zu erschließen, ist das Ziel der Untersuchung. Sie nähert sich diesem Ziel in mehreren Schritten: Einer kurzen Darstellung der Textvorlage folgt die genaue Beschreibung der Quellensituation; ein anschließender Exkurs informiert über Eigenheiten des Liedbegleiters Richard Strauss. Hierauf folgt eine vergleichende Untersuchung der beiden Schriftfassungen des Lieds, mit denen danach die beiden Aufnahmen verglichen werden. Schließlich werden die beiden Einspielungen einer vergleichenden Analyse unter Berücksichtigung des performativen Verhaltens der Interpreten unterzogen. Die abschließende Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse plädiert für einen analytischen Zugang, der Notentext und *Performance* in Wechselwirkung betrachtet, und verwendet zu diesem Zweck die Kategorie des einer Partitur innewohnenden »performativen Potenzials«.

Beweggründen. Das Spektrum reicht von eher geringfügiger Variantenbildung – die sich im Fall des Lieds *Die Forelle* D 550 in immerhin fünf überlieferten Fassungen manifestiert – bis hin zur völligen Neukomposition eines Texts, wie im Fall von *An den Mond* (D 259 bzw. 296).

8 Trenner 1964.

9 Ebd., Bd. 1, V.

10 Pernpeintner 2016.

11 Neben der hier besprochenen Zweitfassung von op. 19/2 veröffentlicht Pernpeintner (2016, 147–165) erstmals die Manuskriptfassung der *Mädchenblumen* op. 22.

## BREIT ÜBER MEIN HAUPT... EIN LIEBESLIED IN VIER VERSIONEN: ZUR QUELLEN-SITUATION

In seinem Klavierlied op. 19/2 greift Richard Strauss auf einen Text des von ihm häufig vertonten<sup>12</sup> Dichters Adolf Friedrich von Schack (1815–1894) zurück. Es handelt sich um ein Liebesgedicht, das dem inhaltlichen Verständnis keinerlei Schwierigkeiten entgegen-  
setzt.<sup>13</sup> Zentrales Motiv ist ein Hell-dunkel-Kontrast, der sich in der Gegenüberstellung  
des dunklen Haars der geliebten Person mit dem »Licht« ihrer Augen bzw. dem »Glanz«  
ihrer »Blicke« manifestiert:

Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar,  
Neig' zu mir dein Angesicht!  
Da strömt in die Seele so hell und klar  
Mir deiner Augen Licht.

Ich will nicht droben der Sonne Pracht,  
Noch der Sterne leuchtenden Kranz,  
Ich will nur deiner Locken Nacht  
Und deiner Blicke Glanz.<sup>14</sup>

Strauss hat vier mit eigener Hand erstellte Dokumente seiner Vertonung hinterlassen:  
zwei Manuskripte, die unterschiedliche Fassungen der Komposition wiedergeben, und  
zwei von ihm selbst am Klavier begleitete Tonaufnahmen. Da die früher entstandene Ein-  
spielung der ersten Schrifffassung, die spätere der zweiten Schrifffassung korrespondiert,  
beide Aufnahmen aber Unterschiede zum Notentext der jeweiligen Schrifffassung auf-  
weisen, kann von insgesamt vier auktorialen ›Versionen‹ des Lieds gesprochen werden.

Das Manuskript der ersten Schrifffassung von *Breit über mein Haupt dein schwarzes  
Haar* datiert vom 1. Februar 1888;<sup>15</sup> der Komponist war zum Zeitpunkt der Entstehung  
knapp 24 Jahre alt. Das Manuskript bildet die Grundlage der Erstpublikation im Münch-  
ner Verlag Joseph Aibl (1888), die noch für den Abdruck der Komposition in der *Ge-  
samtausgabe* sämtlicher Strauss-Lieder von 1964 die Referenz darstellt.<sup>16</sup> Eine aktuellen  
wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Edition dieser Fassung liegt im Rahmen der  
*Kritischen Ausgabe* der Werke von Richard Strauss vor.<sup>17</sup>

12 Schlötterer (1988, 21) zählt 16 Schack-Vertonungen und hebt die Bedeutung des Dichters für die  
frühe Liedproduktion des Komponisten in den Jahren 1886–1888 hervor. Strauss' prominenteste  
Schack-Vertonung ist ohne Zweifel *Ständchen* op. 17/2.

13 Schack gilt der heutigen Literaturgeschichtsschreibung, gleich anderen Mitgliedern des Münchner  
Dichterkreises ›Die Krokodile‹, etwa Emanuel Geibel, Paul Heyse oder Felix Dahn, als ein der ei-  
genen Epigonenrolle bewusster »Nachzügler der klassisch-romantischen Epoche« (Sprengel 1998,  
540).

14 Wiedergabe nach Forschungsstelle Richard-Strauss-Ausgabe 2017.

15 British Library London (GB-Lbl: Loan 49/8); Angabe nach Richard-Strauss-Institut 2016.

16 Vgl. Trenner 1964, Bd. 1, 71f. und 345.

17 Pernpeintner 2016, 87f.

Zu Beginn der 1920er Jahre spielte der im sechsten Lebensjahrzehnt stehende Richard Strauss seine Komposition op. 19/2 neben weiteren ausgewählten Liedern gemeinsam mit dem Tenor Robert Hutt (1878–1942)<sup>18</sup> für das Label Polydor ein.<sup>19</sup> Im Folgenden wird das Entstehungsjahr der Aufnahme, Peter Morse und Christopher Norton-Welsh folgend, mit 1921/22 angegeben.<sup>20</sup> Hutt und Strauss folgen eindeutig dem Notentext der Edition des Verlags Aibl (1904 von der Universal Edition übernommen<sup>21</sup>), wie erwähnt mit Abweichungen in einigen Details, auf die unten näher eingegangen wird. Auf welche Ausgabe genau zurückgegriffen wurde, kann nicht mehr rekonstruiert werden.

Am 25. April 1942<sup>22</sup> erfolgte eine weitere Einspielung des Lieds, diesmal für den *Reichssender Wien*, im Rahmen einer Serie von Liedaufnahmen, für die dem nunmehr fast 80-jährigen Komponisten prominente Solisten der Wiener Staatsoper als Partner zur Verfügung standen. *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* wurde von dem Tenor Anton Dermota (1910–1989) gesungen. Diese Aufnahme hat in der Strauss-Forschung Beachtung gefunden als das »einzige aufgenommene Beispiel« für »die Vorliebe des Komponisten, improvisatorisch zu begleiten«<sup>23</sup> (zu dieser Gewohnheit Strauss' siehe unten): Nicht der von Dermota vorgetragene Vokalpart, wohl aber die vom Komponisten eingespielte Klavierstimme weicht erheblich von der ersten Schriftfassung (und damit auch von der früheren Einspielung) des Werks ab. Die Dokumentationslage erlaubt keine Rückschlüsse darauf, aus welchem Notenmaterial musiziert wurde. Nachvollziehbar ist

18 Hutt war seinerzeit Ensemblemitglied der Staatsoper Berlin; 1920 übernahm er die Rolle des Kaisers in der örtlichen Erstaufführung von Strauss' Oper *Die Frau ohne Schatten* (vgl. Kutsch/Riemens 1987, 1369).

19 Polydor 62363, B-2005, Mat. 1928½L (Angabe nach Morse/Norton-Welsh 1974, 94).

20 Vgl. ebd. Zur Frage der Datierung siehe unten, Anm. 33.

21 Vgl. Trenner 1993, 386.

22 Angabe gemäß Karteikarte »Abteilung 9 (Musik), Wien 68779« im *Deutschen Rundfunkarchiv*, Frankfurt a.M. Das Karteikartensystem des Österreichischen Rundfunks nennt als Aufnahmedatum den 1. Juni 1942. Da Franz Trenners *Chronik zu Leben und Werk* als Strauss' Aufenthaltsort jedoch nur für den 25. April Wien angibt (für den 1. Juni hingegen Garmisch-Partenkirchen), wird dieser Angabe hier nicht gefolgt (vgl. Trenner 2003, 614). Die widersprüchliche und insgesamt spärliche Dokumentationslage erklärt sich u.a. durch die Zeitläufte: Der *Reichssender Wien*, Nachfolgeinstitution der *Radio Verkehrs AG* (RAVAG), war infolge der Eingliederung Österreichs ins Deutsche Reich zwischen 1938 und 1945 in die *Reichs-Rundfunk-Gesellschaft* (RRG) integriert. Die erhaltenen Dokumente bieten lediglich formale Angaben, etwa zu Interpreten, Aufnahmeort und -datum und zum Inhaber der Verlagsrechte (damals: Universal Edition). Sollten je ausführlichere Dokumente existiert haben, die z.B. Hinweise auf den Ablauf der Aufnahmen, die etwaige Anzahl von Aufnahmetakes, das verwendete Notenmaterial geben könnten, wären sie entweder von der sowjetischen Besatzungsmacht beschlagnahmt, vor Ablauf des Kriegs nach Berlin transportiert (eine unwahrscheinliche Variante) oder aber beim Bombardement des Wiener Funkhauses vernichtet worden. Für hilfreiche und detaillierte Auskünfte danke ich herzlich Herrn Jörg Wyrchow (Stiftung *Deutsches Rundfunk Archiv*, Frankfurt a.M., Abteilung Information, Dokumentation und Bestände), Herrn Mag. Hannes Heher (Österreichischer Rundfunk, Wien) und Herrn Prof. Wolf Harranth (*Dokumentationsarchiv Funk*, Wien).

23 Morse/Norton-Welsh 1974, 84 und 94. Eine digitalisierte Veröffentlichung der Aufnahme liegt vor im Rahmen der CD-Edition *Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter*, Membran Music 232597 [2011].

jedoch die zitierte Deutung, dass es sich um eine vom Komponisten (möglicherweise so ähnlich auch schon zu früheren Anlässen) improvisierte Begleitung handelt.

Diese Auffassung vertritt auch Pernpeintner.<sup>24</sup> In der *Kritischen Ausgabe* publiziert er erstmals den Notentext eines Manuskripts, das im Strauss'schen Briefwechsel als eigenständige Fassung des Lieds *Breit über mein Haupt* angesprochen wird<sup>25</sup>, aber erst von Pernpeintner als solche identifiziert wurde.<sup>26</sup> Der Notentext dieses Autographs, datiert vom 31. März 1944, ist der zweiten Aufnahme trotz »kleine[r] Veränderungen gegenüber der Einspielung«<sup>27</sup> so ähnlich, dass Strauss' Klaviervortrag vom 25. April 1942 als Variante dieser zweiten Fassung zu bezeichnen ist. Da aber das von Strauss festgehaltene Datum der Niederschrift *nach* dem der Tonaufzeichnung liegt und eine vor diesem Datum entstandene Niederschrift oder Skizze nicht bekannt ist, liegt die erwähnte Interpretation nahe, dass die Aufnahme aus dem Wiener Funkhaus eine Improvisation des Komponisten dokumentiere. In jedem Fall bezeugt die Quellsituation wohl einen Schaffensprozess, der über eine am Instrument entstandene Veränderung der Erstfassung zur im Notat fixierten Zweitfassung führt. Auch wenn das für den kreativen Prozess »in letzter Instanz Entscheidende«<sup>28</sup> – die von außen unbeobachtbaren Vorgänge im kompositorischen Bewusstsein – natürlich auch durch die Aufzeichnung einer musizierten Improvisation nicht direkt erschließbar werden, liegt hier doch ein außerordentlich glücklicher Fall dokumentarischen Einblicks in die kreativen Prozesse der Komponistenwerkstatt vor: Eine seltene Alternative zur üblicherweise auf Basis schriftlich fixierter Skizzen erfolgenden Rekonstruktionsarbeit, die umso willkommener erscheint, als der freizügig-nachschöpferische Umgang des Pianisten Strauss mit den Partituren des Komponisten Strauss notorisch ist.

## »ICH SPIEL'S GANZ ANDERS«: RICHARD STRAUSS ALS BEGLEITER SEINER EIGENEN LIEDER

Strauss ist über einen Jahrzehnte währenden Zeitraum hinweg öffentlich als Interpret seiner eigenen Lieder in Erscheinung getreten; herausragende Liedsänger\*innen seiner Epoche wie Elisabeth Schumann oder Leo Slezak waren dabei seine Partner. Als ideale Sängerin seiner Lieder hat der Komponist seine Gattin, die Sopranistin Pauline Strauss (geb. de Ahna; 1863–1950) gerühmt<sup>29</sup>, mit der er häufig konzertierte, von deren Darbietungen aber leider keine Aufnahmen existieren<sup>30</sup>. Nach dem Rückzug seiner Frau vom

24 Vgl. Pernpeintner 2016, XX. Vgl. auch Pernpeintner 2017, 427–430.

25 Vgl. Pernpeintner 2016, 106f.; Faksimile des Originalmanuskripts: ebd., XXV. In einem Brief an den Komponisten vom 27. Mai 1944 spricht Kurt Soldan von den »beiden Fassungen« der Komposition (zitiert nach Pernpeintner 2016, XXI).

26 Vgl. ebd., XXI, Anm. 30. Noch im Trenner'schen Werkverzeichnis wird das Manuskript irreführend als »Eigenhändige Abschrift« bezeichnet (Trenner 1993, 133).

27 Pernpeintner 2016, XXf.

28 Schlötterer 1999, 23.

29 Vgl. die Originalzitate in Beyer/May/Werbeck 2016, 252 und 318f.

30 Vgl. Petersen 1986, 203.

Konzertpodium 1908 verminderte Strauss seine Tätigkeit als Liedbegleiter, wie auch seine kompositorische Liedproduktion drastisch zurückging. Beides intensivierte sich dann nach dem Ersten Weltkrieg wieder, motiviert unter anderem durch die Begegnung mit Elisabeth Schumann.<sup>31</sup>

Was sich schriftlichen Zeugnissen über Strauss' Klavierspiel entnehmen lässt, hat Barbara A. Petersen akribisch zusammengetragen.<sup>32</sup> Direktere Informationen als schriftliche Selbstzeugnisse und Ohrenzeugenberichte vermitteln natürlich die Tonaufnahmen, auf denen Strauss als Begleiter seiner eigenen Lieder zu hören ist. Aus der Zeit seiner aktiven Konzerttätigkeit liegen insgesamt acht Aufnahmen vor, die 1921/22<sup>33</sup> gemeinsam mit dem Tenor Robert Hutt und dem Bariton Heinrich Schlusnus entstanden, darunter die frühere Einspielung von *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar*. Die später, in den Jahren 1942 und 1943 hergestellten Aufnahmen umfassen über 30 Lieder, darunter, neben op. 19/2, weitere Duplikate des zwanzig Jahre zuvor eingespielten Repertoires.<sup>34</sup>

Strauss' auf diesen Aufnahmen dokumentiertes Musizierverhalten ist bislang nur gelegentlich Gegenstand analytischer Untersuchungen geworden; am eingehendsten wird es von Petersen besprochen. Ihre Untersuchung zeigt, dass Eigenschaften des Orchesterleiters Strauss, der in der Forschung insgesamt mehr Aufmerksamkeit gefunden hat<sup>35</sup>, auch auf den Pianisten Strauss zutreffen. Ebenso wie in von ihm geleiteten Aufnahmen symphonischer Musik äußert sich auch hier eine auf Traditionen des 19. Jahrhunderts zurückgehende Neigung zu rhythmischen Freiheiten, zu flexibler Agogik und Temponahme bzw. zum freien Umgang mit diesbezüglichen Vorschriften in Partituren (eigenen wie fremden).<sup>36</sup> Wie aus Erinnerungen Elisabeth Schumanns hervorgeht, machte Strauss aus dieser ›soveränen‹ Haltung gegenüber der Verbindlichkeit des Notierten keinen Hehl: »Halten S' doch die hohen Töne ruhig länger, nicht immer so genau singen«<sup>37</sup>, habe er sie ermuntert. Zu den für Klavierspieler seiner Generation typischen *Performance-stilistischen*<sup>38</sup> Ausdrucksmitteln gehört außerdem die Neigung zur *dislocation*, also zur zeitlichen Dissoziation satztechnischer Ebenen, z.B. in der Vorwegnahme von Basstönen

31 Vgl. ebd., 162–164, 189f. und 207. Der letzte gemeinsame Liederabend des Ehepaars Strauss fand am 25. Oktober 1908 statt (vgl. Beyer/May/Werbeck 2016, 320, Anm. 36).

32 Vgl. Petersen 1986, 188–214 (»Richard und Pauline Strauss als Liedinterpret«).

33 Angabe nach Morse/Norton-Welsh 1974, 87, 89, 91, 93, 94, 96, 98 und 104. Das Booklet zur digitalisierten Edition (Membran Music 232597) nennt die Jahre 1919 (Schlusnus) und »1920 (?)« (Hutt). Holden (2011, 229) gibt 1921 an.

34 Strauss hat sein Klavierspiel außerdem auf mehreren Klavierrollen verewigt; für die Firma Ampico etwa hat er 1921 den Klavierpart dreier Lieder aufgezeichnet. Vgl. Morse/Norton-Welsh 1974, 88, 91 und 101; Holden 2010, 265 und 322, Anm. 45; Holden 2011, 140.

35 Vgl. Philip 1992, 9f., 29–31 und 83; Holden 2010; Holden 2011, bes. 163–259; Schlötterer-Trainer 2014.

36 Zum Dirigenten Strauss bzw. seiner *Performance-stilistischen* Verortung vgl. Philip 1992, 9f., 29–31, 83 und 234f.; zum Liedbegleiter Strauss vgl. Petersen 1986, 209–214.

37 Zitiert nach Wilhelm/Sessner 1984, 221.

38 Zum Begriff ›performance style‹ vgl. Leech-Wilkinson 2009, Kapitel 8, Absatz 18.

oder dem Arpeggieren von Akkorden<sup>39</sup>, die als Stilmittel eines in spezifischer Weise ›kan-tablen‹ Klavierspiels betrachtet wurden<sup>40</sup>.

Ein besonderes Kennzeichen des Liedbegleiters Strauss jedoch wäre für die Ohren der Nachwelt verloren, gäbe es nicht die späte Einspielung des Lieds *Breit über mein Haupt*: sein grundsätzlich improvisatorischer Zugang zum Notentext. Der Musikwissenschaftler Alfred Orel, der Strauss bei einem Konzert mit Elisabeth Schumann die Noten umblättert, berichtet, der Komponist habe ihn zu Beginn gewarnt: »Sie dürfen aber nicht in die Noten schauen, denn ich spiel's ganz anders.« Und tatsächlich habe das Notat teils kaum mehr als die Funktion einer »Gedächtnisstütze[...]« für Strauss' Vortrag erfüllt, der nach Gusto »Baßverdoppelungen« und »Akkordbereicherungen« angebracht habe, im Lied *Cäcilie* (op. 27/2) gleichsam »ein ganzes Orchester« habe »aufrauschen« lassen und zwischen den Liedern überleitend auf Themen aus seinen eigenen Opern improvisiert habe: »eine Kunst des Akkompagnierens«, die Orel als »wohl unerreicht«<sup>41</sup> bezeichnet. Diese Schilderung der Strauss'schen Improvisationskunst wird durch Zeugnisse weiterer Ohrenzeugen untermauert.<sup>42</sup> Elisabeth Schumann berichtet, Strauss habe ihre Liedvorträge teils auswendig begleitet – freilich ohne dabei ein besonders gutes Gedächtnis für den Notentext unter Beweis zu stellen. Mit Begeisterung erinnert sie sich einer von Strauss nahezu vollständig improvisierten Begleitung zu ihrem Vortrag des Lieds *All mein Gedanken* op. 21/1.<sup>43</sup> Keinesfalls kann aus solchen Schilderungen gefolgert werden, der Komponist habe sich den von ihm begleiteten Sängerinnen und Sängern gegenüber rücksichtslos verhalten, sich etwa am Klavier in den Vordergrund gespielt. Ganz im Gegenteil wird mehrfach von der Zurückhaltung seines Auftretens, der Dezenz seines Begleitens und der kammermusikalischen Qualität seines Spiels berichtet.<sup>44</sup> Allerdings ist belegt, dass er im Hinblick auf die Tempowahl gelegentlich die Führung über den Vokalpart übernahm.<sup>45</sup> Als Zeugnisse rücksichtsvoll gemeinschaftlichen Musizierens beschreibt auch Martha Elliott Strauss' Liedaufnahmen, gerade im Hinblick auf Freiheiten in der Tempogestaltung: »Strauss was perfectly willing to adapt the flow of a song to fit

39 Zum Phänomen der ›dislocation‹ vgl. Philip 1992, 47, sowie Milsom/Peres Da Costa 2014, 85 und 88–90. Zur Anwendung dieses performativen Stilmittels durch den Pianisten Strauss vgl. Petersen 1986, 210.

40 Vgl. Milsom/Peres Da Costa 2014, 85.

41 Alfred Orel (1952), »Richard Strauss als Begleiter seiner Lieder. Eine Erinnerung«, *Schweizerische Musikzeitung* 92/1, 12–13, zitiert nach Trenner 1954, 82f.

42 Vgl. etwa Schuh 1976, 470, sowie die Verweise bei Petersen 1986, 208f.

43 Schumanns Bericht ist wiedergegeben bei Wilhelm/Sessner 1984, 223f.

44 Vgl. die von Petersen (1986, 193, 205 und 208) referierten Schilderungen.

45 So berichtet Walter Slezak (1964, 90) in Erinnerungen an seinen Vater, den Tenor Leo Slezak, dieser habe sich von Strauss gern bei Liedkonzerten begleiten lassen, allerdings unter den von Strauss angeschlagenen raschen Tempi gelitten. »Papa wollte sie langsamer, aber Strauss sagte: ›Ah gehn S', so schön ist das ja gar nicht!‹ Die Eintragungen, die Pauline Strauss im Zuge der künstlerischen Zusammenarbeit mit ihrem Gatten in ihrem Handexemplar von op. 19/2 vorgenommen hat (Druckausgabe der Erstfassung), geben zwar Aufschlüsse über die performative Gliederung der Komposition (z.B. durch Atemzäsuren), evtl. auch über den Gebrauch von Portamenti, nicht aber über Fragen der Tempoauffassung (vgl. die Auflistung der Eintragungen bei Pernpeintner 2016, 300).

the tastes and needs of different singers, and his recordings reveal considerable flexibility and variety in tempo.«<sup>46</sup>

Als Zeugnis der Strauss'schen Improvisationskunst wird in der Forschung, wie erwähnt, seine spätere Aufnahme von *Breit über mein Haupt* gewertet. Obgleich Strauss auch in weiteren Liedeinspielungen vom Notentext der Druckausgaben abweicht<sup>47</sup>, sind die Differenzen nirgends so gewaltig wie in der späten Einspielung dieses Lieds, die als vor deren Niederschrift realisierte Variante der Zweitfassung zu gelten hat. Doch kann es sich bei dieser Aufnahme wirklich um eine *spontan* erschaffene Neufassung handeln? Zweifel sind angebracht. Elisabeth Schumann überliefert, sie habe den Komponisten kurz nach der Aufführung gebeten, das improvisierte »neue *All mein Gedanken*«<sup>48</sup> aufzuschreiben. Er habe daraufhin erklärt, sich bereits nicht mehr daran erinnern zu können.<sup>49</sup> Diese Anekdote thematisiert die Unzuverlässigkeit des schöpferischen Gedächtnisses. So lässt die große Ähnlichkeit zwischen der zweiten Einspielung und der schriftlichen Zweitfassung von *Breit über mein Haupt* naheliegend erscheinen, dass die von Strauss gespielte Begleitung nicht gänzlich spontan aus dem Augenblick heraus entstand – oder soll man sich vorstellen, der Komponist habe den Klavierpart nachträglich, die Aufnahme transkribierend, vom Tonband »heruntergehört«? Wahrscheinlicher wirkt die Annahme, dass die im Studio dargebotene, von der Druckfassung abweichende Begleitung bereits im Verlauf wiederholter Aufführungen er-improvisiert worden war und sich zum Zeitpunkt der Aufnahme zu einer mehr oder weniger feststehenden neuen Fassung verfestigt hatte, die dem Komponisten dann bei der Niederschrift des Manuskripts zur zweiten Fassung aus dem Gedächtnis verfügbar war.<sup>50</sup> Diese Annahme passt zur Tatsache, dass beim Notat immerhin noch »kleine Veränderungen«<sup>51</sup> gegenüber der Einspielung vorgenommen wurden. Sie erhält Plausibilität aber auch angesichts der performativen Möglichkeiten, die die Zweitfassung im Unterschied zur Erstfassung bietet und die Strauss bereits bei früheren Darbietungen genutzt haben mag. Dieses performative Potenzial der späten Partitur wird im Folgenden erforscht; hierzu ist zunächst auf die wesentlichen Unterschiede zwischen den beiden schriftlich fixierten Fassungen bzw. den beiden Einspielungen einzugehen. Auch Differenzen zwischen den Aufnahmen und den jeweils korrelierenden Schriftfassungen werden in diesem Zusammenhang benannt.

46 Elliott 2006, 188f.

47 Vgl. Petersen 1986, 210–212.

48 Wilhelm/Sessner 1984, 224.

49 Vgl. ebd.

50 In diesem Sinn gibt Schlötterer (1999, 24) zu bedenken, Strauss' Begleiten könne über die bloße »schöpferische Spielerei« hinaus auch als »ernstzunehmende improvisatorische Form des Weiterkomponierens« verstanden werden.

51 Pernpeintner 2016, XXf.

OP. 19/2: ERST- UND ZWEITFASSUNG IM VERGLEICH<sup>52</sup>

Strauss' Vertonung des Gedichts *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* atmet den Geist der im späteren 19. Jahrhundert aufkommenden *Schlichten Weisen*, einer Art kompositorischen Rollenspiels, in dem Vertreter avantgardistisch komplexer Kunstmusik wie Strauss (op. 21) und Reger (op. 75), ohne dabei den Anspruch ihres kompositorischen Selbstverständnisses zu verleugnen, mit Stilmitteln »volkstümlicher«<sup>53</sup> Gestaltung operierten. So wird jeder der acht Verszeilen von Schacks Textvorlage eine zweitaktige Phrase zugeordnet, woraus sich eine insgesamt 16-taktige Form von »herkömmlich« regelmäßigem Bau ergibt. Auch die harmonische Makroprogression ist traditionell gehalten: Takt 8 bringt als Mittelzäsur eine Ausweichung in die Dominante der Grundtonart Ges-Dur; in Takt 4 und 12 finden sich Halbschlüsse in der Grundtonart. Der melodische Verlauf orientiert sich an ebenso vertrauten Mustern: Der zweite Viertakter kann als steigende Variante des ersten betrachtet werden;<sup>54</sup> die Rückmodulation im dritten Viertakter evokiert Aspekte einer melodischen Sequenz;<sup>55</sup> der vierte Viertakter erinnert an die diastematische Kontur des Liedbeginns.<sup>56</sup> Insgesamt ergeben sich Assoziationen an überkommene Reprisesformen, wie sie etwa aus dem klassischen Menuett und einfachen Liedformen vertraut sind. Das Lied setzt ohne Klaviervorspiel unmittelbar mit der Singstimme ein, wird allerdings durch ein viertaktiges Nachspiel beschlossen, das melodisch und harmonisch auf den letzten Viertakter zurückgreift.

Merkmale kompositorischen Raffinements finden sich in der Rhythmik, die auf prosodische Deklamation weit größeres Gewicht legt als etwa auf rhythmische Analogiebildung im Dienst formaler »Symmetrie«.<sup>57</sup> Auch die technischen Ansprüche der Singstimme distanzieren das Lied unmissverständlich von der »volkstümlichen« Sphäre: Durch weitgeschwungene Melodiebögen, eine insgesamt hohe Tessitur ( $ges^1$ – $as^2$ ), dynamische Bandbreite vom *piano* bis zum *fortissimo*, emphatisch inszenierte Spitzentöne (T. 6 und 13–14) sowie ausdrückliche Anweisung zum Portamentgebrauch<sup>58</sup> werden alle Anforderungen an ein effektvolles »Podiumslied« erfüllt, eine Kategorie, die genuin mit dem

52 Den folgenden Analysen liegt der Notentext nach Pernpeintner 2016, 87f. und 106f., zugrunde.

53 Kravitt 2004, 169. Dort werden als weitere Komponisten von Liedsammlungen mit dem Titel *Schlichte Weisen* Alexander Ritter, Martin Plüddemann und Richard Trunk genannt. Die Wortprägung »Schlichte Weisen« geht auf den Titel einer Gedichtsammlung von Felix Dahn zurück, der Ritter, Strauss und Reger für ihre Liedersammlungen Texte entnahmen.

54 Die in den Takten 1–2 aufsteigend tonikale Tonhöhenfolge der Gesangsstimme,  $b^1$ - $des^2$ - $ges^2$ , wird in den Takten 5–6 »überboten« zu  $b^1$ - $des^2$ - $as^2$ .

55 Vgl. die Tonhöhenverläufe der Gesangsstimme:  $des^2$ - $f^2$ - $(c^2)$ - $des^2$  (T. 9–10),  $des^2$ - $g^2$ - $es^2$  (T. 11–12).

56 Vgl. die »kurvenförmigen« Tonhöhenverläufe der Gesangsstimme:  $b^1$ - $des^2$ - $ges^2$   $es^2$ - $as^1$  (T. 1–2),  $des^2$ - $as^2$ - $g^2$ - $f^2$ - $b^1$  (T. 13–14).

57 So findet sich z.B. nur zu einem einzigen Phrasenbeginn ein rhythmisch identisches Gegenstück (vgl. T. 2–3 und 10–11).

58 Nicht nur die in Takt 14 vom Komponisten zwischen  $b^1$  und  $ges^2$  platzierte aufsteigende Linie symbolisiert gleitenden Tonhöhenverlauf, sondern auch die Verbindung zweier syllabisch textierter Tonhöhen durch Bogensetzung (T. 12) ist als Aufforderung zum Gebrauch von Portamento konventionalisiert (vgl. Brown 1999, 570; Elliott 2006, 141).

Strauss'schen Liedschaffen verbunden ist.<sup>59</sup> Die harmonische Detailprogression verzichtet zwar auf die autonome Entfaltung von Chromatik und orientiert sich grundsätzlich an den übergeordneten tonalen Zentren, wartet jedoch wiederholt mit exquisiten dissonanten Schärfungen auf;<sup>60</sup> auch weist eine unerwartete Fortschreitung in den Takten 11–12<sup>61</sup> die Einfachheit der harmonischen Makrostruktur als artifiziell, als Produkt gezielter Gestaltung aus.

Unter allen beschriebenen Gesichtspunkten gleichen die beiden Schrifffassungen des Lieds einander völlig. Insbesondere wird die Gesangsstimme direkt aus der ersten in die zweite Fassung übernommen.<sup>62</sup> Verändert erscheint darin also ausschließlich die Klavierstimme, und auch dies nicht auf der Ebene der Satzstruktur (von einem marginalen Eingriff im Klaviernachspiel abgesehen<sup>63</sup>), sondern nahezu ausschließlich unter dem Aspekt der pianistischen Figuration. Diese Konstellation unterscheidet sich von vielen anderen Rekompositionen im Bereich des Kunstlieds, grenzt sich von der einfachen Variantenbildung in Gesangs- und Klavierpart (vgl. Schuberts Lied *Die Forelle* D 550) ebenso ab wie von einer vollständigen Neukomposition (vgl. Schuberts *An den Mond* D 259 bzw. 296). Sie verweist auf den wahrscheinlichen Entstehungshintergrund der Zweitfassung von *Breit über mein Haupt*: die Improvisationskunst des Komponisten Strauss, die eine sich im Laufe der Zeit verfestigende Neufassung des Klavierparts bei unverändert gebliebener Gesangsstimme generierte. Freilich stellt sich die Frage, was den Komponisten gerade im Fall dieses einen Lieds dazu veranlasste, seine Improvisation schließlich schriftlich niederzulegen, während er so viele andere, wie geschildert, der ewigen Vergessenheit anheimgab. Die Antwort kann nur lauten: Der von Strauss er-improvisierte Klavierpart muss dem Lied *Breit über mein Haupt* eine gegenüber der gedruckten Partitur so grundlegend neue Dimension erschlossen haben, dass eine schriftliche Fixierung im Sinne einer zweiten Werkfassung schließlich geboten schien.<sup>64</sup> Dieser substanziellen Veränderung, die

59 Der Begriff ›Podiumslied‹ geht auf Werner Oehlmann zurück (vgl. Bauni/Oehlmann/Sprau/Stahmer 2008, 630).

60 So etwa durch Vorhaltsbildungen in Takt 3 und Takt 11–12.

61 Die gemeinte Progression folgt dem Prinzip des ›motivo di cadenza‹. Nach einer Ausweichung ins tonikalisierte b-Moll (T. 9–10) hat das den Takt 11 eröffnende Des-Dur zunächst selbst tonikalen Charakter. Der darauffolgende es-Moll-Akkord (T. 11, Zählzeit 3) lässt ein dominantisches As-Dur im Sinne einer II-V-Fortschreitung erwarten. Stattdessen tritt mit Takt 12 überraschend ein durch Nonvorhalt geschärfter as-Moll-Akkord ein, der nun seinerseits als II. Stufe via Des-Dur in die Ausgangstonart Ges-Dur zurückleitet.

62 Unterschiede existieren lediglich im Hinblick auf die dynamischen Vorgaben: Die expliziten Piano-Anweisungen in der Gesangsstimme der ersten Fassung (T. 1 und 8) fehlen in der Zweitfassung, die auch bei der Einzeichnung von Crescendi und Decrescendi in den Vokalpart sparsamer verfährt (vgl. jeweils T. 5, 7 und 15). In all diesen Fällen finden sich allerdings die im Gesangspart fehlenden Anweisungen in der Dynamisierung der Klavierstimme.

63 In der Erstfassung folgt der Epilogkadenz in Takt 17–18 eine T<sup>0</sup>-T-Fortschreitung (T. 18–19). In der Zweitfassung wird der tonikale Orgelpunkt durch eine grundstellige D-T-Progression, eine zweite Epilogkadenz, ersetzt.

64 Zu erwähnen ist, dass Strauss offenbar beabsichtigte, die Zweitfassung des Lieds in eine in den späten 1940er Jahren projektierte Gesamtausgabe seiner Lieder aufzunehmen (die allerdings nicht realisiert wurde). Vgl. Pernpeintner 2016, XVIIIff., und Pernpeintner 2017, 428–437.

Andante maestoso

*p* *s*

Breit ü - ber mein Haupt dein schwar - zes Haar, neig' zu mir dein An - ge -

*p* *molto legato*

*con Ped.*

4

sicht, da strömt in die See - le so hell und klar mir dei - ner

Andante

*p* *s*

Breit ü - ber mein Haupt dein schwar - zes Haar, neig' zu mir dein An - ge -

*p*

*Red* \* *Red* \* *Red* \* *Red* \* *Red* \* *Red* \*

4

sicht, da strömt in die See - le so hell und klar mir dei - ner

*cresc.*

*Red* \* *Red* \* *Red* \*

Beispiel 1: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 1–6  
(oben: Erstfassung; unten: Zweitfassung); © 2016 by Verlag Dr. Richard Strauss

das Werk durch die modifizierte Klavierfiguration erfährt, auf den Grund zu gehen, ist das Ziel der folgenden Analysen.

Das Prinzip, nach dem Strauss Veränderungen an der Figuration des Klaviersatzes vornimmt, ist das der Erweiterung: Über die Erstfassung legt sich gewissermaßen eine zweite Schicht, die verbliebene Leerstellen ausfüllt: Der originale Klaviersatz bleibt im Wesentlichen erhalten, wird aber auf unbesetzt gebliebenen Zählzeiten ‚angereichert‘ – überwiegend durch arpeggierte Akkorde. Die Arpeggiobewegungen werden dabei entweder, wie herkömmlich, durch senkrechte Wellenlinien angedeutet oder, wo die Spanne einer Hand für den Griff nicht ausreicht, in Form von Akkordzerlegungen ausgeschrieben. Beispiele 1 und 2 verdeutlichen das Verfahren anhand zweier ausgewählter Stellen.

The image displays two musical staves for the piano accompaniment of 'Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar'. The top staff represents the first edition (Erstfassung), and the bottom staff represents the second edition (Zweitfassung). Both staves include a vocal line with lyrics: 'ich will nur deiner Locken Nacht und deiner'. The piano accompaniment in the first edition consists of simple chords and arpeggiated figures. The second edition introduces more complex rhythmic patterns, including arpeggiated chords and more active bass lines, particularly in the right hand. Dynamics such as [cresc.], ff, and dim. are indicated throughout the score.

Beispiel 2: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 12–14 (oben: Erstfassung; unten: Zweitfassung); © 2016 by Verlag Dr. Richard Strauss

Die Anschlagdichte des Klavierparts erhöht sich auf diese Weise bedeutend. Während in den Takten 1–7 der Erstfassung fast ausschließlich liegende Akkorde auftreten, die die Zählzeiten 1 und 3 markieren (und in T. 6 sogar nur die Takteins), macht das Instrument in der Zweitfassung von Anfang an den Puls des vorgezeichneten 4/4-Takts hörbar (Bsp. 1). In der zweiten Hälfte des Lieds bieten sich weniger Gelegenheiten für solche Ergänzungen, da die Kontinuität der in Takt 9 einsetzenden Achtelbewegung wenig Freiraum dafür lässt; stattdessen wartet die Zweitfassung hier mit den in Zweiunddreißigtelnoten ausgeschriebenem Akkordbrechungen auf (T. 13–14 und 17–18), die, wie die

Achtelbewegung in der Erstfassung, eine Steigerung der Bewegungsenergie mit sich bringen (Bsp. 2). Die gegenüber der Erstfassung ausführlicheren Pedalvorzeichnungen signalisieren, dass die Akkordanschläge auf den schweren Zählzeiten auch hier über jeweils halbe Takte hinweg erklingen sollen. So ist Strauss nur selten gezwungen, Elemente der Erstfassung den in der Zweitfassung hinzutretenden Ereignissen zu opfern, und auch dies nur im Fall einzelner Töne, die aus grifftechnischen Erwägungen fortgelassen werden.<sup>65</sup>

Insgesamt erscheint die Komposition in der Zweitfassung ausladender. Die Ergänzungen verleihen der Komposition einen in der Erstfassung nicht vorhandenen Zug ins Virtuose, Dramatische, auch ins ›Grandiose‹, insofern ausgeschriebene Zweiuuddreißigstel-Brechungen mit den beiden Hochtönen der Gesangsstimme in den Takten 13–14 koordiniert sind (Bsp. 2). Neben der kinetischen Energie wächst auch der Ambitus des Klavierparts erheblich, sowohl im Durchschnitt (etwa bezogen auf den einzelnen Takt) wie global gesehen (Erstfassung:  $Des_1-as^2$ ; Zweitfassung:  $Des_1-as^3$ ).

## OP. 19/2: STRAUSS' EINSPIELUNGEN IM VERGLEICH MIT DEN SCHRIFTFASSUNGEN<sup>66</sup>

Die Freiheiten, die sich Strauss, wie berichtet, als Liedbegleiter im Umgang mit den eigenen Partituren zu nehmen pflegte, kommen in der früheren Einspielung von *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* nur in sehr bescheidenem Maß zum Einsatz. Allerdings lässt sich, was Strauss während der Aufnahmesitzung im Detail gespielt hat, aufgrund der technischen Voraussetzungen des zu Beginn der 1920er Jahre noch gebräuchlichen akustischen Aufnahmeverfahrens nur eingeschränkt beurteilen.<sup>67</sup> Wie für Aufnahmen der frühen Tonträgerära üblich, wirkt die Klavierbegleitung gegenüber der Singstimme aus technischen Gründen dynamisch extrem zurückgenommen.<sup>68</sup> So lässt sich kaum entscheiden, in welchen Fällen Strauss die Akkorde tatsächlich genau so greift, wie sie notiert sind, und in welchen er vom Notat abweicht. Besonders die Bassregion des Klaviers erscheint im Klangbild unterbelichtet. Das von Petersen als für Strauss typisch beobachtete ungleichzeitige Anschlagen von Akkordtönen allerdings ist in Form von Arpeggien und vorgezogenen Bassnoten durchgängig zu hören<sup>69</sup> (Audiobsp. 1/Bsp. 1 oben sowie Audiobsp. 2/Bsp. 2 oben [„Locken“]).

65 So verzichtet die Zweitfassung etwa in Takt 4, Zählzeit 3, auf den in der Erstfassung notierten Ton *Des* in der großen Oktave (Bsp. 1).

66 Der Untersuchung liegt die digitale Edition beider Aufnahmen durch das Label Membran zugrunde: *Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter*, Membran Music 232597 [2011].

67 Zu den technischen Möglichkeiten und Grenzen der Schallaufzeichnung und -reproduktion vor Erfindung und Etablierung der elektrischen Aufnahmetechnik in den 1920er Jahren vgl. Day 2000, 9–11 und 16–18, sowie Leech-Wilkinson 2009, Kapitel 3, Absatz 21–48.

68 U.a. ein Effekt der räumlichen Anordnung der Musiker im Studio. Zu den Studio-Bedingungen für Aufnahmen der frühen Tonträger-Ära vgl. Leech-Wilkinson 2009, Kapitel 3.1; Beardsley/Leech-Wilkinson 2009.

69 Also nicht erst, wie von Petersen (1986, 212) konstatiert, »gegen Ende« des Lieds.

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau\\_ZGMTH-14\\_2\\_Audio\(1\).mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau_ZGMTH-14_2_Audio(1).mp3)

Audiobeispiel 1: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 1–8 (Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter, Robert Hutt/Richard Strauss, Membran Music 232597 [2011], Aufnahme 1921/22, 0:00–0:45)

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau\\_ZGMTH-14\\_2\\_Audio\(2\).mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau_ZGMTH-14_2_Audio(2).mp3)

Audiobeispiel 2: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 12–14 (Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter, Robert Hutt/Richard Strauss, Membran Music 232597 [2011], Aufnahme 1921/22, 1:06–1:24)

Gelegentlich verdichtet bzw. ›vergrößert‹ Strauss, wenn der akustische Eindruck nicht trägt, den Klaviersatz, vielleicht um dessen Prominenz im Klangergebnis der Aufnahme zu erhöhen (vgl. Bsp. 3/Audiobsp. 3).<sup>70</sup>

8 *p*  
Licht. Ich will nicht dro - ben der Son - ne Pracht, noch der

Beispiel 3: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 8–10 (Erstfassung); © 2016 by Verlag Dr. Richard Strauss. Vermutete Ergänzungen durch Strauss in der Aufnahme von 1921/22 sind in blau eingetragen.

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau\\_ZGMTH-14\\_2\\_Audio\(3\).mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau_ZGMTH-14_2_Audio(3).mp3)

Audiobeispiel 3: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 8–10 (Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter, Robert Hutt/Richard Strauss, Membran Music 232597 [2011], Aufnahme 1921/22, 0:44–0:57)

Möglicherweise darf man auch den üppigen Gebrauch des Arpeggios nicht lediglich als Ausdruck einer bestimmten *Performance*-Ästhetik verstehen: Ebenso kann er dem Bedürfnis geschuldet sein, dem in Aufnahmen der akustischen Ära besonders rasch verklingenden Klavierton mehr zeitliche Ausdehnung zu verleihen.<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Ähnlich mag die von Petersen (ebd.) erwähnte Abwärtsoktavierung des Basstons auf dem letzten Tonikaakkord der Absicht folgen, die grundsätzliche Verhaltenheit des Klavierklangs auf der Aufnahme durch Vollgriffbarkeit zu kompensieren.

<sup>71</sup> Vgl. hierzu auch ebd., 210f.

Keine dieser Maßnahmen jedoch lässt sich als improvisatorische Veränderung der Partitur im von Orel und Schumann beschriebenen Ausmaß bezeichnen. Abgesehen von Eingriffen, die auf das Konto der damaligen Aufnahmetechnik gehen, und bei Berücksichtigung einer *Performance*-Ästhetik, die sich Strauss' musikalischer Sozialisation im 19. Jahrhundert verdankt, kann man die frühere Aufnahme von *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* als recht partiturtreue Wiedergabe des Lieds einordnen: Es handelt sich um eine nur in Details vom Notat abweichende ›Version‹ der ersten ›Fassung‹ des Werks.

Anders der Fall der späteren Aufnahme von 1942: Hier liegt das klingende Dokument einer wirklichen Umgestaltung des Notentexts vor, die die später fixierte zweite Schrifffassung von 1944 vorwegnimmt. Obgleich zum Zeitpunkt der zweiten Aufnahme bereits das elektrische Aufnahmeverfahren verwendet wurde, das eine exaktere Wiedergabe der aufgezeichneten Klangereignisse ermöglichte<sup>72</sup>, ist der Klavierpart auch in

Andante

Breit ü - ber mein Haupt dein schwar - zes Haar, neig' zu mir dein An - ge -

sichts, da strömt in die See - le so hell und klar mir dei - ner

Beispiel 4: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 1–6 (Zweitfassung); © 2016 by Verlag Dr. Richard Strauss. Abweichende Spitzentöne in der Aufnahme von 1942 sind rot ergänzt. Der in der Aufnahme fehlende Arpeggio-Akkord ist rot eingeklammert.

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau\\_ZGMTH-14\\_2\\_Audio\(4\).mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau_ZGMTH-14_2_Audio(4).mp3)

Audiobeispiel 4: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 1–8 (Richard Strauss. *Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter*, Anton Dermota/Richard Strauss, Membran Music 232597 [2011], Aufnahme 1942, 0:00–0:34)

72 Vgl. Day 2000, 16–18.

dieser Aufnahme keineswegs mit etwa heutigen Standards entsprechender Präzision zu vernehmen. Dennoch sind deutlich nicht nur die prinzipiellen Unterschiede zur ersten Schrifffassung, sondern auch Detailabweichungen von der später erstellten zweiten Schrifffassung zu hören. Insofern erscheint die von Strauss 1942 eingespielte Version als Durchgangsstation im Rahmen eines langfristigen Schaffensprozesses – als Variante einer möglicherweise schon längst er-improvisierten Zweitfassung, die erst zwei Jahre später ihre schriftlich festgelegte Gestalt erhielt. So fällt etwa zu Beginn der Einspielung auf, dass die Spitzentöne der hinzugefügten Arpeggien nicht in jedem Fall denen der zweiten Schrifffassung entsprechen; einer der dort aufgeschriebenen arpeggierten Akkorde fehlt gänzlich (Bsp. 4/Audiobsp. 4). Auch im späteren Verlauf der Aufnahme bleiben einige in der Schrifffassung ergänzte Akkordarpeggien aus.<sup>73</sup>

Die in den Takten 13–14 und im Klaviernachspiel der Zweitfassung notierten Akkordbrechungen in aufsteigenden Zweiunddreißigstelnoten fehlen in der Einspielung gänzlich oder werden in einer Form ausgeführt, die ebenso gut als arpeggierter Akkord notiert werden könnte (Bsp. 5/Audiobsp. 5). In Takt 14 der Aufnahme fällt im Übrigen ein Eingriff in die Tonhöhenstruktur auf, der sich in der schriftlichen Zweitfassung nicht findet: Der Quintsextakkord der II. Stufe auf Zählzeit 4 wird durch Aufwärtsalteration der Bassoktave Ces-c zur Zwischendominante chromatisiert.

12 [cresc.] *ff*  
ich will nur deiner Locken Nacht und deiner

13 [dim.] *f*  
Bli-cke Glanz!

15 [dim.] *cresc.*  
Bli-cke Glanz!

Beispiel 5: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 12–17 (Zweitfassung); © 2016 by Verlag Dr. Richard Strauss. Die in der Aufnahme von 1942 vorgenommene Chromatisierung der Bassstimme in T. 14 ist rot eingefärbt.

73 Takt 10 und 11, jeweils Zählzeit 4; Takt 12, Zählzeit 2.

 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau\\_ZGMTH-14\\_2\\_Audio\(5\).mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau_ZGMTH-14_2_Audio(5).mp3)

Audiobeispiel 5: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 12–16 (Richard Strauss. *Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter*, Anton Dermota/Richard Strauss, Membran Music 232597 [2011], Aufnahme 1942, 0:48–1:08)

Selbstverständlich müssen nicht alle Differenzen zwischen zweiter Einspielung und zweiter Schriftfassung mit Abweichungen in der künstlerischen Gestaltungsabsicht erklärt werden. So kann Strauss' pianistische Ausführung der Takte 13–14 und des Klavier nachspiels, die die später notierten Zweiunddreißigstel-Figuren vermissen lassen, ebenso als Zeugnis ›nonchalanter‹ Exekution des eigentlich Gemeinten – drastisch formuliert: als Dokument technischen Unvermögens – gewertet werden.<sup>74</sup> (Dies gilt selbst dann, wenn man die notierten Zweiunddreißigstel-Figuren lediglich als ausgeschriebene, ›breit‹ auszuführende Arpeggien verstehen möchte, da Strauss' Ausführung keinen Unterschied zu den tatsächlich als Arpeggien notierten Brechungen erkennen lässt.) Betont sei in diesem Zusammenhang auch, dass es sich zwar um eine elektrische, doch noch nicht um eine Tonbandaufnahme<sup>75</sup>, mithin um eine ungeschnittene Aufnahme handelt, was an technisch schwierigen Stellen vielleicht ein ›auf Sicherheit‹ angelegtes Spiel ratsam erscheinen ließ. Derlei Deutungsfragen ändern freilich nichts an der Tatsache, dass Strauss' zweite Einspielung faktisch, wenn auch nicht eine andere ›Fassung‹, so doch eine im Detail von der schriftlichen Zweitfassung divergierende ›Version‹ des Lieds präsentiert.

## OP. 19/2: STRAUSS' EINSPIELUNGEN IM WECHSELSEITIGEN VERGLEICH

Auch über die Tatsache hinaus, dass sie verschiedenen Werkfassungen mit unterschiedlichem Notentext korrelieren, unterscheiden sich die beiden unter Strauss' Mitwirkung entstandenen Einspielungen erheblich, und zwar im Hinblick auf die performative Zeitgestaltung. Dies zeigt der folgende Vergleich, der unter den Aspekten Tempowahl, Agogik und Zusammenspiel vorgenommen wird.

### Tempo

Dass die beiden Aufnahmen im Hinblick auf das gewählte Tempo stark differieren, macht sich unmittelbar in ihrer unterschiedlichen Dauer bemerkbar. In der hier als Quelle genutzten Edition der Originalaufnahmen beträgt die Spieldauer der Version von 1921/22 ca. 1'55".<sup>76</sup> Die Einspielung von 1942 ist hingegen bereits nach ca. 1'24" beendet. Dies

74 Dass Strauss kein technisch versierter Pianist im professionellen Sinne war, hat er selbst unumwunden bekannt (vgl. Beyer/May/Werbeck 2016, 251).

75 Für Auskünfte diesbezüglich danke ich Herrn Mag. Hannes Heher (Österreichischer Rundfunk, Wien) und Herrn Prof. Wolf Harranth (*Dokumentationsarchiv Funk*, Wien).

76 Die Dauer nur ungefähr anzugeben erscheint deshalb sinnvoll, weil der über einen ganzen Takt hinweg zu haltende Schlussakkord bereits vor Ablauf des vierten Viertels ausklingt und damit die Dauer

entspricht bei einem 19 Volltakte umfassenden Stück im 4/4-Takt einer durchschnittlichen Geschwindigkeit von  $MM.\approx 40$  für die frühere Aufnahme, von  $M.M.\approx 54$  für die spätere. Mit anderen Worten: Für die zweite Einspielung wählen Strauss und Dermota ein um 35 % schnelleres Durchschnittstempo als Strauss und Hutt in der ersten. Dieser Umstand erscheint noch bemerkenswerter, wenn man einen Vergleich mit den übrigen Mehrfacheinspielungen anstellt: Von den insgesamt sechs Liedern, die Strauss sowohl zu Beginn der 1920er als auch der 1940er Jahre aufnahm<sup>77</sup>, weisen nur drei überhaupt nennenswerte Differenzen in der Spieldauer auf. Ausschließlich im Falle von *Die Nacht* op. 10/3 ist, wie bei op. 19/2, in der zweiten Einspielung ein erheblich schnelleres Durchschnittstempo festzustellen. Mit einer Steigerung um etwa 20 %<sup>78</sup> ist die Differenz allerdings weit geringer als im Fall von *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar*. Also lässt sich konstatieren (ohne dass dabei detaillierteren Aussagen zum Verhältnis zwischen Strauss' früheren und späteren Liedeinspielungen Raum gegeben werden müsste<sup>79</sup>): Dem erheblichen Tempounterschied zwischen den beiden Aufnahmen des Lieds op. 19/2 entspricht offenbar kein genereller Trend in der Entwicklung des Strauss'schen *Performance*-Stils.<sup>80</sup> Vielmehr ist dieser Unterschied anscheinend auf spezifische Gegebenheiten des Lieds *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* zurückzuführen. Es liegt nahe, einen Zusammenhang zur Tatsache zu vermuten, dass die beiden Aufnahmen unterschiedlichen Werkfassungen entsprechen.

## Agogik

Dass agogische Freiheiten genuiner Bestandteil von Strauss' Musizierweise sind, wurde bereits oben bemerkt. Die beiden Aufnahmen von *Breit über dein Haupt mein schwarzes Haar* illustrieren dieses Merkmal seines *Performance*-Stils in prägnanter Weise. Beispiel 6 verdeutlicht die Höhe der Abweichungen in der Dauer einzelner Takte; die beiden Graphen lassen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den beiden Aufnahmen deutlich hervortreten.<sup>81</sup>

des letzten Takts (19) nicht exakt bestimmt werden kann. Zu bedenken ist ferner, dass historische Aufnahmen in Bezug auf die exakte Dauer der aufgezeichneten Schallereignisse nur bedingt zuverlässige Quellen darstellen: Die exakte Umdrehungsgeschwindigkeit der Aufnahmeapparatur ist in der Regel lediglich näherungsweise zu rekonstruieren. Zur enormen Bedeutung des ›transfer engineering‹ für eine quellenkundlich seriöse Auswertung historischer Aufnahmen vgl. Leech-Wilkinson 2009, Kapitel 3.2.

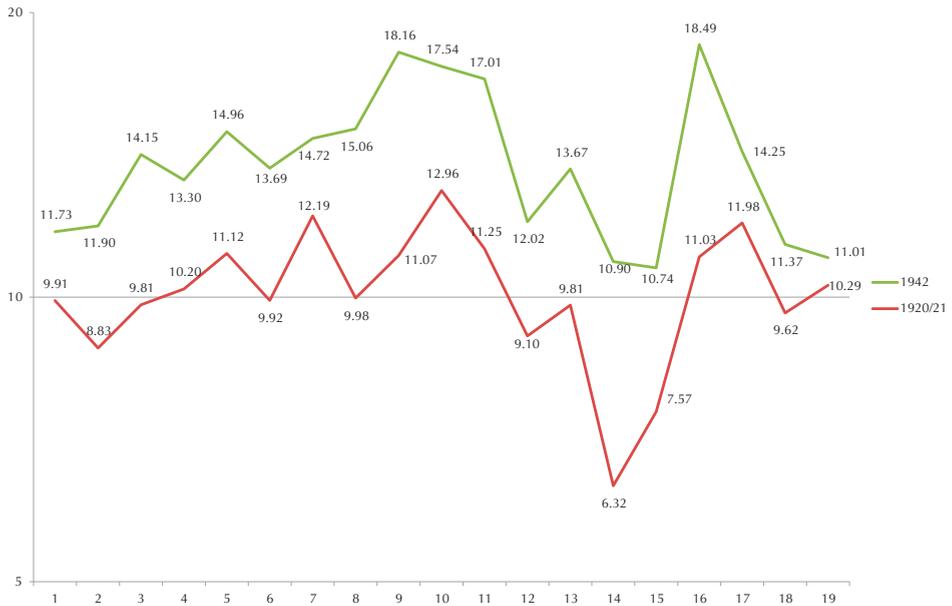
77 *Zueignung* op. 10/1, *Die Nacht* op. 10/3, *Heimkehr* op. 15/5, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, *Ruhe, meine Seele!* op. 27/1, *Ich liebe dich* op. 37/2.

78 1921/22 (Heinrich Schlusnus): Dauer ca. 2'44"; Durchschnittstempo pro Viertelnote:  $MM.\approx 49$ . 1942 (Anton Dermota): Dauer ca. 2'18"; Durchschnittstempo pro Viertelnote:  $MM.\approx 59$ .

79 Eine Studie des Verfassers zu diesem Thema befindet sich in Vorbereitung.

80 Ein solche Hypothese wäre, angesichts der generellen *Performance*-stilistischen Veränderungen zwischen den Weltkriegen, nicht unbegründet (vgl. Day 2000, 160–162 und 190–194; Stenzl 2012, 21–25).

81 Die folgenden Grafiken und Berechnungen wurden mithilfe des Softwareprogramms *Sonic Visualiser* erstellt (vgl. Cannam/Landone/Sandler 2010).



Beispiel 6: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, Aufnahmen von 1921/22 und 1942. Die x-Achse bildet die Folge der 19 Takte des Stücks ab. Die y-Achse ordnet jedem Takt einen Dauernwert in Form einer Metronomzahl (geltend für den ganzen Takt) zu. Die durchschnittliche Metronomzahl einer Viertelnote in einem bestimmten Takt ergibt sich als Multiplikation des jeweiligen y-Werts mit der Zahl 4.<sup>82</sup>

Der globale Verlauf der beiden Kurven ist ähnlich. Beide beginnen mit einem globalen Anstieg, der zu Anfang des dritten Viertakters einen relativen Hochpunkt erreicht (1921/22: T. 9; 1941: T. 10). Ein darauffolgender globaler Abstieg führt zu einem Tiefpunkt im vierten Viertakter (T. 14 bzw. 15). Ein zweiter Anstieg erreicht einen weiteren relativen Hochpunkt am Übergang zum Klaviernachspiel, das den finalen Abstieg herbeiführt. Beide Kurven enden ungefähr auf dem Ausgangsniveau.

Auch dass die Differenzen zwischen den einzelnen Taktdauern insgesamt eine große Amplitude abdecken, haben beide Aufnahmen gemeinsam; dies wird anschaulich, wenn man die Extremwerte in Metronomzahlen für die durchschnittliche Dauer einer Viertelnote angibt (Tab. 1).

82 Die Dauer des letzten Takts (19) ist insofern fingiert, als der über einen ganzen Takt hinweg gehaltene Schlussakkord bereits vor Ablauf des vierten Viertels ausklingt. Die der Grafik zu Grunde liegende Messung legt das Ende von Takt 19 in Orientierung an der Dauer der letzten Zählzeit von Takt 18 fest.

Aufnahme	kürzester Takt	längster Takt
1921/22 (Bsp. 6)	T. 10  MM. $\downarrow \approx 52$ Abweichung vom Durchschnittstempo: 30%	T. 14  MM. $\downarrow \approx 25$ Abweichung vom Durchschnittstempo: -38%
1942 (Bsp. 7)	T. 16  MM. $\downarrow \approx 74$ Abweichung vom Durchschnittstempo: 37%	T. 15  MM. $\downarrow \approx 43$ Abweichung vom Durchschnittstempo: -20%

Tabelle 1: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, Aufnahmen von 1921/22 und 1942, durchschnittliche Metronomangaben für den jeweils kürzesten und längsten Takt

In der Aufnahme von 1921/22 liegt der kürzeste Takt um 30 % über dem Durchschnittstempo, der längste Takt um 38 % darunter. In der Aufnahme von 1942 liegt der kürzeste Takt um 37 % über dem Durchschnittstempo, der längste Takt um 20 % darunter. Als globaler Unterschied der zweiten zur ersten Einspielung lässt also eine Tendenz ›nach oben‹ konstatieren: Die maximale Beschleunigung des Tempoflusses fällt in der späteren Aufnahme stärker aus als in der früheren; umgekehrt gilt: Eine so starke Verlangsamung wie 1921/22 hat 1942 nicht stattgefunden. Während demnach die grundsätzlichen Verläufe von Temposteigerung und -entschleunigung, ebenso wie die relativen Abweichungen nach oben, in beiden Aufnahmen einander ähneln, unterscheidet sich die zweite von der ersten durch die Tendenz, die Tempoabweichung nach oben zu begünstigen, die nach unten stärker zu limitieren.

Auch im lokalen Detail finden sich zahlreiche Differenzen. So treten Hoch- und Tiefpunkte der Kurven zwar an ungefähr, doch in keinem Fall an exakt derselben Stelle auf. Auch zeigt ein Vergleich der Aufnahmen, dass sich an zumindest zwei von drei Extrempunkten die performativen Verhaltensweisen der Interpreten unterscheiden, die für Tempobeschleunigung bzw. -verlangsamung verantwortlich sind (Tab. 2).

Aufnahme	1921/22 (Bsp. 6)	1942 (Bsp. 7)
erster relativer Hochpunkt	T. 10 Beschleunigung des Pianisten im Klaviersolo zwischen zwei Phrasen	T. 9 von Pianist und Sänger gemeinsam beschleunigtes Tempo nach der Mittelzäsur
Tiefpunkt	T. 14 Portamento und emphatischer Atem des Sängers; breites Aussingen des melodischen Höhepunkts	T. 15 gemeinsame Verlangsamung zum Phrasenende hin
zweiter relativer Hochpunkt	T. 17 beschleunigte Tempowahl des Pianisten zu Beginn des Nachspiels	T. 16 beschleunigte Tempowahl des Pianisten am Übergang zum Nachspiel

Tabelle 2: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, Aufnahmen von 1921/22 und 1942, Analyse der agogischen Tempomodifikationen an den relativen Hoch- und Tiefpunkten

Nur im Fall des zweiten relativen Hochpunkts ist der Anlass für den Tempozuwachs identisch: Beide Male startet der Begleiter Strauss nach dem Rubato des letzten gesungenen Phrasenendes mit neuem Schwung ins Klaviernachspiel. In den anderen Fällen bestehen Unterschiede. Für den ersten relativen Hochpunkt der Aufnahme von 1921/22 sorgt der Pianist, indem er zwischen den zwei Phrasen des dritten Viertakters beschleunigt. Die maximale Verlangsamung des Flusses hingegen verdankt sich dem emphatischen Rubato des Sängers auf dem letzten melodischen Höhepunkt. In der Aufnahme von 1942 bewirken Sänger und Pianist zusammen den ersten relativen Hochpunkt, indem sie nach der Mittelzäsur gemeinsam ›Fahrt aufnehmen‹. Den Tiefpunkt verursacht auch hier der Sänger, jedoch durch ein Schlussritardando, das die emphatisch ausgesungene Klimax in Takt 14 noch übertrifft.

Auffällig sind auch Differenzen im Detail des jeweils ersten globalen Anstiegs. Während die Aufnahme von 1921/22 das durchschnittliche Tempo im Verlauf der Takte 2 bis 5 kontinuierlich steigert, weist die Aufnahme von 1942 einen relativen Tiefpunkt in Takt 4 auf. Grund dafür ist, wie sich beim Hören erschließt, das für den Sänger am Phrasenübergang nötige Atemholen (»dein Angesicht, [Atemholen] da strömt in die Seele«). Während die Atemzäsur im Rahmen der Aufnahme von 1921/22 den ohnehin langsamen musikalischen Fluss nicht weiter abbremst, fällt sie im Rahmen des schnelleren Tempos von 1942 hörbar ins Gewicht (vgl. Audiobsp. 1 und 4).

Zusammenfassend lässt sich über die agogische Gestaltung sagen, dass die beiden Aufnahmen sich – bei allen Differenzen im Detail – unter diesem Gesichtspunkt nicht prinzipiell unterscheiden. Die maßgebliche *Performance*-Ästhetik schließt beim 60- wie beim 80-jährigen Strauss ein starkes Schwanken des musikalischen Pulses ein, das zur expressiven Gestaltung der Musik eingesetzt wird. Darüber hinaus ist der globale Verlauf

von Zu- und Abnahme des Tempos in beiden Aufnahmen ähnlich. Anders als in der Tempowahl ist auf dieser Ebene kein grundsätzlicher Unterschied zwischen den beiden Einspielungen zu erkennen.

## Zusammenspiel

Der letzte Vergleichs Gesichtspunkt der hier vorgenommenen Aufnahmeanalyse betrifft die Interaktion zwischen Sänger und Pianist: In Frage steht die Synchronizität von Gesangs- und Klavierpart im Hinblick auf die Verklanglichung von Zählzeiten. Für den Gesang kann hier die schon althergebrachte, auch zu Beginn der 1920er Jahre prominent vertretene und noch heute gültige<sup>83</sup> Ausspracheregeln in Anschlag gebracht werden, wonach im Fall, dass eine Silbe mit konsonantischen Lauten beginnt, diese vor der Zählzeit platziert werden müssen. Mit anderen Worten: Der Beginn des (darauffolgenden) Vokals und die Zählzeit fallen zusammen. Für das Klavier ist eine solche Differenzierung dort unnötig, wo alle einer Zählzeit zugeordneten Töne gleichzeitig angeschlagen werden. Im Falle von *dislocation* hingegen kann angenommen werden, dass spätestens mit dem letzten Anschlag (etwa eines Akkord-Arpeggios) die Zählzeit erreicht werden soll. Vergleicht man in dieser Hinsicht das Zusammenspiel des Begleiters Strauss mit Robert Hutt bzw. mit Anton Dermota, so werden ganz erhebliche Unterschiede deutlich.

In der Aufnahme von 1921/22 musiziert Strauss konsequent ›rücksichtsvoll‹ gegenüber dem Sänger. Sein Spiel ist, wie Martha Elliott sein Begleiten grundsätzlich beschreibt: »perfectly willing to adapt the flow of a song to fit the tastes and needs of different singers«<sup>84</sup>. Dies gilt insbesondere für die zeitliche Koordination von Gesang und Klavierpart, gerade in der ersten Hälfte des Lieds, in der die Klavierstimme keine durchgängig fließende Figuration aufweist (Audiobsp. 6/Bsp. 1).

 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau\\_ZGMTH-14\\_2\\_Audio\(6\).mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau_ZGMTH-14_2_Audio(6).mp3)

Audiobeispiel 6: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 1–8 (Richard Strauss. *Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter*, Robert Hutt/Richard Strauss, Membran Music 232597 [2011], Aufnahme 1921/22, 0:00–0:45)

Von den 16 Anschlägen, die die Partitur der Erstfassung zwischen Beginn und erster Zählzeit von Takt 8 vorsieht, fallen 13 mit Silbenanfängen im Gesangspart zusammen. Strauss arpeggiert die meisten Akkorde (abweichend von der Partitur). Stets platziert er sie so, dass sie dem sängerischen *Timing* nachgeordnet wirken. Nie gewinnt man den Eindruck, der Pianist ›dränge‹ den Sänger. Auch dort, wo Hutt deutlich wahrnehmbar für ein Stocken des Flusses sorgt, durch das ausführliche Atmen in Takt 2 (»schwarzes Haar, [Atemholen] neig' zu«), wartet der Pianist geduldig ab: Den Akkord der ersten Zählzeit des Folgetakts (»mir«) platziert er, ohne Arpeggio, in perfekter Übereinstimmung mit

83 Vgl. Martienßen-Lohmann 1920, 86f.; dort auch Nennung historischer Quellen. Für diesen Hinweis danke ich Frau Liat Himmelheber, Augsburg. Vgl. auch Heizmann 2001, 80f.

84 Elliott 2006, 188.

dem Sänger, dem er auf diese Weise genügend Zeit gibt, den Anlaut ›m‹ noch vor der Takteins zu artikulieren. Lediglich auf der ersten Zählzeit von Takt 5 (»Seele«) erscheint das Klavier, gemessen am Gesang, zu früh: Hutt beginnt den Laut ›e‹ erst geringfügig *nach* dem (nicht arpeggierten, darum besonders prägnanten) Klavierakkord. Diese Art der insgesamt stark ›sängerorientierten‹ Interaktion setzt sich auch in der zweiten Hälfte des Lieds fort.

Ganz anders verfährt Strauss in der Aufnahme von 1942. Eine vergleichende Analyse des Liedbeginns macht dies exemplarisch deutlich. Entsprechend der rhythmischen Diminution des Klavierparts vermehrt sich die Zahl der Akkorde, die mit Silbenwechseln der Singstimme zusammenfallen. In der Aufnahme ist das Zusammentreffen von Akkord und Silbenwechsel bis zur ersten Zählzeit von Takt 8 insgesamt 18-mal zu hören (Audiobsp. 7/Bsp. 4).

 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau\\_ZGMTH-14\\_2\\_Audio\(7\).mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau_ZGMTH-14_2_Audio(7).mp3)

Audiobeispiel 7: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 1–8 (Richard Strauss, *Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter*, Anton Dermota/Richard Strauss, Membran Music 232597 [2011], Aufnahme 1942, 0:00–0:34)

Von einer so geschmeidigen Anpassung des Pianisten an das Timing des Sängers wie in der früheren Aufnahme kann hier keineswegs die Rede sein. Besonders eklatant sind Diskrepanzen in Takt 2 und Takt 6. Die erste Zählzeit von Takt 2 (»schwarzes«) erreicht Strauss deutlich vor Dermota, der die Anlautkombination ›schw‹ noch nicht beendet hat, wenn Strauss sein Akkord-Arpeggio mit dem Oberstimmton *ges*<sup>1</sup> abschließt. Auf das Atmen des Sängers zwischen der ersten und zweiten Phrase (»schwarzes Haar, [Atemholen] neig' zu mir«) nimmt der Begleiter diesmal keine Rücksicht: Er spielt den auf Zählzeit 4 entfallenden Akkord so viel früher als der Sänger seinen Achtelaufтакт »neig zu« beginnt, dass eine veritable Lücke zwischen beiden Ereignissen entsteht. Auch dass Dermota den Anstieg von *des*<sup>2</sup> zu *as*<sup>2</sup> im Auftakt zu Takt 6 (»und klar«) mit emphatischem *Rubato* versieht, scheint der Begleiter zu ignorieren: Das ›k‹ in »klar« ist noch zu hören, *nachdem* Strauss die Takteins – ohne Arpeggio – markiert hat. Ähnliche Fälle, in denen der Pianist den Tempofluss aufrechterhält, während sich der Sänger zeitgleich agogische Freiheiten nimmt, sind auch in der zweiten Liedhälfte noch zu beobachten.

Nach *Performance*-ästhetischen Maßstäben, die ein zeitgleiches Eintreten synchron notierter Ereignisse fordern, wäre die Einspielung von 1942 in vielen Details als misslungene Kammermusik zu betrachten. Diese Maßstäbe können allerdings für eine Aufnahme aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht in gleichem Maße Gültigkeit beanspruchen wie etwa für eine heutige Darbietung. Wie die zeitliche Dissoziation satztechnischer Ebenen im pianistischen Spiel ist auch das metrische ›Auseinanderfallen‹ von Gesang und Instrumentalpart in Interpretationen der frühen Tonträger-Ära kein ungewöhnlicher Vorgang; es dokumentiert nicht (zwangsläufig) fehlerhaftes Zusammenspiel, sondern kann ebenso als Gestaltungsmittel (*dislocation*) interpretiert werden.<sup>85</sup> Jedenfalls

85 Vgl. Day 2000, 144.

fällt auf, dass Strauss in seiner späteren Einspielung des Lieds *Breit über mein Haupt* einen gänzlich anderen Zugang zur gemeinsamen Zeitgestaltung mit dem Sänger wählt als in der früheren. Er tritt gegenüber Dermota nicht in der Rolle eines anpassungswilligen Klavierpartners auf wie gegenüber Hutt; in der Aufnahme von 1942 sitzt am Klavier ein Dirigent, der den Sänger durch das Lied ›leitet‹ (gelegentlich wohl auch ›treibt‹), die etymologische Herkunft des Worts ›Begleitung‹ sinnfällig machend.

Entscheidend im Zusammenhang dieser Untersuchung ist, dass Strauss' Verhalten gegenüber Dermota vor dem Hintergrund der zweiten Fassung größere ästhetische Plausibilität erhält, als ihm in der Aufnahme von 1921/22 zugekommen wäre. Hätte Strauss etwa den Ces-Dur-Akkord, der die Zählzeit 1 in Takt 2 markiert, Hutt so früh serviert wie Dermota in der Einspielung von 1942, so wäre die Wirkung eine gänzlich andere gewesen: Die liegenden Klavierakkorde der Erstfassung lassen kein Pulsieren der Zählzeiten aufkommen, Referenz der zeitlichen Abläufe ist daher in erster Linie die Singstimme. Eine vom Pianisten vor dem Vokal des Sängers gespielte Takteins wäre ein *zu* früh gespielter Akkord gewesen. In der Zweitfassung hingegen erlaubt die Erweiterung der Klavierstimme, die Ereignisse in Takt 2 an das vorangegangene regelmäßige Pulsieren der Zählzeiten anzubinden. Hieran gemessen wirkt der Ces-Dur-Akkord keineswegs zu früh gespielt, sondern ausgesprochen exakt platziert. Die folgenden Ereignisse können sich dann stattdessen an der Takteins des Gesangs orientieren. Es handelt sich mithin nicht nur um einen Fall von *dislocation*, sondern sogar gewissermaßen um ›bilocation‹, um die faktische Verdopplung eines Zeitpunkts: Die erste Zählzeit des zweiten Takts existiert zweimal, erst im Klavier, dann im Gesang. Dass die musikalische Darbietung trotz dieser Differenz des *Timings* nicht als ›zerfallen‹ empfunden werden muss, ist zurückzuführen auf eine die ganze Einspielung übergreifende *Performance*-Ästhetik, die es ermöglicht, die ›Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen‹ in der Funktion eines Gestaltungsmittels wahrzunehmen. Gleiches gilt für die Zählzeit 4 im selben Takt bzw. für die Zählzeit 1 von Takt 6.

Auffällig ist in diesem Kontext, dass Strauss die verbale Vortragsanweisung, die er an den Beginn der Partitur stellt, in der zweiten Fassung gegenüber der ersten um ein Wort verkürzt: Anstatt *Andante maestoso*, wie noch 1888, schreibt er 1942 nur mehr *Andante* (Bsp. 1). Das muss nicht bedeuten, dass er dem Lied am Lebensabend einen anderen Charakter zumaß als in seiner frühen Schaffenszeit. Die Aufnahme mit Dermota wirkt jedenfalls nicht weniger majestätisch als die mit Hutt eingespielte. Nur wird der Eindruck des Majestätischen in der späteren Aufnahme anders bewirkt als in der früheren: nicht durch Breite der Tempowahl, sondern durch die Gleichmäßigkeit einer feierlich schreitenden, sich mit grandioser Verve steigernden Bewegung. Diese Bewegung aber geht vom Klavier aus. Ermöglicht wird sie durch die Neufassung der Klavierstimme.

Ein substanzieller Unterschied der Zweitfassung von *Breit über mein Haupt* gegenüber der Erstfassung besteht somit in der Veränderung der Voraussetzungen für die Interaktion zwischen Gesangs- und Klavierpart, die sich auf die performative Gestaltung der Musik auswirkt. Die zweite Fassung gibt dem Klavier nicht nur eine erweiterte Rolle für die Ausdrucksgestaltung im Allgemeinen, sondern ermöglicht ihm gar eine Führungsrolle im Hinblick auf den Puls der Musik, während in der Erstfassung eine Unterordnung der Abläufe im Klavier unter die Zeitgestaltung im Gesang näherliegt. Auf diese Weise kann

das Instrument in der zweiten Fassung zu einer Aufführung beitragen, die den ›majestätischen‹ Charakter der Musik nicht in zeremoniöser Langsamkeit verortet, sondern in der Vitalität einer gleichmäßig schreitenden, dramatisch-steigerungsfähigen Bewegung. So unterscheiden sich Strauss' Schriftfassungen seines Lieds op. 19/2, wenngleich nicht im Hinblick auf Melodik, Harmonik und Form, so doch unter einem entscheidenden Aspekt: in ihrem performativen Potenzial.

## BREIT ÜBER MEIN HAUPT: SPEZIFISCHES PERFORMATIVES POTENZIAL ALS CHARAKTERISTIKUM DER ZWEITFASSUNG

Die Untersuchung der beiden Fassungen von *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* ist geeignet, das Potenzial des eingangs referierten Ansatzes nach Cook zu illustrieren, wonach die Partitur eines musikalischen Werks als ›social script‹ zu betrachten ist, als Anweisung für die Interaktion zwischen den Teilnehmern einer *Performance*. Ein Vergleich der beiden Schriftfassungen des Lieds mithilfe ›traditioneller‹ Kriterien der Notentextanalyse, etwa unter dem Aspekt der harmonischen oder motivischen Gestaltung bzw. der musikalischen Formbildung überhaupt, fördert kaum Differenzen von nennenswertem Interesse zutage. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Zweitfassung nicht als neue ›Vertonung‹ der Schack'schen Textvorlage bezeichnen (anders als etwa Schuberts Lied *An den Mond* D 296, das dem Goethe'schen Gedicht ein gegenüber D 259 vollständig verändertes Klanggewand gibt). Die ›Spätfassung‹<sup>86</sup> des Strauss-Lieds op. 19/2 stellt keine Neukomposition im engeren Sinne, sondern eine *Variantenbildung* dar. Das entscheidende Merkmal der Zweitfassung besteht im gegenüber der Erstfassung veränderten performativen Potenzial, das die Rollenverteilung zwischen Klavier und Gesang entschieden neu disponiert, sowohl im Hinblick auf die musikalische Zeitgestaltung als auch im Hinblick auf die Zuständigkeit für die performative Realisierung eines ›majestätischen‹ Charakters. Unter beiden Aspekten kommt dem Klavierpart in der Zweitfassung eine erheblich wichtigere Rolle zu als in der Erstfassung.

Die beiden Aufnahmen des Lieds, an denen Richard Strauss als Klavierbegleiter mitwirkte, sind, trotz einzelner Abweichungen vom Notentext, klangliche Umsetzungen jeweils einer der beiden Schriftfassungen. Sie machen das unterschiedliche performative Potenzial der Partituren anschaulich. In der früheren Aufnahme von 1921/22, die mit der Erstfassung korrespondiert, ordnet sich der Pianist Strauss in der agogischen Gestaltung konsequent dem Tenor Robert Hutt unter, mit dem Ergebnis eines extrem langsamen Durchschnittstempos, das als Ausdruck der Vortragsbezeichnung *maestoso* verstanden werden kann. In der späteren Aufnahme von 1942 übernimmt Strauss gegenüber dem Tenor Anton Dermota deutlich die Führungsrolle in Bezug auf Agogik und Tempowahl, was ein bedeutend rascheres Durchschnittstempo zur Folge hat. Er nutzt dazu die rhythmische Diminution der Klavierstimme, deren gegenüber der Erstfassung erhöhte Anschlagdichte dem Instrument wesentliche Verantwortung für das ›Pulsieren‹ der Musik einräumt. Ein (in der Vortragsbezeichnung nicht explizit geforderter) *Maestoso*-Charakter

86 Pernpeintner 2016, 106.

kommt hier in einer fließenden Schreitbewegung und in ›edlen‹ Arpeggiofigurationen zum Ausdruck. Plausibel erscheint, dass Strauss diese Zweitfassung von *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* nicht erst im Moment der Aufnahme spontan improvisierte, sondern bereits im Zuge früherer Aufführungen er-improvisiert hatte.<sup>87</sup> Zeugnisse über den Liedpianisten Strauss teilen jedenfalls mit, dass er, bei aller Rücksichtnahme auf individuelle Bedürfnisse der von ihm begleiteten Sängerinnen und Sänger, nicht nur in der hier besprochenen Lied einspielung von 1942 als Anwalt eines flüssigen, vorwärtstrebenden Tempos auftrat. Insofern könnten ihm Eingriffe in den Notentext von op. 19/2, wie er sie schließlich in der Zweitfassung schriftlich festhielt, schon bei früheren Gelegenheiten gute Dienste geleistet haben.

Im Zusammenhang mit dem unterschiedlichen performativen Potenzial der beiden Schriftfassungen und seiner Demonstration in den von Strauss selbst eingespielten Aufnahmen stellt sich die Frage nach dem Referenzstatus dieser Tondokumente. Können die beiden klingenden Versionen seines Lieds op. 19/2 für den Umgang heutiger Interpreten mit dem Werk dieselbe Verbindlichkeit beanspruchen, wie die beiden schriftlich fixierten Partituren? Die Antwort auf diese Frage hängt davon ab, was man unter ›Verbindlichkeit der Partitur‹ versteht. Wollte man etwa die in der Partitur notierten Tonhöhen als »integrale Bestandteile«<sup>88</sup> des Werks op. 19/2 und daher eine Aufführung, die in dieser Hinsicht vom Notentext abweicht, nicht als gültige Realisierung dieses Werks betrachten, so könnten Strauss' eigene pianistische Umsetzungen seiner Komposition nicht als vorbildlich gelten. Auf das Schönste würden sie vielmehr die in der Interpretationsforschung wohlbekannte Tatsache bestätigen, dass Komponisten keineswegs zu ›texttreuen‹ Interpretationen ihrer eigenen Musik tendieren.<sup>89</sup> Allerdings wäre es unangemessen, Strauss' eigene Darbietungen nach Maßgabe eines solchen Kriteriums abzulehnen: Es wäre unhistorisch gedacht.<sup>90</sup> Der *Performance*-Stil, in dessen Zeichen Strauss seine musikalische Sozialisation erfahren hatte, forderte bis zu gewissem Grad den von ihm selbst praktizierten und propagierten ›freien‹ Umgang mit dem Notat. Vor diesem Hintergrund sind seine beiden Einspielungen des Lieds *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* in ihrer extremen Verschiedenheit geradezu als exemplarisch zu bezeichnen. Anspruch auf ›Verbindlichkeit‹ erheben sie, so betrachtet, nicht in ihrer jeweiligen Einzelgestalt, wohl aber in ihrem wechselseitigen Verhältnis, als gegensätzliche Varianten eines Spektrums von dem Werk innewohnenden performativen Möglichkeiten. In diesem Sinne ist auch die zweite Schriftfassung des Werks nicht als ›Korrektur‹, sondern als »interessante Alternative«<sup>91</sup> zur Erstfassung zu verstehen.

Forschungsbeiträge und programmatische Texte aus dem Umfeld der noch jungen Disziplin Interpretationsforschung/*Performance Studies* fordern mit Nachdruck die Entwicklung eines Werkbegriffs, in dem nicht nur das vermeintlich eindeutige Notat der

87 Auch dass bereits vor dem endgültigen Notat der zweiten Fassung schriftliche Skizzen existiert haben, lässt sich natürlich nicht kategorisch ausschließen.

88 Goodman 1997, 176.

89 Vgl. Philip 1992, 236f.; Danuser 1992, 33f.

90 Vgl. Cook 2013, 87.

91 Pernpeintner 2016, XXI.

Partitur, sondern auch das performative Element der musikalischen Aufführung in all seiner Diversität und Offenheit zum Tragen kommt.<sup>92</sup> Die systematische und methodisch abgesicherte Umsetzung dieses Projekts steht noch in ihren Anfängen. Allerdings zeigt ein Werk wie Richard Strauss' Lied *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* durch die spezifische Differenz seiner beiden Fassungen, dass eine solche Entwicklung nicht nur wünschenswert ist, sondern den angemessenen Umgang mit mancher Partitur überhaupt erst ermöglicht.

## Literatur

- Bauni, Axel / Werner Oehlmann / Kilian Sprau / Klaus Hinrich Stahmer (2008), *Reclams Liedführer*, 6. völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart: Reclam.
- Beardsley, Roger / Daniel Leech-Wilkinson (2009): *A Brief History of Recording to ca. 1950*, London: CHARM. [http://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20\\_4\\_1.html](http://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html) (31.12.2017)
- Beyer, Marion / Jürgen May / Walter Werbeck (Hg.) (2016), *Richard Strauss. Späte Aufzeichnungen*, Mainz: Schott.
- Bowen, José A. (1999), »Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, 424–451.
- Brown, Clive (1999), *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford: Oxford University Press.
- Cannam, Chris / Christian Landone / Mark Sandler (2010), *Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files*. <https://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjslKgt9qnYAhWMzqQKHRgYAcAQFggnMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.sonicvisualiser.org%2Fsv2010.pdf&usg=AOvVaw0664rgYGvuUoOKEH-oaJS> (31.12.2017)
- Cook, Nicholas (2013), *Beyond the Score: Music as Performance*, New York: Oxford University Press.
- Danuser, Hermann (1992), »Einleitung«, in: *Musikalische Interpretation (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11)*, hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber, 1–72.
- Day, Timothy (2000), *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*, New Haven (CT): Yale University Press.
- Dürr, Walter (Hg.) (1975), *Franz Schubert. Die Forelle. Die fünf Fassungen*, Kassel: Bärenreiter.
- Elliott, Martha (2006), *Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices*, New Haven (CT): Yale University Press.

92 Vgl. etwa Bowen 1999; Leech-Wilkinson 2009; Cook 2013; Kapeller 2017.

- Forschungsstelle Richard-Strauss-Ausgabe (Hg.) (2017), *Dokumentation Gesangstexte* [Online-Plattform zu *Richard Strauss. Werke. Kritische Ausgabe*]. [http://www.richard-strauss-ausgabe.de/band/?volume=RSW\\_II\\_2&chapter=docSungText](http://www.richard-strauss-ausgabe.de/band/?volume=RSW_II_2&chapter=docSungText) (31.12.2017)
- Goodman, Nelson (1997), *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Heizmann, Klaus (2001), *So spreche ich richtig aus. Eine Hilfe für Redner, Chorleiter und Sänger*, Mainz: Schott.
- Holden, Raymond (2010), »Kapellmeister Strauss«, in: *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, hg. von Charles Youmans, Cambridge: Cambridge University Press, 257–268 und 320–323.
- (2011), *Richard Strauss. A Musical Life*, New Haven (CT): Yale University Press.
- Kapeller, Martin (2017), »Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges. Was man von historischen Tondokumenten über Tempo rubato erfahren kann«, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hg. von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes, Schliengen: Argus, 201–211.
- Kravitt, Edward F. (2004), *Das Lied. Spiegel der Spätromantik*, Hildesheim: Olms.
- Kutsch, Karl-Josef / Leo Riemens (1987), *Großes Sängerlexikon* (2 Bde. [Ergänzungsband 1991]), Bern: Francke.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2009), *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London: CHARM. <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html> (31.12.2017)
- Martienßen-Lohmann, Franziska (1920), *Die echte Gesangskunst. Dargestellt an Johannes Messchaert*, Berlin: Behr.
- Milsom, David / Neal Peres Da Costa (2014), »Expressiveness in Historical Perspective: Nineteenth-Century Ideals and Practices«, in: *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures*, hg. von Dorottya Fabian, Renee Timmers und Emery Schubert, Oxford: Oxford University Press, 80–97.
- Morse, Peter / Christopher Norton-Welsh (1974), »Die Lieder von Richard Strauss. Eine Diskographie«, *Richard Strauss-Blätter* 5, 81–123.
- Pernpeintner, Andreas (Hg.) (2016), *Lieder mit Klavierbegleitung op. 10 bis op. 29 (= Richard Strauss. Werke. Kritische Ausgabe, Bd. 2.2)*, Wien: Strauss.
- (2017), »Der späte Strauss und seine frühen Lieder«, in: *Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption. Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag München, 26.–28. Juni 2014*, hg. von Sebastian Bolz, Adrian Kech und Hartmut Schick, München: Allitera, 425–437.
- Petersen, Barbara A. (1986), *Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss*, Pfaffenhofen: Ludwig.
- Philip, Robert (1992), *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Richard-Strauss-Institut (2016), *Richard Strauss Quellenverzeichnis*. <http://www.rsi-rsqv.de/q00275> (31.12.2017)

- Schlötterer, Reinhold (1988), *Die Texte der Lieder von Richard Strauss. Kritische Ausgabe*, Pfaffenhofen: Ludwig.
- (1999), »Zum Schaffensprozess bei Richard Strauss. Ausgehend von autographen Dokumenten der Bayerischen Staatsbibliothek«, in: *Richard Strauss. Autographen · Porträts · Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag*, hg. von Hartmut Schaefer, München: Bayerische Staatsbibliothek, 23–37.
- Schlötterer-Tramer, Roswitha (2014), »Kapellmeister und Dirigent«, in: *Richard Strauss Handbuch*, hg. von Walter Werbeck, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter, 18–28.
- Schuh, Willi (1976), *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864–1898*, Zürich: Atlantis.
- Slezak, Walter (1964), *Wann geht der nächste Schwan?*, München: Piper.
- Sprengel, Peter (1998), *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende (= Geschichte der deutschsprachigen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 9.1)*, München: Beck.
- Stenzl, Jürg (2012), *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Trenner, Franz (Hg.) (1954), *Richard Strauss. Dokumente seines Lebens und Schaffens*, München: Beck.
- (Hg.) (1964), *Richard Strauss. Lieder. Gesamtausgabe* (4 Bde.), London: Boosey & Hawkes.
- (1993), *Richard Strauss. Werkverzeichnis*, München: Ludwig.
- (2003), *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*, hg. von Florian Trenner, Wien: Strauss.
- Wilhelm, Kurt / Paul Sessner (1984), *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, Berlin: Henschel.