

Musikalische Satiren über Kunst und Kommerz:
Richard Strauss' Liederzyklus *Krämerspiegel* op. 66

Vortrag zum Konzert mit Sarah Maria Sun und
Jan Philip Schulze am 18. Juni 2012

Warum komponiert ein Mensch, wenn er denn überhaupt eine Begabung dazu in sich verspürt? Es gibt auf diese Frage natürlich mehrere Antworten. Im Idealfall würde man sagen: Er komponiert, weil es ihm ein inneres Bedürfnis ist, weil ihm Ideen zu einem musikalischen Werk kommen, die er zu Papier bringen und mit der Menschheit teilen will. Idealerweise verbindet er damit die Absicht, seinen Mitmenschen damit eine Freude zu machen. Der Impuls, durch das Komponieren Ruhm und Ehre zu erwerben, kann genauso eine Rolle spielen wie der Drang, bei einer umworbenen Frau Eindruck zu machen, das Bedürfnis, seiner Religiosität Ausdruck zu verleihen oder die politischen oder sozialen Verhältnisse durch engagierte Musik zu verbessern. Liegt die nötige Begabung vor und versteht sich jemand womöglich sogar beruflich als Komponist, dann wird ein wesentlicher und ganz legitimer Impuls im Erzielen von Einkünften und der Existenzsicherung liegen.

Die meisten dieser allgemein verbreiteten Motive zum Komponieren spielten auch bei Richard Strauss zeitlebens eine Rolle. Nichts davon allerdings erklärt das Zustandekommen seines einzigen größeren Liederzyklus, der 1918 geschriebenen Zwölf Gesänge Opus 66 auf Gedichte von Alfred Kerr mit dem Titel *Krämerspiegel*. Hier ist alles anders: Finanziell und im Hinblick auf Ruhm und Ehre war das Werk völlig uninteressant, ließ es sich doch seiner Natur nach weder an einen Musikverlag verkaufen und publizieren, noch überhaupt öffentlich aufführen, wie wir noch sehen werden. Die idealistische Motivation, Menschen mit der Musik eine Freude zu machen, konnte deswegen auch kaum eine Rolle spielen, ist hier aber auch noch ins Gegenteil verkehrt, ging es doch hier primär darum, bestimmte Personen, nämlich einflußreiche Musikverleger, zu ärgern und lächerlich zu machen. An die Stelle des inneren Drangs

zum Komponieren tritt außerdem, bei erkennbarer Unlust des Komponisten zum Schreiben, ein juristischer Zwang zum Komponieren. Und auch das übliche *Procedere* bei der Liedkomposition ist auf den Kopf gestellt. Während normalerweise ein Komponist durch Gedichte, die ihn ansprechen, dazu angeregt wird, sie zu vertonen – das war nach eigener Aussage auch bei Strauss die Regel –, lagen hier beim Entschluß zur Liedkomposition die Gedichte noch gar nicht vor, sondern mußten erst noch geschrieben werden. Möglicherweise gingen sogar musikalische Ideen dem Verfassen der Texte voraus.

Um zu verstehen, warum hier, im *Krämerspiegel*, alles anders ist, müssen wir uns zunächst mit der Vorgeschichte beschäftigen.¹ Ganz am Anfang steht ein für Strauss durchaus erfreuliches Ereignis: Im Jahr 1903 gelang es ihm, seine neue, extrem groß besetzte und umfangreiche *Symphonia Domestica* dem Berliner Verlag Bote & Bock für 35.000 Mark zu verkaufen. Das war das Anderthalbfache seines Jahresgehalts als Berliner Hofkapellmeister, das 35-fache des Honorars für seine Tondichtung *Till Eulenspiegel* und immerhin dreieinhalb mal soviel, wie er kurz zuvor für *Ein Heldenleben* bekommen hatte. Angesichts des horrenden Preises und der enormen Publikationskosten für die *Symphonia Domestica* vereinbarte der Verlag Bote & Bock mit Strauss vertraglich, daß dieser ihm zusätzlich noch zwölf Lieder zur Publikation überlassen würde. Strauss lieferte dann auch recht bald schon sechs Lieder, die Bote & Bock im Jahr 1906 als Opus 56 herausbrachte, stellte dann aber die Liedkomposition für volle zwölf Jahre komplett ein. Fraglos hielt ihn zunächst einmal die Opernkomposition davon ab, weiterhin Lieder zu schreiben: In dichter Folge entstanden bis 1917 die Opern *Salome*, *Elektra*, *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos* (in zwei Fassungen) und die *Frau ohne Schatten* sowie das Ballett *Josephs Legende*. Außerdem fiel seine bis dahin wohl wichtigste äußere Motivation zur Liedkomposition dadurch weg, daß nach der gemeinsamen Amerika-Tournee von 1904 seine Frau, die Sängerin Pauline de Ahna, die er als seine ideale Liedinterpretin betrachtete, ihre öffentlichen Auftritte als Liedsängerin einstellte.

Bote & Bock mahnte den Komponisten nach jahrelangem Warten vergeblich, die restlichen Lieder zu liefern, und war auch nicht bereit, dem Drängen von Strauss nachzugeben, den Vertrag aufzulösen. Schließlich zog der Verlag Anfang des Jahres 1918 vor Gericht, um Strauss mit juristischen Mitteln zur Vertragserfüllung zu zwingen. Genau in dieser Zeit begann nun Strauss tatsächlich wieder damit, Lieder zu schreiben – er tat es aber offenkundig nicht auf Druck des Verlags, sondern unter dem Eindruck der Begegnung mit Elisabeth Schumann, in der er die ide-

ale neue Sängerin für seine Lieder gefunden zu haben meinte und mit der zusammen er dann auch mehrmals Lieder aufführte. Für sie schrieb er Anfang 1918 seine sechs groß dimensionierten und sehr anspruchsvollen Brentano-Lieder op. 68, und diese Lieder hätte er jetzt auch Bote & Bock überlassen können, womit der Vertrag erfüllt und der Konflikt beendet gewesen wäre. Genau das aber tat Strauss überraschenderweise nicht. Die Brentano-Lieder wollte er seinem neuen Hausverleger Adolph Fürstner überlassen und auf keinen Fall Bote & Bock, denn mit Hugo Bock war er mittlerweile aus ganz anderen Gründen regelrecht verfeindet.

Um das zu verstehen, ist ein Blick auf die Aktivitäten nötig, die Strauss seit 1898 unternommen hatte, um das Urheberrecht und die Verwertungsmöglichkeiten musikalischer Werke für die deutschen Komponisten zu verbessern.² Im 19. Jahrhundert war es in Deutschland noch so, daß Komponisten, wenn sie ein Werk gegen ein ausgehandeltes Honorar einem Verleger überlassen hatten, an der weiteren Verwertung etwa durch Aufführungen nicht mehr beteiligt waren, obwohl die Rechtslage dies erlaubt hätte. Strauss betrieb nun 1898 maßgeblich einen Zusammenschluß der deutschen Komponisten, um den Verlegerinteressen entgegenzutreten und eine Verbesserung des Urheberrechts zu bewirken. Das daraufhin im Jahr 1901 erlassene neue Urheberrechtsgesetz verlängerte zwar nicht, wie erhofft, die Schutzfrist für musikalische Werke von 30 auf 50 Jahre nach dem Tod des Urhebers, sprach den Komponisten aber ausdrücklich die ausschließlichen Aufführungsrechte für ihre Werke zu.

1903 kam es auf Betreiben von Strauss zu einem Zusammenschluß der deutschen Komponisten in der *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* (GDT) und einer von dieser betriebenen *Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht* als Tantiemenanstalt, die von einem Teil der Verleger anfangs noch bekämpft wurde. An den Einnahmen wurden die Urheber mit 75 %, die Verleger mit 25 % beteiligt. 1915 brach allerdings ein neuer Konflikt aus, um die Einnahmen aus der Musikwiedergabe auf mechanischen Instrumenten und Phonographen. (Diesen Konflikt kennen wir ja heute noch im Hinblick auf das Internet.) Die Musikverleger verlangten hier einen deutlich höheren Anteil an den Einnahmen, es kam zum Streit und zur Spaltung: Eine Gruppe von Verlegern um Hugo Bock, Oskar von Hase und Robert Lienau gründeten gemeinsam mit zahlreichen Komponisten vor allem der leichten Muse ein Konkurrenzunternehmen zur von den Komponisten betriebenen Verwertungsanstalt: die *Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte*, kurz GEMA. Hier waren nun massiv auch die Verleger vertreten, und unter den Komponisten dominierten die Operetten- und Schlagerkomponisten, die Strauss in

seiner Organisation bewußt an den Rand gedrängt hatte, weil er in der kommerziellen Massenproduktion eine Gefahr für die Arbeit der seriösen Komponisten sah. Die Gründung der GEMA im Dezember 1915 war, wie der Verleger Bock später formulierte, »ein Kampfmittel, das die GDT früher oder später veranlassen sollte, von ihrer einseitigen Bevorzugung der Interessen der ernstesten Komponisten gegenüber dem deutschen Musikverlag und der heiteren Produktion abzugehen.«³ Strauss war darüber erbost, und er war besonders enttäuscht darüber, daß auch Hugo Bock, mit dem er früher durchaus gemeinsam gekämpft hatte, auf die Seite der Gegner übergelaufen war.

Genau diesem Verleger aber schuldete er, wie gesagt, nach wie vor sechs neue Lieder. Anfang 1918 blieb Strauss keine andere Wahl mehr, als dem dann doch nachzukommen. Allerdings tat er alles, um die Vertragserfüllung nun so zu gestalten, daß der Verlag auch nicht den geringsten Profit daraus schlagen konnte. Er bat deshalb den für seine spitze Feder berühmten Berliner Theaterkritiker Alfred Kerr, ihm Gedichte zu verfassen, in denen prominente deutsche Musikverleger aus dem feindlichen Lager verspottet werden. Kerr lieferte ihm das Gewünschte umgehend. »Die Verschen sind für Sie und die gute Sache gern geschrieben worden – ich will dafür kein Honorar«, schrieb ihm Kerr am 8. März 1918, und schickte dem Komponisten dann acht Tage später noch kleine Änderungen an den Texten, um die ihn Strauss gebeten hatte.⁴ Vier der Texte vertonte Strauss gleich anschließend auf seiner Konzertreise nach Amsterdam, die restlichen acht im Mai in Garmisch, jeweils zwei an einem Tag. Den Zyklus überschrieb er mit »*Die Händler und die Kunst*« und schickte ihn sofort an Bote & Bock.

Der Verlag bekam nun also nicht nur die noch ausstehenden sechs Lieder, sondern sogar doppelt so viele wie verlangt. Alfred Kerr war begeistert vom Resultat, nannte es eine »bezaubernde Musik, [...] neckend, holdselig, überraschungsvoll und sehr dramatisch«.⁵ Im Berliner Verlags- haus aber konnte keine Freude darüber aufkommen. Denn was waren das für Lieder? Für den Verlag waren sie jedenfalls weder publizierbar noch aufführbar, und man konnte sich sogar die Frage stellen, ob es überhaupt Lieder waren oder nicht eher verkappte – obendrein pianistisch extrem anspruchsvolle – Klavierstücke mit hinzutretendem Gesang. Werfen wir einen Blick auf die Texte und die Musik, bevor wir uns der Reaktion des Verlags zuwenden.⁶

Das Eröffnungslied des Zyklus gilt dem Verleger, dessen Drängen auf Vertragserfüllung das Werk seine Entstehung verdankt und der eine füh-

rende Rolle bei der Gründung der GEMA gespielt hatte, dem Berliner Kommerzienrat Dr. Hugo Bock. Sein Name wird in Kerrs Dichtung zum Anlaß für ein grausames Bild – ein Ziegenbock vergreift sich an einem Blumenstock und frißt schmatzend, voll »Schmausegier«, sämtliche Blüten ab:

Es war einmal ein Bock,
der fraß an einem Blumenstock.
Musik, du lichte Blumenzier,
wie schmatzt der Bock voll Schmausegier!
Er möchte gar vermessen
die Blüten alle fressen.
Du liebe Blüte, wehre dich,
du Bock und Gierschlung, schere dich!

Eine fraglos unschöne Szene, die von Strauss aber zum Anlaß genommen wird, musikalisch eine kleine pastorale Idylle zu entwerfen: In naiv-unschuldigem G-Dur, überschrieben mit »Ruhig und sehr behaglich«, beginnt das Klavier mit einem umfangreichen Vorspiel. Dessen mit *espressivo* bezeichnete Melodie geht zwar von sehr simplem Material aus, einem einfachen Terzbogen, der dann immer wiederkehrt, auch in Umkehrung, aber sie entfaltet sich recht schön, wenngleich harmonisch ein wenig schlicht. Das einzige leicht widerständige Element ist die ostinate Begleitfigur in der rechten Hand, die offenkundig das unablässige Kauen und Schmatzen des Bocks darstellt (Klangbeispiel: Klaviervorspiel zu Lied Nr. 1).

Das ganze Vorspiel wird dann wiederholt mit Gesang, der »innig und gemütvoll« vorgetragen werden soll und in traulichem Märchentone anhebt mit »Es war einmal ein Bock«. Die gutgemeinte, wenn auch naive Aufforderung »Du liebe Blüte, wehre dich« bleibt am Ende ebenso folgenlos wie der Imperativ »du Bock und Gierschlung, schere dich!«. Die Musik bleibt sich treu in ihrem wohlklingenden, pastoralen Habitus, sie kreist seelenruhig und selbstgenügsam in sich und schert sich genauso wenig um den Gesang wie der Bock sich von seinem Blütengenuß abhalten läßt. Nimmt man die Sache aus der Perspektive des Ziegenbocks wahr, dann paßt die Musik zum Text. Ansonsten wird man sagen müssen: Die Musik ist vom ersten bis zum letzten Ton pure Ironie.

Solche musikalische Ironie – also das Herstellen einer Distanz zwischen dem musikalisch Erklingenden und dem mit Worten Gesagten und eigentlich Gemeinten – prägt dann auf ganz verschiedene Weise auch viele der folgenden Lieder. Das zweite Lied ist musikalisch ein entzückender Wiener Walzer, dem erneut ein recht unschönes Bild zugrunde liegt.

Einbezogen wird nun auch der andere Teilhaber des Verlags Bote & Bock, und explizit wird jetzt auch der Bezug zum Komponisten:

Einst kam der Bock als Bote
zum Rosenkavalier ans Haus;
er klopft mit seiner Pfote –
den Eingang wehrt ein Rosenstrauss.
Der Strauss sticht seine Dornen schnell
dem Botenbock durchs dicke Fell.
O Bock, zieh mit gesenktem Sterz
hinterwärts, hinterwärts!

Der Strauss aus Rosen verteidigt hier also mit seinen Dornen den Rosenkavalier, zu dem der Bock als Bote eines gierigen Verlags kommt. Das Bild ist gegenüber der erwähnten Oper gleich mehrfach verdreht insofern, als ja in der Oper der Rosenkavalier der Bote ist: Er überbringt bekanntlich der jungen Sophie die silberne Rose, als Zeichen der Brautwerbung für den Baron Ochs von Lerchenau, das dann aber unversehens zum Symbol der eigenen, erwachenden Liebe wird – also das Gegenteil einer spitzen Waffe, oder höchstens mit Amors Pfeil vergleichbar.

Musikalisch beginnt die Walzer-Einleitung (s. Notenbeispiel 1) mit dem verwandelten Terzbogenmotiv des ersten Liedes. Im Piano antwortet diesem Motiv des Bockes dann jeweils ein aufjauchzendes Motiv, das ein nur leicht verschleiertes Zitat ist: Es verweist auf den bekanntesten und beliebtesten Walzer im *Rosenkavalier* – jenen Walzer, den der Baron Ochs von Lerchenau im 3. Akt gegenüber dem als Mariandl verkleideten Octavian als sein Liebling bezeichnet. Octavian kommentiert den Walzer mit: »Die schene Musi! – Da muß ma weinen.«⁷ (Klangbeispiel: Beginn des *Rosenkavalier*-Walzers).

Der auf die Einleitung folgende veritable Walzer hat dann eine durchaus andere Motivik, die aber wieder auf dem Bock-Motiv des ersten Liedes und dem Einleitungsmotiv basiert, insofern auch in ihr der Terzbogen *f-g-a-g-f* enthalten ist (Notenbeispiel 1 unten). Erst mittendrin, bei den Worten »der Strauss sticht seine Dornen schnell / dem Botenbock durchs dicke Fell« blitzt dann das aufjauchzende Walzer-Motiv aus dem *Rosenkavalier* und aus dem Vorspiel nochmals auf, allerdings staccato gespielt – in einer »stacheligen« Variante. Nach dem Wort »Rosenkavalier« erklingt außerdem, insgesamt dreimal im Lied, noch eine weitere Anspielung auf die Oper, nämlich das Thema der Silbernen Rose.⁸

Das ganze Lied ist nebenbei so geschrieben, daß man den Gesang ohne weiteres weglassen könnte, ohne daß Substantielles fehlen würde. Im

The image shows a musical score for the introduction and beginning of the waltz from Strauss's 'Der Krämerspiegel'. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with various dynamics and articulations. It includes a woodcut illustration of a goat and a stag facing each other, with the stag holding a large rose. The score is divided into sections: 'Langsam.' (slow), 'poco cal.' (slightly less), and 'Waltzer (et was ruhig beginnend)' (waltz, starting somewhat calmly). Pedal markings are present throughout.

Notenbeispiel 1. R. Strauss, *Der Krämerspiegel* op. 66: Lied Nr. 2, Einleitung und Beginn des Walzers in der Erstausgabe (Paul Cassirer, Berlin 1921, Expl. der Bayerischen Staatsbibliothek München)

Grunde handelt es sich um einen mit Gesang garnierten, brillanten Klavierwalzer. Darin aber war, ganz unabhängig vom Text, eine weitere Bosheit gegenüber dem Verlag versteckt: Bote & Bock hätte, wie jeder andere Verlag auch, bestimmt eine hohe Summe bezahlt, wenn er von Strauss auch nur einmal Derartiges bekommen hätte: einen brillanten, effektvollen Walzer für Klavier – Salonmusik höchster Güte vom berühmtesten lebenden Komponisten Deutschlands, der ja leider längst schon keine Klaviermusik mehr schrieb. Mit diesem Walzer hätte der Verlag ein blendendes Geschäft machen können. Dumm nur, daß er als Lied daherkam und versehen mit einem Text, der das Ganze völlig unbrauchbar werden ließ. Ein solches Geschenk zu bekommen und es doch nicht zu Geld machen zu können – das waren wirklich Dornenstiche, die wehtaten (Klangbeispiel: Lied Nr. 2, ohne Gesang gespielt).

Das dritte Lied verspottet den Inhaber des Musikverlags Breitkopf & Härtel, Geheimrat Dr. Oskar von Hase – einen weiteren Protagonisten der zu Strauss' Ärger in der GEMA organisierten Verleger:

Es liebte einst ein Hase
die salbungsvolle Phrase
obschon, wie ist das sonderbar,
sein Breitkopf hart und härter war.
Hu, wißt ihr, was mein Hase tut?
Oft saugt er Komponistenblut
und platzt hernach vor Edelmut.

Die pathetische Redeweise des adligen Verlegers wird mit einem großspurig auftretenden, aus Doppelschlägen und weiten Intervallen bestehenden Motiv dargestellt, in feierlichem Es-Dur und mit einer Kadenz aus einer gespreizten Akkordfolge samt sakralen Plagalschluß schließend.

Ganz anders und viel spröder ist dann das vierte Lied, das dem 1910 von Ludwig Friedmann gegründeten Dreimasken-Verlag gilt:

Drei Masken sah ich am Himmel stehn,
wie Larven sind sie anzusehn.
O Schreck, dahinter sieht man
... Herrn Friedmann!

Hier spielt Kerrs Text mit einem Zitat: einer Anspielung auf das vorletzte Lied *Die Nebensonnen* von Schuberts Liederzyklus *Winterreise* D 911: »Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn, / hab lang und fest sie angesehen.« Strauss allerdings verkneift sich eine musikalische Anspielung auf Schubert und schreibt einen sehr merkwürdigen, für ein Lied ganz un-

typischen Satz: Das Motiv vom Beginn der Walzereinleitung von Nr. 2 (s. oben) kehrt wieder und wird verlängert mit einer ziellos mäandernden Achtelkette, in der alle zwölf Töne der chromatischen Leiter erklingen. Daraus entspinnt sich dann überraschend eine äußerst spröde, teilweise fast atonal wirkende Fuge in der Todestonart b-Moll, sehr langsam gespielt und in einem Stil gehalten, bei dem niemand mehr an Richard Strauss denken würde. Kein Zweifel: Das Bild von den Drei Masken führt hier dazu, daß sich der Komponist selbst maskiert, eine Stilmasken aufsetzt. Und möglicherweise ist damit sogar noch eine Parodie verbunden. Es ist jedenfalls gut vorstellbar, daß diese überchromatische, fast atonale Fuge mit ihrem zu langen und zu komplizierten Thema als ironische Nachahmung des Fugestils von Max Reger oder auch als Seitenhieb auf Hans Pfitzner gemeint ist (Klangbeispiel: Beginn von Lied Nr. 4).

Dem Dreimasken-Verlag wird schon im Text die gespenstische Maske weggerissen mit den Worten »O Schreck, dahinter sieht man / ... Herrn Friedmann!« Die Musik von Strauss allerdings wird bei diesem Stichwort keineswegs noch schrecklicher, sondern schlagartig sehr gefällig – im Sinne des Komponisten muß man wohl sagen: allzu gefällig. Es erklingt eine beschwingte Polka, die das Lied dann völlig anders beendet. Auch dahinter verbirgt sich zweifellos Kritik: Immerhin war der Verlagschef Ludwig Friedmann auch als Komponist von Schlagern hervorgetreten, und er hatte seinen Dreimasken-Verlag so ausgerichtet, daß der neben ernster Musik vor allem Unterhaltungsmusik verlegte: Operetten, Tanz- und Schlagermusik. Deren Einfluß und Einkünfte wollte die GEMA ausweiten, gegen den entschiedenen Widerstand von Strauss mit seinen Komponistenkollegen in der GDT.

Lied Nr. 5 zeichnet die Musikverleger Gebrüder Reinecke als Füchse, die dem Komponisten das Seinige wegfressen – musikalisch als lebhaftes Jagdmusik im 6/8-Takt gestaltet, wobei der Jagd-Rhythmus unmittelbar aus der Deklamation des Namens »Reinecke« abgeleitet ist. Lied Nr. 6 ist dann musikalisch ein Ländler, in dem zunächst der Leipziger Verlag C. F. Kahnt verspottet wird mit den Worten:

O lieber Künstler, sei ermahnt,
und übe Vorsicht jedenfalls!
Wer in gewissen Kähen kahnt,
dem steht das Wasser bis zum Hals.
Und wenn ein dunkel trübes Licht
verdächtig aus dem Nebel lugt,
lustwandle auf der Lienau nicht,

weil dort der lange Robert spukt!
Dein Säckel wird erobert
vom langen Robert!

Strauss läßt zum Bild des bis zum Hals stehenden Wassers das hierzu passende Naturmotiv aus Wagners *Ring* anklingen. Die Worte »Und wenn ein dunkel trübes Licht verdächtig aus dem Nebel lugt« nutzt er zu einer Anspielung auf die komplizierte Harmonik des von ihm ungeliebten Brahms, bevor der Berliner Verleger Robert Lienau als gieriges Geespent verunglimpft wird.

Lied Nr. 7 gilt einem weiteren Großverleger: Dr. Ludwig Strecker und seinem Verlag B. Schott's Söhne in Mainz.

Unser Feind ist, großer Gott,
wie der Brite so der Schott.
Manchen hat er unentwegt
auf das Streckbett hingelegt,
täglich wird er kecker.
O du Strecker!

»Brite« und »Schott« konnte man gegen Ende des 1. Weltkriegs in Deutschland ohne weiteres als Feinde qualifizieren. Hier aber hat es natürlich einen Doppelsinn. Und den Namen »Strecker« interpretieren Kerrs Verse geradezu als Berufsbezeichnung: der Verleger als Betreiber eines Streckbetts. Das mit starken Akzenten versehene, chromatisch fallende Hauptmotiv malt dann geradezu das Auseinanderziehen dieses Foltergeräts. Wie schon bei Ludwig Friedmann kippt auch hier die Musik bei der Nennung des Verlegernamens in einen Tanz um. Hier ist es keine Polka, sondern – »sehr rasch und schalkhaft« zu spielen – eine Eccosaise, also – passend zum Verlagsnamen – ein »schottischer« Tanz, wie er in der Schubert-Zeit große Mode gewesen war und auch heute noch in der bayerischen Volksmusik verbreitet ist (Klangbeispiel: Nachspiel des Lieds Nr. 7).

Ab dem achten Lied geht es in diesem Zyklus nicht mehr um konkrete Verleger, sondern abstrakter um jene Händler, die die Komponisten über-vorteilen:

Von Händlern wird die Kunst bedroht,
da habt ihr die Bescherung:
Sie bringen der Musik den Tod,
sich selber die Verklärung ...

Wie schön die Musik sich verströmen kann, bevor sie in die Hände der kommerziellen Verwerter gerät, soll offenkundig die überlange Einleitung zum achten Lied darstellen, mit einer großen Klavierkantilene, die keine Entfaltungsgrenzen zu kennen scheint, keine Worte braucht und ganz vergißt, daß man sich doch in einem Zyklus von Liedern befindet. Unterbrochen und mehrfach gestört wird sie schließlich durch ein lebhaftes Gegenmotiv zum Text »Von Händlern wird die Kunst bedroht«. Wenn es dann heißt »Sie bringen der Musik den Tod, sich selber die Verklärung«, greift Strauss naheliegenderweise wieder zu einem Selbstzitat: dem Verklärungsmotiv aus seiner Tondichtung *Tod und Verklärung*. Statt, wie in der Tondichtung, in As-Dur oder Des-Dur, erklingt das Motiv im Lied allerdings in einfachem D-Dur – weitestmöglich entfernt vom As-Dur des Liedvorspiels. Im Lied hat das Motiv auch nichts mehr von der erlesenen Harmonisierung, die ihm in der Tondichtung seinen Reiz gibt. Vielmehr wird es zu einer Allerweltskadenz umgeformt, der jede Spur von Verklärung fremd ist, und danach gerät es dann noch in einen hektischen Kampf mit dem Händlermotiv, in dem es regelrecht zerpfückt wird. Von der reinen, idealen Musik, mit der das Lied beginnt, ist am Schluß wegen der Intervention der selbstgefälligen »Händler« nichts mehr übrig.

Lied Nr. 9 ist textlich gewiß das böartigste mit dem Bild von der blutsaugenden Wanze:

Es war mal eine Wanze,
die ging, die ging aufs Ganze.
Gab einen Duft, der nie verflog
und sog und sog.
Doch Musici,
die packten sie
und knackten sie.
Und als die Wanze starb und stank,
ein Lobgesang zum Himmel drang.

Gefaßt wird das von Strauss in dezidiert negative Musik – eine Musik, die über weite Strecken nahezu atonal wirkt, also keine Tonartorientierung erkennen läßt. Das resultiert wesentlich aus der Allgegenwart des Intervalls der kleinen Sekunde. Die Töne *fis-g*, mit denen das Lied beginnt, und andere scharf dissonante kleine Sekunden prägen fast jeden Takt und verhindern so jeglichen Dreiklang. Auch die Melodik ist aus diesem Intervall abgeleitet, nämlich extrem chromatisch und möglicherweise als fratzenhaft verzerrte Version des Kindheitsmotivs der Tondich-

tung *Tod und Verklärung* zu verstehen. Strauss macht aber noch mehr aus der motivischen Keimzelle kleine Sekund (*fis-g*): Den Lobgesang, der nach dem Tod der Wanze gen Himmel schallt (und nochmals auf das Verklärungsmotiv anspielt), läßt er in Fis-Dur beginnen und in G-Dur enden. Mit der beißenden Sekund *fis-g* endet dann auch das Lied. Die Wanze ist also keineswegs beseitigt (Klangbeispiel: Klaviervorspiel zu Nr. 9).

Lied Nr. 10 (»Die Künstler sind die Schöpfer, ihr Unglück sind die Schröpfer«) ist von Strauss als muntere Polka komponiert, die harmonisch etwas wackelig oder trampelig daherkommt – entsprechend den Versen: »Wer trampelt durch den Künstlerbau / als wie der Ochs von Lerchenau?« Natürlich ist es wieder der Verleger, dem hier in einem ironischen Preislied die schlimmsten Eigenschaften zugeschrieben werden, musikalisch garniert mit leichten Anklängen an die Musik des ungehobelten Barons Ochs im *Rosenkavalier*.

Im elften Lied spielt Strauss erneut mit Selbstzitat, angeregt durch Kerrs Verse:

Die Händler und die Macher
sind mit Profit und Schacher
des »Helden« Widersacher.
Der läßt ein Wort erklingen
wie Götze von Berlichingen.

Der Ausdruck »des Helden Widersacher« nimmt natürlich auf Strauss' Tondichtung *Ein Heldenleben* Bezug. Deren auftrumpfendes, von den Hörnern gespieltes Anfangsthema wird im ersten Takt des Liedes im unteren System des Klaviers kurz angedeutet (s. Notenbeispiel 2), allerdings ironisch degradiert zur Begleitstimme einer etwas betulichen Gesangsmelodie, so daß der heroische Charakter ganz verlorengeht. Es folgt dann in Sechzehnteln ein hektisches, unbequeme Sprünge vollführendes Staccato-Motiv, das im Heldenleben »des Helden Widersacher« charakterisiert, bevor in Takt 5 nochmals das Helden-Thema anklingt. Beim Wort »Helden« erklingt im siebten Takt (unteres System) schließlich noch ein drittes Zitat, ein energisches Motiv, das in der Tondichtung den Kampf des Helden gegen die Widersacher symbolisiert. Alles wird freilich so beiläufig eingewoben, daß man schon genau hinhören und Strauss' *Heldenleben* auch gut kennen muß, um all die Anspielungen wahrzunehmen (Klangbeispiel: Beginn des Liedes).

Am Schluß des Gedichts spielt Kerr mit einem unausgesprochenen Goethe-Zitat: »Der läßt ein Wort erklingen wie Götze von Berlichingen.«

Notenbeispiel 2. Beginn von Lied Nr. 11 (© Boosey & Hawkes, London 1959)

Die Musik liefert dazu die passende Formel: eine Reminiszenz an das Anfangsmotiv von Beethovens 5. Symphonie (*g-g-g-es*), das in Musikerkreisen bis heute gerne mit dem bekannten Gruß von Goethes Götztextiert wird.

Das letzte Lied ist musikalisch wieder pure Ironie. Sein Text wird nämlich als bezaubernder Ländler voller exquisiter harmonischer Wendungen vertont:

O Schröpferschwarm, o Händlerkreis,
wer setzt dir einen Riegel?
Das tat mit neuer Schelmenweis'
Till Eulenspiegel.

Wieder bringt sich hier der Urheber ins Spiel, mit dem Verweis auf eine andere, eigene Tondichtung: *Till Eulenspiegels lustige Streiche. Nach alter Schelmenweise – in Rondeauforn – für großes Orchester gesetzt*, wie der vollständige Titel lautet. Zum Stichwort »Schelmenweis« erklingt das quirlig-freche Horn-Thema vom Beginn der Tondichtung, allerdings in f-Moll statt F-Dur beginnend, so »gezähmt«, daß es den Takt nicht sprengt, und eher melancholisch als unbeschwert wirkend (s. Notenbeispiel 3).

Mit diesem etwas verwandelten Eulenspiegel-Thema, das man auch als Verfasserangabe hören kann, charakterisiert Strauss abschließend den ganzen boshaften Liederzyklus als musikalische Eulenspiegelei. Und damit könnte die Sache auch beendet sein. Es folgt aber überraschend noch ein lyrisches Klaviernachspiel (»sehr ruhig und getragen«), das mit zweieinhalb Minuten Dauer völlig überdimensioniert wirkt. Das Kantilenthema aus dem Vorspiel von Lied Nr. 8 kehrt hier wieder und wird nun noch weiter ausgesponnen, in der hochexpressiven Tonart Des-Dur, die Strauss zeitlebens für große Kantilenen bevorzugte, zwischendurch auch ein Motiv aus dem *Heldenleben* berührend und so pathetisch, daß die Musik Gefahr läuft, allzu dick aufzutragen, fast kitschig zu werden. Dargestellt werden soll wohl die reine Schönheit der Musik, wenn sie denn alle kommerziellen Interessen abgeschüttelt und auch den Text hinter sich gelassen hat, wenn sie sich also völlig ungehindert aussingen kann. Man kann die sich aufschaukelnden Sequenzen im Ausdruck übertrieben und damit ebenfalls ironisch gebrochen wahrnehmen, es könnte das Nachspiel aber auch ernst gemeint sein und womöglich als Anspielung auf das (im Charakter durchaus ähnliche, ebenfalls in Des-Dur stehende, aber doch viel kürzere) Nachspiel des Schlußliedes von Robert Schumanns Liederzyklus *Dichterliebe* op. 48. In letzterem Fall wäre

dann womöglich der Heine-Text des Schumann-Liedes mitzuhören und auf den Strauss'schen Liederzyklus mit seinen »bösen Liedern« zu beziehen: »Die alten bösen Lieder, die Träume böse und arg, die laßt uns jetzt begraben, holt einen großen Sarg [...].« Die Aufführungssituation ist hier, am Schluß des *Krämerspiegel*, jedenfalls skurril: Der Sänger steht nach seinem letzten Ton noch zweieinhalb Minuten lang untätig herum, während der Pianist gar nicht mehr enden will und sich fast in einen Rausch hineinspielt. (Anmerkung: In der auf diesen Vortrag folgenden Konzertdarbietung des Liederzyklus nutzte die Sängerin das überlange Nachspiel mit wunderbar parodistischem Effekt dazu, sich vom Pianisten immer mehr verzaubern zu lassen, um am Ende, ihn hemmungslos anschmachtend, lasziv auf dem Flügel zu liegen.)

Richard Strauss schickte nun also im Mai 1918 die zwölf Lieder mit dem Titel *Die Händler und die Kunst* an Bote & Bock – immerhin doppelt so viele Lieder, wie er dem Verlag noch schuldete. Trotz der formalen Übererfüllung des Vertrags löste er damit keine Begeisterung aus, im Gegenteil. Der Berliner Verlag hatte keine Lust, die Sache mit Humor zu nehmen, sondern zog vor Gericht. Es kam zu einem Prozeß im Berliner Amtsgericht und einem Urteil gegen Strauss, in dem dieser verpflichtet wurde, noch »sechs richtige Lieder an den Verlag Bote & Bock zu liefern«, da die dem Verlag vorgelegten Lieder »nicht zur Erfüllung des Vertrags geeignet« seien.⁹

Strauss mußte also nochmals aktiv werden und komponierte alsbald auch sechs weitere Lieder, die der Verlag dann nicht mehr ablehnen konnte – ohne allerdings Freude daran zu haben. Denn Strauss schrieb diese Lieder gewiss nicht zufällig in einem spröden, dissonanten und unmelodischen Stil, der dann auch dazu führte, daß die Lieder kaum je aufgeführt wurden (obwohl sie ihren ganz eigenen Reiz haben und von Kennern sehr geschätzt werden). Auch bei der Textwahl verhielt sich Strauss nach wie vor als Eulenspiegel, wenn auch nun so, daß die Sache gewissermaßen gerichtsfest war. Für die ersten drei Lieder nahm er Gedichte aus Shakespeares *Hamlet*, und zwar ausgerechnet die Lieder der wahnsinnig gewordenen Ophelia, und für die andern Lieder wählte er Gedichte aus Goethes *West-östlichem Diwan*, bezeichnenderweise aus den *Büchern des Unmuts des Rendsch Nameh*. Vertont sind also an sich unverfängliche Texte klassischer Dichter – Texte aber, die der Verlag vor dem Hintergrund des Streits dann doch nur als beißende Moralpredigten lesen konnte, wenn es zum Beispiel im fünften Lied heißt:

Hab ich euch denn je geraten,
Wie ihr Kriege führen solltet?
Schalt ich euch nach euren Taten,
Wenn ihr Frieden schließen wolltet?

Oder, in *Wanderers Gemütsruhe*, dem sechsten Lied:

Übers Niederträchtige
Niemand sich beklage;
Denn es ist das Mächtige,
Was man dir auch sage.
In dem Schlechten waltet es
Sich zu Hochgewinne,
Und mit Rechten schaltet es
Ganz nach seinem Sinne.

Goethes Wort »Rechtem« hatte Strauss in seiner Vertonung mit Bedacht durch »Rechten« ersetzt. Der Berliner Verlag mußte diese Lieferung zahnknirschend als Vertragserfüllung akzeptieren und die sechs Lieder 1919 als Opus 67 publizieren.

Für die von Bote & Bock abgelehnten Lieder fand Strauss freilich anschließend auch keinen anderen Musikverlag, da sich die deutschen Musikverleger mit Bote & Bock solidarisierten und sich weigerten, die vertonten Spottgedichte auf die eigene Zunft zu publizieren. Erst 1921 fand sich ein Ausweg: Paul Cassirer, kein Musikverleger, sondern ein Verleger von Kunst, erklärte sich bereit, die Lieder in einer Art von Privatdruck herauszubringen: in einer auf 120 Exemplare limitierten, teils auf Kaiserlich Japan-Papier, teils auf Zanderbüttlen gedruckten Luxusaufgabe, versehen mit Radierungen von Michel Fingesten und mit einer speziell dafür entworfenen Schrift, wobei jedes Exemplar von Strauss und dem Grafiker handsigniert wurde. Das Resultat ähnelt denn auch mehr einem Kunstdruck als einer Notenausgabe; mit seinem übergroßen Folio-Format und dem einseitigen Druck war es auch mehr zum Anschauen als zum Musizieren geeignet. Das von Fingesten gestaltete Titelblatt der Ausgabe (Abbildung 1) trägt den inzwischen geänderten, neuen Titel *Krämerspiegel* und zeigt Strauss, wie er auf dem Pegasus-Roß auf dem Hochseil reitet, bedrängt und gefährdet von diversen Gestalten. Im Spiegel darf sich der Musikalienhändler als gefräßiges Haustier sehen, während sich am linken Mast wohl ein armer Musiker aufgeknüpft hat. Vor jedem Lied erscheinen dann auf den jeweiligen Text bezogene Radierungen, so bei Nr. 1 ein Ziegenbock, der triumphierend auf einem erleg-

ten Pegasus posiert, bei Nr. 2 ein Bock, der sich am Rosenstrauss sticht, den er abfressen will (s. oben Notenbeispiel 2), bei Nr. 3 ein Hase, der die mit einem Totenkopf garnierte Leier schlägt, oder bei Nr. 11 eine Gruppe von bösen Männern samt Ziegenbock, die einen befrachten, mit dem Kopf des Komponisten versehenen Vogel Strauss in die Flucht jagen.¹⁰ Gewidmet ist die Ausgabe nicht von ungefähr Strauss' altem Freund und Mitstreiter im Kampf um die Komponisten-Rechte, dem Geschäftsführer der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, mit den Worten: »Doktor Friedrich Rösch in heiterer Laune freundschaftlich zugeeignet.«

Diese mehr oder weniger private Publikation war allerdings juristisch heikel. Strauss kündigte sie Alfred Kerr gegenüber am 8. Juni 1920 denn auch folgendermaßen an:

Der Krämerspiegel erscheint demnächst in einem vornehmen Bibliophilenverlag mit prächtigen Radierungen. Ich hoffe Sie damit einverstanden. Die Sache aber bitte ganz geheim zu halten, da die Auflage verkauft sein muß, bevor die Verleger es erfahren und eine Beschlagnahme erwirken. Darf ich mir erlauben, wenn die Sache perfekt ist, Ihnen einen Honoraranteil von 5000 Mark anzubieten?¹¹

An öffentliche Aufführungen der Lieder war nicht zu denken, da die Musikverleger für diesen Fall Verleumdungsklagen androhten. Zu einer Uraufführung in größerem, wenngleich immer noch privatem Kreis scheint es erst im November 1925 gekommen zu sein, im Berliner Hotel Kaiserhof, und auch danach wurden die Lieder stets nur in geschlossenen Gesellschaften vor geladenen Gästen gesungen. Öffentlich zu hören waren die Lieder überhaupt zum erstenmal über 30 Jahre nach ihrer Entstehung, als am 11. Juni 1949 der Sender Berlin des Nordwestdeutschen Rundfunk zum 85. Geburtstag von Strauss sieben der Lieder über den Äther schickte. Und nun kam es zu einer wirklich hübschen Reaktion: Die Verlage Robert Lienau und Gebrüder Reinecke erhoben nach der Ausstrahlung beim Sender Protest, weil die Lieder Nr. 5 und 6, in denen sie namentlich genannt und verspottet werden, nicht gesendet wurden.¹² So änderten sich die Zeiten! Auch bei Bote & Bock in Berlin ist man mittlerweile wohl stolz darauf, einst von Strauss mit so wunderbarer Musik verunglimpft worden zu sein.

Strauss selbst hatte sich um 1930 mit Hugo und Gustav Bock wieder versöhnt, sich mit der öffentlichen Unaufführbarkeit des Liederzyklus aber abgefunden. Als er 1941 an seiner letzten Oper *Capriccio* arbeitete und Musik für ein lyrisches Orchesterintermezzo brauchte, die sogenannte »Mondscheinmusik«, erinnerte er sich freilich wieder an die

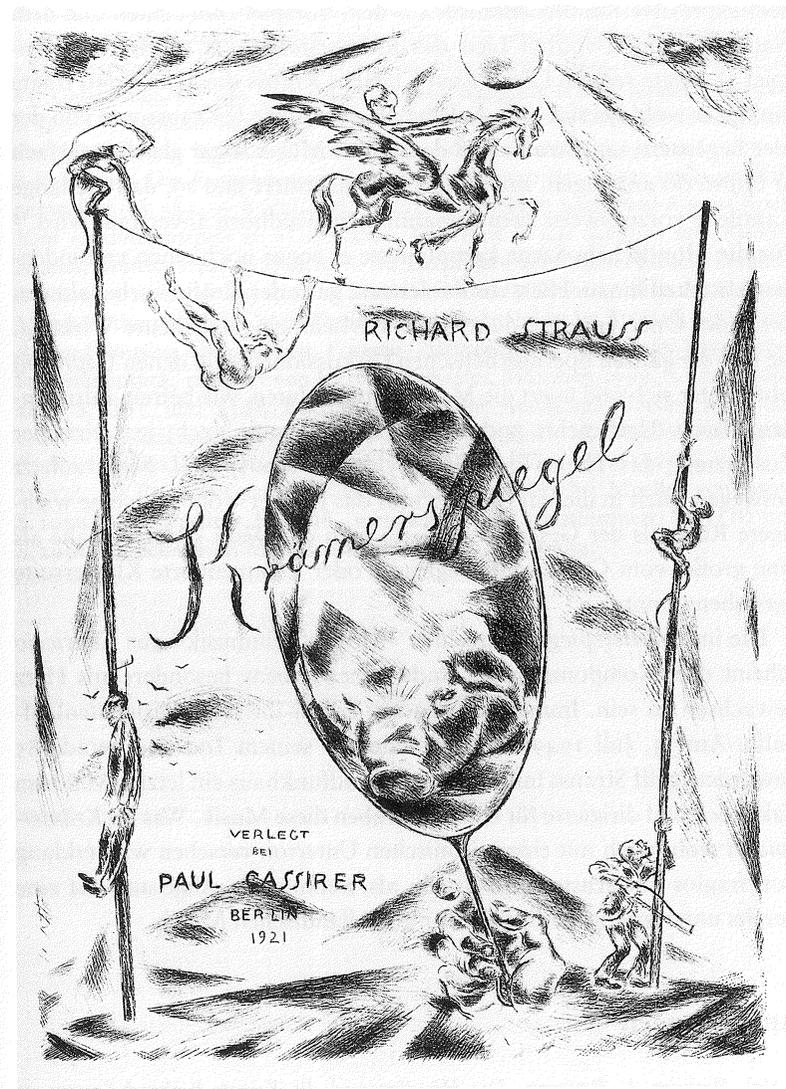


Abbildung 1. Titelblatt der Erstausgabe des Krämerspiegels op. 66 von Richard Strauss (Expl. der Bayerischen Staatsbibliothek, München)

hochexpressive Kantilenenmusik aus dem Vorspiel zum achten und dem Nachspiel zum zwölften Lied des *Krämerspiegels* (s. oben Notenbeispiel 3), zeigte seinem Librettisten Clemens Krauss die Musik und fragte ihn, ob er wohl bei sich eine Anleihe machen dürfe.¹³ Krauss war von der Idee begeistert, und Strauss ließ dann diese Musik sogar gleich mehrfach in *Capriccio* anklingen, zauberhaft instrumentiert und so, daß die lange Kantilene vorzugsweise dem romantischen Waldhorn anvertraut wird.¹⁴ Für die Mondschein-Szene komponierte er sogar noch einen verbindenden Mittelteil hinzu. Hier, vor der letzten, ganz der Gräfin vorbehaltenen Szene der Oper, entfaltet diese lyrische Musik eine ungeheure Wirkung. Sie läßt die ganzen opernästhetischen Diskussionen, von denen *Capriccio* lebt, hinter sich und feiert die Macht der absoluten, wie befreit auftretenden Musik. Und nichts anderes ist ja im Grunde auch, in satirischer Zuspitzung, das Thema des Liederzyklus *Krämerspiegel*. Nicht zuletzt deswegen spielt in diesem Liederzyklus das Klavier wohl auch eine wichtigere Rolle als der Gesang – weshalb man das Werk sogar beinahe als eine große, vom Gesang nur begleitete oder kommentierte Klaviersuite verstehen könnte.

Die im *Krämerspiegel* wurzelnde »Mondscheinmusik« aus *Capriccio* scheint dem Komponisten am Ende seines Lebens besonders ans Herz gewachsen zu sein. Immerhin beendete er mit ihr seine Dirigentenlaufbahn: Am 13. Juli 1949, zwei Monate vor seinem Tod und gerade 85 geworden, griff Strauss im Münchner Rundfunkhaus ein letztes Mal zum Taktstock und dirigierte für einen Film eben diese Musik. Was im *Krämerspiegel* wohl noch mit einem ironischen Unterton versehen war, erklang nun fraglos mit ernstem Ausdruck: als wehmütiger Abgesang auf eine bereits untergegangene Epoche der abendländischen Musik.

Anmerkungen

1 Vgl. Barbara A. Petersen, *Die Händler und die Kunst: Richard Strauss as Composer's Advocate*, in: Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work, hg. von Bryan Gilliam, Durham und London 1992, S. 115-132. — 2 Vgl. zum Folgenden Albrecht Dümling, *Musik hat ihren Wert. 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland*, Regensburg 2003, S. 28 ff. — 3 Gustav Bock, *Die Aufführungsgesellschaften in Deutschland und ihr Zusammenschluß*, in: GEMA-Nachrichten Nr. 37, Aug. 1930, zit. nach Dümling S. 111 — 4 Vgl. Marc Konhäuser (Hg.), *Der Briefwechsel zwischen Alfred Kerr und Richard Strauss*. Erstveröffentlichung, in: Richard-Strauss-Blätter. Neue Folge 39 (1998), S. 34-49, das Zitat S. 35. Zu Strauss' Auftrag an Kerr haben sich keine Quellen erhalten. — 5 Alfred Kerr, *Aus einer unvollendeten Oper für*

Richard Strauss, in: S. Fischer Almanach 1886-1926. Das 40. Jahr, Berlin 1926, S. 135. — 6 Vgl. auch Helmut Federhofer, *Die musikalische Gestaltung des »Krämerspiegels« von Richard Strauss*, in: Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag, hg. von Richard Baum und Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1968, S. 260-267; Roland Tenschert, *Der »Krämerspiegel«*, in: Ders., *Straussiana* aus vier Jahrzehnten, hg. von Jürgen Schaarwächter, Tutzing 1994, S. 169-173 — 7 R. Strauss, *Der Rosenkavalier*, Partitur, Berlin 1910 etc., S. 232 und – als Bühnenwalzer – S. 383. — 8 Vgl. ebd., S. 191. — 9 Zitiert nach Paul-August Koch, *Vom »Krämerspiegel« zu »Capriccio«*. Ein Blick in das Schaffen von Richard Strauss, Krefeld-Traar 1987, S. 6. — 10 Exemplare des Cassirer-Drucks befinden sich heute u. a. in der Bayerischen Staatsbibliothek München und in der Pierpont Morgan Library in New York. Drei Seiten sind abgebildet im Ausstellungskatalog *Richard Strauss: Autographen, Porträts, Bühnenbilder*, hg. von der Bayerischen Staatsbibliothek, redigiert von Hartmut Schaefer, München 1999, S. 252 ff.; dort auch S. 246 f. und 250 f. Faksimiles aus dem Autograph (Lieder Nr. 8 und 11). — 11 *Konhäuser, Briefwechsel*, S. 38. — 12 Erich H. Mueller von Asow, *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis*, 3 Bde., Wien 1959-1974, S. 724 f. — 13 Vgl. die Erinnerungen von Clemens Krauss, zitiert bei Mueller von Asow, S. 1099. — 14 Partitur S. 155 ff., metrisch jeweils transformiert S. 253 ff. und S. 295 f., schließlich als Mondschein-Intermezzo S. 325-334.