

Richard Strauss

Ein junger Komponist in Interaktion mit seinen Verlegern

Andreas Pernpeintner und Stefan Schenk

Es ist kein Geheimnis, dass Richard Strauss mit seinen Verlegern einen selbstbewussten Umgang pflegte: Strauss gilt als Wegbereiter moderner Urheberrechts-Verwertungsgesellschaften wie der GEMA und kämpfte dafür, dass Komponisten an ihren Werken das Aufführungsrecht behielten. Strauss war geschäftstüchtig und erzielte für seine Werke hohe Honorare. In seinem Liederzyklus *Krämerspiegel* op. 66 aus dem Jahr 1918, für den er beim Berliner Kritiker Alfred Kerr eigens bissige Texte bestellte („Von Händlern wird die Kunst bedroht, / Da habt ihr die Bescherung. / Sie bringen der Musik den Tod, / Sich selber die Verklärung.“), las er den großen deutschen Musikverlagen böse-humoristisch die Leviten. Entstehung, Drucklegung und erste Aufführungen des Zyklus waren sogar von juristischen Auseinandersetzungen begleitet.¹

Strauss konnte zu diesem Zeitpunkt auf reichlich Erfahrung hinsichtlich der Zusammenarbeit mit Verlagen zurückgreifen. War die Publikation des 1876 komponierten *Festmarschs* op. 1 im Jahr 1881 bei Breitkopf & Härtel noch von Strauss' Onkel, dem Münchner Bierbrauer Georg Pschorr, finanziert worden, nahm Eugen Spitzweg, Eigentümer des Münchener Verlags Jos. Aibl, ab demselben Jahr und beginnend mit dem Quartett op. 2 Werke des jungen Aufstrebenden regulär in sein Verlagsprogramm auf. Erst 1900, als Strauss' Eintreten für die Rechte der Komponisten zur Streitfrage wurde, endete die Zusammenarbeit. Am 22. März teilte Strauss Spitzweg per Brief lapidar mit: „Mein neuer Verleger, ich vergaß neulich dir's zu sagen, ist Fürstner“.² 1904 verkaufte der alt gewordene Spitzweg seinen Verlag an die Universal Edition Wien.

Die Zusammenarbeit mit dem Verlag Adolph Fürstner währte mehrere Jahrzehnte und überdauerte auch den Generationenwechsel zu Fürstners Sohn Otto. Insbesondere erschienen in diesem Verlag ab *Feuersnot* Strauss' Opern. Zum Bruch kam es während des Dritten Reiches, als Fürstner nach Großbritannien floh und Strauss fortan mit dem vormaligen Prokuristen Johannes Oertel, der im Zuge der sogenannten Arisierung Inhaber des deutschen Verlagsteils wurde, kooperierte. Erst nach Strauss' Tod erhielt Fürstner alle Verlagsrechte zurück.

¹ Vgl. Hartmut Schick, „Musikalische Satiren über Kunst und Kommerz. Richard Strauss' Liederzyklus *Krämerspiegel* op. 66“, in: *Bayerische Akademie der Schönen Künste. Jahrbuch* 26 (2012), Göttingen 2013, S. 107–127, URL: <https://epub.ub.uni-muenchen.de/25448/> [Stand: 29.05.2019].

² Richard Strauss an Eugen Spitzweg, Brief vom 22. März 1900, Münchener Stadtbibliothek, Monacensia, Strauss, Richard A I/69.

Nicht betroffen von dieser Rückübertragung waren jene internationalen Verlagsrechte an den Strauss-Werken, die Fürstner 1943 an Boosey & Hawkes verkauft hatte. Und auch unabhängig davon kam Boosey & Hawkes für den späten Strauss große Bedeutung zu: Mehrmals besuchte Ernst Roth als Verlagsvertreter den Komponisten im Schweizer Exil und erwarb die Publikationsrechte an den meisten Nachkriegswerken. Roth war es auch, der nach Strauss' Tod die *Vier letzten Lieder* als solche betitelte und so gruppierte, wie man sie seitdem als eine der berühmtesten Strauss-Kompositionen kennt.³

Neben der Zusammenarbeit mit seinen Hauptverlegern pflegte Strauss stets Kontakt zu weiteren Verlagen; Daniel Rahter, F. E. C. Leuckart und Bote & Bock sind wichtige Beispiele. Einen Überblick bietet ein Register im Trenner-Werkverzeichnis.⁴ Firmen- und Rechteübertragungen brachten weitere Akteure ins Spiel: Neben der Universal Edition und Boosey & Hawkes ist hier vor allem der Verlag C. F. Peters zu nennen, der 1932 die Rechte an den einst bei Aibl erschienenen Tondichtungen erwarb. Ein bedeutendes Peters-Projekt war in Kooperation mit der Universal Edition auch eine Lieder-Gesamtausgabe, die der Kapellmeister Kurt Soldan zusammen mit Strauss in den 1940er Jahren vorbereitete. Die Ausgabe erreichte jedoch nicht die Publikationsreife.⁵

In Strauss' Verlagskorrespondenz spielten Honorarverhandlungen eine zentrale Rolle. Doch auch musikalische Fragen wurden zwischen Komponist und Verlegern diskutiert, denn Strauss begleitete den Drucklegungsprozess seiner Werke stets mit großem Engagement – bis hin zu Fragen des Layouts und zur Kontrolle letzter Korrekturfahnen. Fünf Beispiele aus Strauss' früher Schaffensphase sollen verschiedene Aspekte der Zusammenarbeit beleuchten.

Verhandlungskünste bei der Drucklegung des Macbeth

Strauss konnte schon in jungen Jahren hart und raffiniert mit seinem Verleger verhandeln, und das war auch angebracht, denn zu der Zeit bestand das Honorar für ein Werk aus einer einmaligen Zahlung, mit der alle Rechte des Komponisten abgegolten waren – dem wurde erst um die Jahrhundertwende, vor allem auf Betreiben von Richard Strauss und seinen Mitstreitern Friedrich Rösch und Hans Sommer, abgeholfen.

³ Zu den für Strauss wichtigen Verlagen vgl. Dominik Rahmer, „Strauss und seine Verleger“, in: *Richard Strauss Handbuch*, hrsg. von Walter Werbeck, Stuttgart u. a., Kassel u. a. 2014, S. 54–64, hier: S. 56–58, 60.

⁴ Franz Trenner, *Richard Strauss Werkverzeichnis (TrV)*, zweite, überarbeitete Auflage, Wien 1999, S. 369–373.

⁵ Zu diesem Gesamtausgabenprojekt vgl. Andreas Pernpeintner, „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*, hrsg. von Sebastian Bolz, Adrian Kech und Hartmut Schick (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 77), München 2017, S. 425–437, hier: S. 430–437, URL: <https://epub.ub.uni-muenchen.de/42219/> [Stand: 29.05.2019].

Die frühe Tondichtung *Macbeth* erschien Ende 1891 als gedruckte Partitur – als Ergebnis einer zweijährigen Überzeugungsarbeit, denn der durchaus wohlgesonnene Verleger Eugen Spitzweg scheute zunächst das verlegerische Risiko: Zu neuartig erschien das Werk. Der Briefwechsel zeigt, wie sehr Strauss seinem Verlegerfreund zusetzen musste und welches Geschick er darin entwickelte.

Im Dezember 1889 hatte man sich gerade über den eleganteren, leichter zu vermarktenden *Don Juan* weitgehend geeinigt, nicht aber über *Macbeth*. In dieser Lage erwähnt Strauss gegenüber Spitzweg beiläufig ein Interesse des Verlags C. F. Peters an *Macbeth*:

Nun noch die Mitteilung, daß mir durch einen sehr guten Freund unlängst Peters unter der Hand anbieten ließ, meine neuen sinfonischen Dichtungen zu verlegen, unter der Zusicherung, sie sehr gut honorieren zu wollen. Da er nicht „wußte, ob ich mit Dir nicht verheiratet sei“, hat er nicht direct an mich geschrieben. Wie weit soll ich nun, nach Deinem Wunsche, mit ihm mich einlassen [?]“⁶

Spitzweg lässt erstmal nichts hören, und zwei Wochen später legt Strauss nach:

Was Ihr gegen *Macbeth* habt, verstehe ich nicht recht, wenn Du ihn nicht willst u. Peters will ihn gut bezahlen, so verstehe ich nicht recht, warum ich ihn nicht bei Peters erscheinen lassen soll.⁷

Das Jahr geht vorüber; im Februar 1890 schreibt Strauss:

Peters will *Macbeth* drucken und gut bezahlen; ich kann absolut keinen vernünftigen Grund auffinden, warum ich das Werk, nachdem Du es nicht nehmen willst, nicht bei ihm verlegen soll.⁸

Im März beginnt Spitzweg endlich anzubeißen und fragt direkt:

Hast Du schon ein greifbares Angebot von Peters wegen *Macbeth* und wenn, was bietet er Dir? Halte meine Frage nicht für indiscret. Ich glaube, als Freund sie Dir stellen zu dürfen.⁹

Am 25. April nennt ihm Strauss einen Betrag und quält den Freund noch ein bisschen mit der rhetorischen Frage: „Du reflectirst ja nicht auf das Werk?“¹⁰

⁶ Richard Strauss an Eugen Spitzweg, Brief vom 7. Dezember 1889, Münchner Stadtbibliothek, Monacensia, Strauss, Richard A I / 30.

⁷ Richard Strauss an Eugen Spitzweg, Brief vom 19. Dezember 1889, Münchner Stadtbibliothek, Monacensia, Strauss, Richard A I / 31.

⁸ Richard Strauss an Eugen Spitzweg, Brief vom 24. Februar 1890, Münchner Stadtbibliothek, Monacensia, Strauss, Richard A I / 41.

⁹ Eugen Spitzweg an Richard Strauss, Brief vom 21. März 1890, Richard-Strauss-Archiv Garmisch-Partenkirchen, ohne Signatur.

¹⁰ Richard Strauss an Eugen Spitzweg, Brief vom 25. April 1890, Münchner Stadtbibliothek, Monacensia, Strauss, Richard A I / 47.

Dass es sich bei der von Strauss genannten Summe lediglich um seine eigene Honorar-Wunschvorstellung handelte und dass C. F. Peters von dieser erst drei Wochen später¹¹ erfahren sollte, konnte Spitzweg allerdings nicht wissen. Bis November zögerte er mit der Entscheidung, dann schickte er ein Gegenangebot; man einigte sich und Spitzweg nahm den *Macbeth* zusammen mit *Tod und Verklärung* in Verlag – ein schönes Verhandlungsergebnis für Strauss.

Fast ein Jahr war darüber vergangen, doch lag darin auch etwas Gutes: Strauss hatte sich weiterentwickelt und war zu der Überzeugung gelangt, dass er den *Macbeth*, von dem bereits zwei Fassungen vorlagen, erneut überarbeiten müsse. So kommt es, dass Spitzweg schließlich eine noch ausgereiftere Fassung als die ursprünglich angebotene drucken konnte.¹²

Heute besitzen wir neben der gültigen letzten Fassung, die den Komponisten als vollendeten Meister der Instrumentation ausweist, auch die vorhergehende, die als ungedruckte Partitur zurückblieb – die Gegenüberstellung zeigt, wie es dem jungen Strauss gelang, eine bereits gute Komposition in eine sehr gute zu veredeln.¹³ Dieser besonderen, ausgesprochen glücklichen Quellsituation des *Macbeth* trägt die Kritische Ausgabe (2016) Rechnung: Die beiden Fassungen, die sich vor allem (aber nicht nur) in der Instrumentierung unterscheiden, sind in synoptischer Darstellung herausgegeben und können somit im unmittelbaren Vergleich studiert werden.

Exakte Vorstellungen vom Layout

Strauss' Interaktion mit seinen Verlegern erstreckte sich auch auf Herstellungsdetails der gedruckten Partituren. So berichtet er Spitzweg Anfang 1890 im Zusammenhang mit der Tondichtung *Don Juan* erst von einer gelungenen Aufführung in Dresden und kommt dann zu seinem eigentlichen Anliegen:

Nun die Hauptbitte: die Partitur zu Don Juan je in hohem Format drucken zu lassen, Partitur von *Italien* ist etwas unhandlich, da zu wenig auf eine Seite geht. Also bitte: es wäre mir dies sehr wichtig!!!¹⁴

¹¹ Richard Strauss an C. F. Peters, Brief vom 13. Mai 1890, Sächsisches Staatsarchiv (Leipzig), Sammlung C. F. Peters, Nr. 2154.

¹² Dass Peters 1932 die Rechte am *Macbeth* und anderen Tondichtungen nachträglich erwarb, ist eine Ironie der Geschichte.

¹³ Zu den Fassungsunterschieden vgl. Stefan Schenk, Bernhold Schmid, „Es ist mir mitunter schon der Gedanke aufgetaucht, einige Partien umzuinstrumentieren‘. Einblick in die Werkstatt des jungen Strauss anhand seiner Instrumentations-Überarbeitung des *Macbeth*“, in: *Richard Strauss – Der Komponist und sein Werk* (wie Anm. 5), S. 111–133, URL: <https://epub.ub.uni-muenchen.de/42173/> [Stand: 29.05.2019].

¹⁴ Richard Strauss an Eugen Spitzweg, Brief vom 15. Januar 1890, Münchner Stadtbibliothek, Monacensia, Strauss, Richard A I/44.

In der Tat war 1887 das ältere Werk *Aus Italien* in einem fürs Dirigieren unpraktischen, vor allem zu schmalen Format erschienen.¹⁵ *Don Juan* wurde dann, wie von Strauss gewünscht, in einem großzügigeren Format gedruckt.

Später erlaubte es dem Komponisten seine mittlerweile gewachsene Reputation, noch weitaus konkretere Anweisungen zu erteilen. In der autographen Stichvorlage zu *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (1895) ist ein von Strauss an Spitzweg gerichteter Briefabschnitt eingeklebt, den letzterer noch mit dem Vermerk „Für den Herrn Stecher!“ versehen und damit zur verlegerischen Handlungsanweisung erklärt hatte:

Bitte, diese Partitur wo möglich genau so zusammengezogen zu stechen, wie sie vom Componisten angelegt ist. Muß jedoch die Anlage des Componisten überschritten werden, so bitte ich um sorgfältigere Neueintheilung der Partitur als wie bei *Guntram*, wo durch die Verschiebungen der Tactzahl oft Instrumente auf einem System verzeichnet waren, die dann nur Pausen hatten. Jedes System hat nur diejenigen Instrumente zu enthalten, die auch zu spielen haben – wie es in der Anlage des Componisten gehalten ist.¹⁶

Hintergrund ist eine veränderte Arbeitsweise von Strauss. Während seine frühen Stichvorlagen noch direkt aus den Skizzen entstehen, schreibt er später, seit der Oper *Guntram*, zunächst jeweils ein Particell¹⁷ und kann dann die Partitur sehr genau disponieren, Leersysteme einsparen und ggf. mehrere Akkoladen geschickt auf einer Seite unterbringen. Eine derartig minutiose Einrichtung fordert er nunmehr auch vom Verlag ein. Tatsächlich hat der Stecher, bzw. der Einteiler die Vorgaben weitestgehend beherzigt. Wenn er vom extrem dicht beschriebenen Autograph abweichen muss, findet er schnell wieder in die Seiteneinteilung von Strauss zurück.

Der Umstand, dass sich Strauss um derartige Dinge mit Nachdruck kümmerte, wird in der Kritischen Ausgabe auf zweierlei Weise berücksichtigt: Zum einen wird der herstellende Verlag darin bestärkt – ganz im Sinne von Strauss – die Seiten dicht zu füllen, was eine anspruchsvolle Notengraphik erfordert. Zum anderen wird in den Kritischen Berichten bei den Quellenbeschreibungen auch die für Strauss offenbar nicht unwichtige originale Verteilung der Takte auf die einzelnen Seiten und Akkoladen genau dokumentiert.

¹⁵ Vermutlich wurde die Partitur möglichst kostengünstig hergestellt. So schreibt Spitzweg an Strauss: „[...] daß es schon ein Opfer ist, welches ich bringe, wenn ich die Fantasie auf meine Kosten verlege (ohne Honorar).“ Eugen Spitzweg an Richard Strauss, Brief vom 17. Juli 1887, Richard-Strauss-Archiv Garmisch-Partenkirchen, ohne Signatur.

¹⁶ Autograph Stichvorlage zu *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 14570.

¹⁷ Vgl. Walter Werbeck, „Strauss's compositional process“, in: *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, hrsg. von Charles Youmans, Cambridge u. a. 2010, S. 22–41, hier S. 36.

Fassungen der *Mädchenblumen* op. 22

Die *Mädchenblumen*-Lieder op. 22 sind in der Kritischen Ausgabe 2016 in zwei Fassungen erschienen. Damit hat es folgende Bewandtnis: Diese Lieder von 1888–1890 waren Strauss' erste Zusammenarbeit mit Fürstner. Dieser übergab die Lieder zur Redaktion an den amerikanischen Komponisten Otis Bardwell Boise, um, wie er Strauss schrieb, „einige unbedeutende Veränderungen“ anbringen zu lassen. Auf diese Weise – so Fürstners Begründung – sollten die *Mädchenblumen* in den USA rechtlich vor Nachdrucken geschützt werden.¹⁸ Boise brachte an etlichen Stellen Änderungen im Klavierpart an; er schrieb sie mit roter Tinte direkt in das Strauss-Autograph, das als Stichvorlage dienen sollte. Strauss reagierte wegen der Eingriffe verärgert, zeigte sich jedoch bereit, einige davon unter einer bestimmten Bedingung zu akzeptieren. So heißt es am 11. Januar 1891 in einem Brief an Fürstner:

Sehr geehrter Herr! Die Veränderungen, die Herr Boise gemacht, sind durchaus nicht discret; es sind Veränderungen zum Teil von sehr bedeutungsvollen Harmonien, die ich unmöglich gestatten kann. Wenn Sie bereit sind, eine eigene deutsche Ausgabe (ohne englischen Text), die genau meinem Manuscript entspricht, zu veranstalten, so will ich einige der Boiseschen Veränderungen für die englische sehr gerne gestatten [...].¹⁹

In Fürstners Antwort zwei Tage später wird dieser Kompromissvorschlag mit Verweis auf amerikanisches Recht abgelehnt: Jede erscheinende Ausgabe der Lieder müsse die Veränderungen durch Boise enthalten, lediglich eine Ausgabe „mit nur deutschem Text“ sei möglich.²⁰ Am 25. Januar schreibt daraufhin Strauss:

Die von mir nunmehr mit blauen Kreuzen versehenen Änderungen des Herrn Boise kann ich allenfalls gestatten, alle andern muß ich aber auf's bestimmtste zurückweisen, dieselben riechen sehr verdächtig nach Leipziger Conservatorium oder Berliner Hochschule u. sind so landläufig u. banal, daß ich sie unmöglich auf mich nehmen kann. Ihr Anerbieten, eine deutsche Ausgabe ohne englischen Text zu veranstalten, nehme ich dankbarst an. [...].²¹

Die vier Lieder erschienen daraufhin in Form des deutsch-englischen Erstdrucks, der jene Boise-Eingriffe enthält, die Strauss akzeptierte. Die Lieder erschienen ferner in einer rein deutschen Ausgabe – doch musikalisch entsprach auch diese der Boise-Kompromissfassung.

¹⁸ Adolph Fürstner an Richard Strauss, Brief vom 6. November 1890, Richard-Strauss-Archiv Garmisch-Partenkirchen, ohne Signatur.

¹⁹ Richard Strauss an Adolph Fürstner, Brief vom 11. Januar 1891, Richard-Strauss-Archiv Garmisch-Partenkirchen, ohne Signatur.

²⁰ Adolph Fürstner an Richard Strauss, Brief vom 13. Januar 1891, Richard-Strauss-Archiv Garmisch-Partenkirchen, ohne Signatur.

²¹ Richard Strauss an Adolph Fürstner, Brief vom 25. Januar 1891, Richard-Strauss-Archiv Garmisch-Partenkirchen, ohne Signatur.

Der editorische Umgang mit diesem *Mädchenblumen*-Erbe ist nicht trivial. Erstens führt der Vorgang Strauss-Fürstner-Boise zu einer Quellsituation, die sich selbst dann komplex darstellt, wenn man nur die autographen Stichvorlage betrachtet.²² Strauss schrieb in dieser autographen Stichvorlage seine vier Lieder nieder – in ihrer endgültigen Gestalt, wie er dachte. Boise aber griff mit roter Tinte direkt im Dokument in die Werksubstanz ein. Strauss wiederum entschied mit blauen Kreuzen, welche dieser Eingriffe er akzeptieren könne. Von diesen Kreuzen indes findet sich im Autograph keine Spur, sie wurden höchstwahrscheinlich in einen Korrekturabzug eingetragen, der heute verschollen ist. Doch lässt sich durch den Vergleich der Stichvorlage mit dem Erstdruck rekonstruieren, wo die Kreuze gestanden haben müssen. Diese Rekonstruktion ist wichtig, denn Strauss' Einzelentscheidungen erzeugen gewissermaßen den endgültigen Stand der Stichvorlage. Diese weist somit drei Schreibschichten auf – die ersten beiden Schreibschichten sind im Dokument enthalten, die dritte ist nur noch virtuell existent:

1. Strauss' ursprüngliche Niederschrift
2. Boises Eingriffe
3. Strauss' rekonstruierbare Auswahl der Eingriffe.

Die zweite editorische Auswirkung der Boise-Eingriffe ist die Fassungsthematik der *Mädchenblumen*: Strauss hatte sich in seinem Schreiben vom 11. Januar 1891 von Fürstner eine rein deutsche Ausgabe exakt nach seinem Manuskript gewünscht – also so, als ob Boise die Lieder nie in die Finger bekommen hätte. Mit Manuskript ist dabei die erste Schreibschicht der Stichvorlage gemeint, denn die früheren Autographen lagen Fürstner nie vor. Die erste Schreibschicht der Stichvorlage ist somit die maßgebliche und einzige Quelle für die von Strauss gewünschte Manuskriptfassung. Wie erwähnt, wurde von Fürstner zwar eine Ausgabe mit nur deutscher Textunterlegung, nicht aber die musikalische Rückführung der Lieder auf das Manuskript umgesetzt. Die von Strauss eigentlich gewünschte Fassung erschien somit als Alternativfassung erstmals 2016 im Rahmen der Kritischen Ausgabe im Druck. Die Fassungsunterschiede sind fein, doch dem Komponisten lagen diese Details am Herzen, ging es ihm doch darum, die Lieder vollständig von fremden Eingriffen zu befreien.

Tonarten der Lieder op. 32

Auch die Lieder op. 32 enthalten einen interessanten Fall, bei dem der Verleger – diesmal Eugen Spitzweg vom Aibl-Verlag – in ein Liederopus eingriff. Strauss hatte die Lieder in folgenden Tonarten bzw. für folgende Stimmlagen komponiert und im Autograph mit entsprechenden Vermerken versehen:

²² Bei der Edition sind zusätzlich zwei früher entstandene Autographen der Lieder Nr. 1 und 2 sowie weitere Druckausgaben zu berücksichtigen.

- *Ich trage meine Minne vor Wonne stumm* in Ges-Dur „für Tenor“
- *Sehnsucht* in A-Dur „für Tenor“
- *Liebeshymnus* in Des-Dur „für Tenor“
- *O süßer Mai* in G-Dur „für Sopran und Tenor“
- *Himmelsboten zu Liebchens Himmelbett* in F-Dur „für Tenor“.

Anders als heutzutage üblich, differenzierte Strauss also bei der notierten Stimmlage zwischen Tenor und Sopran. *O süßer Mai* hingegen komponierte er explizit für beide Stimmen in ein und derselben Tonart. Diese Originaltonart G-Dur war bewusst gewählt: Die Skizze des Liedes steht noch in A-Dur; erst an deren Ende wendet Strauss sich G-Dur zu und führt den Schluss in dieser Tonart detaillierter aus.²³ Diese Entscheidung wirkt für einen mit Tonartensymbolik vertrauten Komponisten wie Strauss logisch, denn neben F-Dur ist G-Dur sicherlich die wichtigste Tonart für Naturdarstellungen und eine Frühlingstonart obendrein.²⁴ Beim Aibl-Verlag aber erstellte man für alle fünf Lieder op. 32 jeweils drei Ausgaben: „für hohe Stimme (Tenor)“, „für mittlere Stimme (Sopran)“ sowie „für tiefe Stimme“. Strauss’ Manuskript diente als Stichvorlage für die hohe Ausgabe – mit einer Ausnahme: *O süßer Mai* wurde inhaltlich aus dem Verbund des Gesamtautographs gelöst und als Stichvorlage für die mittlere Sopran-Ausgabe verwendet; für die hohe Tenor-Ausgabe wurde das Lied nach A-Dur transponiert (tonartlich also wie ursprünglich von Strauss skizziert, dann aber verworfen).²⁵ Die hohe Ausgabe der Lieder op. 32 entspricht also den komponierten Originaltonarten aus Strauss’ finaler Niederschrift – mit Ausnahme von *O süßer Mai*. Strauss las die Lieder nachweislich Korrektur – auch die Transpositionen – und war damit offenbar einverstanden.

Natürlich verwendete Strauss beim Musizieren mit seiner Frau, der Sängerin Pauline Strauss-de Ahna, für *O süßer Mai* die mittlere Ausgabe in G-Dur „für Sopran“. Es handelt sich um eines jener wenigen Handexemplare, die neben interpretatorischen Eintragungen des Ehepaars Strauss sogar eine von Richard Strauss für seine Ehefrau in Teilen umkomponierte Singstimme aufweisen. Dass diese bemerkenswerte Eintragung im Rahmen der Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss zu dokumentieren ist, steht außer Zweifel. Natürlich wäre es verfälschend, diese handschriftlich ergänzte Tonfolge aus ihrem Tonartenkontext zu lösen; man muss sie authentisch in der Originallage zeigen. Außerdem

²³ Vgl. Skizzenbuch Tr. 3, S. 49, Richard-Strauss-Archiv Garmisch-Partenkirchen.

²⁴ Von der „Hirtensinfonia“ in Johann Sebastian Bachs *Weihnachtssoratorium* bis hin zu Antonín Dvořáks Achter Symphonie gibt es hierfür diverse Beispiele. In Richard Wagners *Tannhäuser*, der Strauss bestens vertraut war, wird nach dem Auszug aus dem Venusberg vom jungen Hirten der Frühling und die erwachende Natur in G-Dur besungen. In *Aus Italien* hat Strauss den 1. Satz, das Naturbild „Auf der Campagna“, in G-Dur komponiert.

²⁵ Die Verlagsmanuskripte für diese Transpositionen liegen als sogenannte Schwarzschriften im Depositorium der Universal Edition in der Wienbibliothek. Auf der autographen Stichvorlage wurde auf der ersten Notenseite von *O süßer Mai* verlagsseitig mit Bleistift vermerkt: „dieses Lied gehört in die Ausgabe f. mittlere Stimme“. Auf der Schwarzschrift für mittlere Stimme ist an entsprechender Stelle notiert: „dieses Lied gehört in die Ausgabe für hohe Stimme“.

ist ernstzunehmen, dass sich Strauss während der Werkgenese von *O süßer Mai* für die Tonart G-Dur mit ihrer speziellen Tradition entschied – für Tenor- und Sopranstimme gleichermaßen. Dies sind stichhaltige Gründe, bei der kritischen Edition des Liedes die Originaltonart des Autographs zu wahren und damit wieder die originale Tonartenfolge der fünf Lieder op. 32 herzustellen.

Unspielbares im Manuskript des *Macbeth*

Wie verhalten sich Komponist und Verlag, wenn Unspielbares in der Partitur auftaucht? Ein Beispiel aus der oben schon thematisierten frühen Tondichtung *Macbeth* führt zu interessanten editorischen Überlegungen:

In der autographen Stichvorlage der dritten und gültigen Fassung hat die Violine II (T. 278, Divisi-Unterstimme) ein Motiv zu spielen, das auf dem *ges* endet, einen Halbton unterhalb des Geigen-Ambitus. Solche unspielbaren Töne kennen wir bei Strauss (in *Salome* gibt es einige), und in der Regel sind sie durchaus bewusst gesetzt; einige sind allerdings durch Kunstgriffe letztlich doch realisierbar – das ist hier nicht der Fall. Grund für die Kuriosität ist der Umstand, dass das zu spielende Motiv in der vorhergehenden Fassung noch von der Bratsche gespielt wurde; der Ton *ges* ist also musikalisch richtig. Der Verlag reagierte seinerzeit mit einer fragwürdigen Lösung: In der gedruckten Partitur fehlt dem *ges* das Vorzeichen, man liest also ein spielbares *g*. Es kann spekuliert werden, ob man noch den Komponisten dazu befragen wollte, ob das *b*-Akzidens zu ergänzen sei, denn ein *g* klingt an dieser Stelle falsch. Spätestens bei der Herstellung der Stimmen dürfte es in der Angelegenheit einen Austausch zwischen Strauss und dem Verlag gegeben haben, denn hier findet sich eine musikalisch akzeptable Variante: Die Unterstimme bleibt in Abwandlung des Motivs auf dem vorhergehenden Ton *b* liegen, wodurch immerhin der harmonische Kontext – ein übermäßiger Akkord *ges/b/d* – nicht gestört wird.

Die Kritische Ausgabe von 2016 korrigiert die Partitur auf die Lesart des Autographs zurück und wahrt damit die Integrität des Motivs und die musikalische Idee. Die spielbare Variante der gedruckten Stimmen wird als Fußnote wiedergegeben. Dabei liegt neben der Annahme, dass die spielbare Lösung vom Komponisten autorisiert ist, die Vorstellung zugrunde, dass die Stimme zwar die praktische Lösung liefern mag – dass aber die Partitur das Ideelle zeigt.

An Beispielen sollte gezeigt werden, wie sich die Interaktion von Komponist und Verleger als ein interessanter Aspekt der Werkgenese erweist – aber auch, wie sich die Kenntnis davon in einer heutigen Kritischen Werkausgabe niederschlagen kann. Betrachtet wurde der junge Richard Strauss über einen Zeitraum von rund zehn Jahren; Beispiele aus seinen weiteren Schaffens-Jahrzehnten sind noch abzuarbeiten.

