



SCHÖNBERG • ZEMLINSKY • R. STRAUSS • KORNGOLD

THOMAS EBENSTEIN

CHARLES SPENCER KLAVIER / PIANO

PREMIÈRE
PORTRAITS

DIGITAL
CAPRICCIO
D D D

Arnold Schönberg**Brettli-Lieder (1901)**

1	Galathea (<i>Frank Wedekind</i>)	2:58
2	Gigerlette (<i>Otto Julius Bierbaum</i>)	2:08
3	Der genügsame Liebhaber (<i>Hugo Salus</i>)	2:42
4	Einfältiges Lied (<i>Hugo Salus</i>)	2:24
5	Mahnung (<i>Gustav Hochstetter</i>)	3:36
6	Jedem das Seine (<i>Colly</i>)	4:57
7	Arie aus dem Spiegel von Arcadien (<i>Emanuel Schikaneder</i>)	3:18

Alexander von Zemlinsky**Zwei Brettli-Lieder (1901)**

8	In der Sonnengasse (<i>Arno Holz</i>)	1:48
9	Herr Bombardil (<i>Rudolph Alexander Schröder</i>)	1:42

Richard Strauss**Krämerspiegel op. 66****Zwölf Gesänge nach Alfred Kerr (1918)**

10	Es war einmal ein Bock	2:57
11	Einst kam der Bock als Bote	3:24
12	Es liebte einst ein Hase	2:08
13	Drei Masken sah ich am Himmel stehn	2:44
14	Hast Du ein Tongedicht vollbracht	1:08
15	O lieber Künstler sei ermahnt	3:08
16	Unser Feind	1:27
17	Von Händlern wird die Kunst bedroht	5:24
18	Es war mal eine Wanze	3:27
19	Die Künstler sind die Schöpfer	2:08
20	Die Händler und die Macher	1:19
21	O Schröpferschwarm, o Händlerkreis	4:09

Erich Wolfgang Korngold**Songs of the Clown op. 29****nach William Shakespeare (1937)**

22	Come Away, Death	2:39
23	O Mistress Mine	2:16
24	Adieu, Good Man Devil	0:53
25	Hey, Robin	0:59
26	For the Rain, It Raineth Every Day	3:34

Die Geburt der Moderne aus dem Geist des Kabarets: Lied und Komik bei Arnold Schönberg, Alexander von Zemlinsky, Richard Strauss und Erich Wolfgang Korngold

Zu den bemerkenswertesten Phänomenen in der Geschichte der Moderne gehören Kabarett, Variété und Revue, denn in einer formativen Phase der modernen Kunst, Literatur und Musik waren es diese inoffiziellen und unbotmäßigen Schauplätze, an denen sich nicht nur entscheidende ästhetische Neupositionierungen vollzogen, sondern auch unerwartete künstlerische Koalitionen ergaben. Das gilt auch für Ernst von Wolzogen (1855-1934) Berliner Überbrettel, in dessen Umkreis für einen kurzen, aber bedeutenden Moment die unterschiedlichsten Protagonisten der deutschen und österreichischen Moderne zusammenfanden. Zu Ihnen gehören neben den Dichtern Frank Wedekind, Arno Holz, Detlev von Liliencron und Christian Morgenstern auch die Komponisten Alexander von Zemlinsky (1871-1942), Arnold Schönberg (1874-1951) und Richard Strauss (1864-1949).

Wolzogens Überbrettel – dessen Name die süddeutsche Bezeichnung einer Kleinkunsthöhne mit Nietzsches „Übermensch“ verbindet – wurde so zu einem Gedächtnisort der modernen Musik, an dem nichts Geringeres verhandelt wurde als die Neuerfindung des Gesamtkunstwerks aus dem Geist der Parodie. Literarischer Gewährsmann war Otto Julius Bierbaum, dessen 1900 erschienene Anthologie Deutsche Chansons (Brettel Lieder) zahlreiche Texte enthält, die unter Wolzogen zur Aufführung kamen. Zu den ersten Lesern der Deutschen Chansons gehörten auch die Wiener Arnold Schönberg und Alexander von Zemlinsky; beide besaßen schon im Erscheinungsjahr Exemplare des Buches, beide haben, wie diese CD dokumentiert, auf die Lektüre mit ausgesprochen originellen Vertonungen reagiert.

Im Sommer 1901 debütierte Wolzogens Überbrettel am Wiener Carltheater, wo Alexander von Zemlinsky seit dem Vorjahr die musikalische Leitung innehatte. Zwischen ihm und seinem Schwiegersohn Arnold Schönberg muss es schon vor diesem Gastspiel des Überbrettels zu intensiven Gesprächen über die künstlerischen Möglichkeiten des musikalischen Kabarets gekommen sein, denn Schönberg hatte seit April 1901 an Vertonungen von Texten der Deutschen Chansons gearbeitet. In Wien bot er sie Wolzogen an, der zwei von ihnen für die kommende Spielzeit des Überbrettels erwarb.

In seinen 1922 erschienenen Memoiren Wie ich mich ums Leben brachte erinnert sich Wolzogen an die erste Begegnung mit Schönberg: „Während wir in Wien am Karltheater gastierten, fiel das jüdische Versöhnungsfest, und Oscar Straus [der Kapellmeister des Überbrettel, C.-F.B.] durfte am Abend dieses Tages auf Befehl seines reichen Erbonkels nicht auftreten. Er führte mir als seinen Stellvertreter für diesen Abend einen jungen Musiker zu von kleiner Gestalt, harten Gesichtszügen und dunkler Hautfarbe, dessen Name, Arnold Schönberg, damals noch gänzlich unbekannt war. Als Probe seines Könnens spielte er mir einige kleine Lieder vor, darunter eine reizende Vertonung des Falkeschen Gedichtes, Rechts Luischen, links Marie und voran die Musici“, die ich sofort für mein Überbrettel erwarb.“ Das Gedicht wurde von Schönberg für Gesang und kleines Ensemble komponiert und ist daher auf dieser CD nicht vertreten.

Schon im Herbst 1901 zog das frisch verheiratete Ehepaar Schönberg nach Berlin, wo der Komponist Kapellmeister am Überbrettel wurde – es war dies seine erste Anstellung als Dirigent. Auch wenn das Überbrettel schon 1902 in den Konkurs ging und Wolzogen aufgab, sollte dieses Jahr, in dem der junge Musiker als Dirigent, Arrangeur und Komponist gleichermaßen für das Kabarett aktiv war, Spuren hinterlassen; zu den unmittelbaren gehören seine neu gewonnene Sicherheit im Umgang mit kleinen Orchesterbesetzungen, zu den mittelbaren bestimmte Klang- und Aufführungskonzepte, die später den Pierrot Lunaire von 1912 auf Texte des Wolzogen-Freunds Otto Erich Hartleben geprägt haben.

In Berlin ergab sich für Schönberg darüber hinaus der Kontakt mit Richard Strauss. Zu dieser Zeit war Strauss die Verkörperung der musikalischen Avantgarde, und als solche hat ihn auch der junge Schönberg gesehen, der im Frühjahr 1902 – in einer nach dem Zusammenbruch des Überbrettels finanziell schwierigen Zeit – wohl auf Vermittlung Wolzogens Kontakt mit ihm in Berlin aufnahm. Auf Initiative von Strauss erhielt Schönberg nicht nur ein Stipendium des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, sondern auch eine Dozentur am Stern'schen Konservatorium in Berlin. Zu den Ergebnissen seiner dortigen Tätigkeit zählt die Harmonielehre, deren

Erscheinen 1911 einen Wendepunkt der musikalischen Moderne markiert.

Vor diesem kultur- und musikgeschichtlichen Hintergrund müssen die auf dieser CD versammelten Lieder gesehen werden. Bei den Brettliedern von Schönberg und Zemlinsky ist dies evident. Im Falle des Krämerspiegels von Richard Strauss und Alfred Kerr ist diese Beziehung allerdings vermittelt. Ohne Strauss' Nähe zum Überbrettlied und seine Auseinandersetzung mit Wolzogens Konzept der Kombination des Grotesk-Komischen mit dem Erhabenen jedoch kann der Krämerspiegel weder verstanden noch in seiner Bedeutung für das Oeuvre von Strauss und für die Musik der Zwischenkriegszeit adäquat gewürdigt werden.

Erich Wolfgang Korngolds 1937 im kalifornischen Exil entstandene Songs of the Clown schließlich fallen zwar in einen anderen historischen und existenziellen Zusammenhang, der in ihnen geleistete Brückenschlag jedoch zwischen ernst und heiter, zwischen unterschiedlichen Modi des Komischen und einer Musik, die zwischen hochromantischem Kunstlied, Neuer Sachlichkeit und dem Idiom des Broadway oszilliert, zehrt wesentlich von der um 1900 in Berlin und Wien experimentell ausgeloteten Brettlied-Ästhetik. Erst vor dem Hintergrund dieser (in der Musikwissenschaft oft übersehenen) Genealogie kann man dem musikalischen Reichtum seiner fünf Songs of the Clown gerecht werden.

Arnold Schönbergs Brettlied-Lieder fallen in die unmittelbare Nähe seiner Arbeit am Streichsextett Verkürzte Nacht und an den Gurreliedern. Beiden Kompositionen gegenüber stellen die Lieder etwas ganz Anderes dar, den Versuch nämlich, im parodistischen Kontext unterschiedliche musikalische Axiome zu erproben. Das Liedschaffen dieser Jahre – insbesondere die als Op. 3 veröffentlichten Sechs Lieder – zeigt den Komponisten darüber hinaus auf der intensiven Suche nach neuen Wegen für das Kunstlied.

Frank Wedekinds (1864-1918) Galathea findet sich in den Deutschen Chansons. Das sechsstrophige Gedicht in Volksliedversen lässt nicht genau erkennen, ob es sich um die von Pygmalion geschaffene Statue handelt, die auf Geheiß der Venus lebendig wird, oder um die Homerische Nymphe, der Polyphem verfällt. Auf jeden Fall ist es ein Text über erotische Phantasie und über die Dialektik von Erfüllung

und Entsagung. Schönberg hat sich dem Gedicht mit einer hochexpressiven, harmonisch entgrenzten Musik genähert, die dank ihrer unterschiedlichen Tempi den strophischen Charakter des Textes in den Hintergrund treten lässt. Höhepunkt der Vertonung sind die harmonischen Verschiebungen, die dem letzten Wort des Gedichts – „Phantasie“ – unterlegt werden. Ihnen folgt ein für die Brettlied-Lieder ungewöhnlich langes und komplexes pianistisches Nachspiel von acht Takten, das die Spielräume der Phantasie musikalisch ausmst.

Auch Otto Julius Bierbaums Gigerlette ist in den Deutschen Chansons abgedruckt. Noch stärker als bei Wedekind findet sich bei Bierbaum jene für das Chanson so typische Mischung aus leicht erschließbarem erotischem Subtext und kunstloser Form. Dabei spielt der Text mit der Subversion der Rollen. Gigerlette ist ein weiblicher Gigolo, ihre Farben sind das erotische Rot und das unschuldige Weiß. Wie so oft in den Deutschen Chansons weicht der Text schließlich in die Allegorie aus, um der allzu banalen Konkretisation zu entgehen. Ob also Gigerlette und das Ich des Gedichts wirklich mit einer Kutsche in das Land „Heiterkeit“ aufbrechen oder doch vielmehr im Zimmer blieben, hängt von der allegoretischen Motivation der Leser- und Hörer*innen des Liedes ab. Schönberg hat den Text mit einer spielerischen, leichtfüßigen und chansonnmäßigen Musik beachtet, die die strophische Anlage des Textes stets erkennen lässt. Höhepunkt der Musik ist das Erscheinen Amors, was darauf schließen lassen könnte, dass die allzu physische Kutschfahrt durch die emotionale Liebe „Zügel, Ziel und Lauf“ bekommt.

Hugo Salus' (1866-1929) Genügsamer Liebhaber ist nicht in den Deutschen Chansons vertreten; Schönberg wird ihn vermutlich aus einer Zeitung oder Zeitschrift entnommen haben. Salus – im bürgerlichen Leben Gynäkologe – hat um 1900 eine umfangreiche lyrische Produktion entfallen, die teilweise in Periodika, teilweise aber auch in eigenen Gedichtbänden publiziert wurde. Sein Genügsamer Liebhaber ist ein formal anspruchsloses dreistrophiges Gedicht mit Volksliedversen, das die Rollen von Tier und Mensch auf kunstvoll-groteske Weise vertauscht. Dieses Missverhältnis umkleidet allegorisch auch das erotische Missverhältnis. Denn obwohl die ersten beiden Strophen die „Freundin“ immer mit dem besitzanzeigenden „Meine“ einführen, handelt das

Gedicht doch von einer erotischen Depotenzerung. Die „Freundin“ des männlichen Ichs ist nämlich alles andere als dessen „Besitz“. Auf die im Gedicht angelegte Spannung zwischen fin de siècle-Exotismus („Divan“), Groteske und Obszönität hat Schönberg mit einer komplexen Musik reagiert, die stilistisch jenseits des Brettls angesiedelt ist. Ihre Nähe zum Liedschaffen Hugo Wolfs ist unüberhörbar.

Auch Salus' Einfältiges Lied gehört nicht in die Bierbaum'sche Chanson-Anthologie. Es geht sowohl hinsichtlich des Textes wie hinsichtlich der Komposition weit über den Erwartungsrahmen des Brettls hinaus. Textlich beschwört Salus unterschiedliche Vorbilder – wie etwa die volksliedhafte Lyrik aus der Anthologie Des Knaben Wunderhorn und die politische Liedkultur der Vormärzeit –, die ihm zugleich eine unregelmäßige und flexibel betonte Form legitimieren. Die einfache Parabel, dass der König nur qua Amt besonders ist und quasi über der Natur steht, hat Schönberg mit eine zwischen Einfachheit und Komplexität oszillierenden Musik versehen, die insbesondere in jenen Teilen, die vom Wind handeln, die Grenzen der Tonalität streift (Takt 21-27). Dieser Passage stehen solche in einfachsten Idiom gegenüber, deren staccatohafte Simplizität bereits den neuschulischen parodistischen Ton antizipiert, der in den 1920er Jahren die Musik prägen sollte.

Das Gedicht Mahnung des 1873 geborenen und 1944 in Theresienstadt ermordeten Autors Gustav Hochstetter führt in die Welt der literarischen Sezession um 1900. Hochstetter, promovierter Literaturwissenschaftler und von 1903 bis 1923 Redakteur der Berliner Lustigen Blätter, hat mit ihm einen Text verfasst, der eigentlich eher bürgerliche (und ziemlich spielfähige) Klugheitsregel als kabarettistisches Lied ist. Die Komik der Mahnung entfaltet sich demgemäß erst in der Vertonung (und ihrer performativen Umsetzung). Für sie hat Schönberg ein elegantes Chanson komponiert, das die Nähe zur französischen Tradition – insbesondere zum chanson réaliste – klar zu erkennen gibt.

Jedem des Seine von Colly – dessen/deren Identität ebenso ungeklärt ist wie der Vorname – ist ein Text im Volkliedton. In fünf Strophen wird ein Stelldeichein im Schatten militärischer Vorgänge entworfen. Der erotische Vollzug wird durch das abschwelgende „etcetera“ kaschiert, das mit dem „Trara“ des Militärs reimt und zugleich kontrastiert. Diesen Schluss, der einem ausgesprochen mahleresken Teil (Takte

91-100) folgt, hat Schönberg in einem hochromantischen Idiom vertont.

Interessanterweise hat Schönberg mit Emanuel Schikaneders (1751-1812) Arie „Seit ich so viele Weiber sah“ einen Text des 18. Jahrhunderts dem Brettl zugeschlagen. Ursprünglich war dies eine Arie der „grosse(n) heroisch-komischen Oper in zwei Aufzügen“ Der Spiegel von Arcadien (1794), die Schikaneder, von dem auch das Libretto der Zauberflöte stammt, für den Mozart-Schüler Franz Xaver Süßmayr (1766-1803) verfasst hatte. Das als in den Noten als „langsame Walzer“ charakterisierte Stück ist das konventionellste der Brettl-Lieder Schönbergs. Strophe zwei und drei der Vertonung sind identisch und unterstreichen so den Liedcharakter.

Die sieben hier versammelten Brettl-Lieder ermöglichen hochinteressante Blicke in die kompositorische Werkstatt des jungen Arnold Schönberg. Sie zeigen den Komponisten am Scheideweg zwischen parodistischer Anverwandlung älterer Modelle und der experimentellen Auslotung neuer harmonischer und expressiver Welten. Daraus resultieren neben vielen unerwarteten Innovationen auch Spannungslagen zwischen der Biederkeit der kabarettistischen Textvorlagen, die das Niveau ihrer französischen Vorbilder eigentlich nie erreichen, und der Komplexität der Vertonung.

*

Die Brettl-Lieder Alexander von Zemlinskys entstanden ebenfalls 1901. Als künstlerischer Leiter des Wiener Carltheaters hatte der Komponist zudem im Auftrag Wolzogens das Mimodram Ein Lichtstrahl vertont und damit die Zukunftsfähigkeit der Idee bewiesen, im Überbrettli Unterhaltung und innovative Musik zu verbinden. Die Modernität des Lichtstrahls findet sich zwar nur ansatzweise in seinen Brettl-Liedern; dennoch kommt auch ihnen eine wichtige Rolle in der experimentellen Auslotung des Zemlinsky'schen Liedschaffens.

Das Gedicht In der Sonnengasse von Arno Holz (1863-1929) erschien zuerst 1892 in dessen Buch der Zeit, das den Untertitel Lieder eines Modernen trägt. Bierbaum nahm es in seine Anthologie Deutsche Chansons auf, wo Zemlinsky es fand. Holz, der sich als Lyriker, Dramatiker und v.a. als Theoretiker des radikalen Naturalismus einen Namen gemacht hat, beherrschte eine beachtliche Vielfalt literarischer Idiome,

die er parallel entwickelte. Das gilt auch für In der Sonnengasse, das zwischen studentischem Trinklied und frivolem Couplet anzusehen ist. Die ziemlich philiströse Erotik und das bewusst klappernde Metrum stellen besondere Herausforderungen an den Komponisten. Zemlinsky hat sich ihnen mit einer Musik genähert, die Holz' Text aufwertet, ja ihn fast zu einer kleinen, dialogischen Szene macht. Geradezu belcantesk – und damit zugleich parodistisch – gerät die dreimalige Wiederholung von „in der Nacht“, wobei die Musik andeutet, was der Text ausspart.

Ganz anders ist Zemlinskys kompositorischer Zugriff auf Rudolf Alexander Schröders (1878-1962) Brettlied Herr Bombardil, das in Bierbaums Anthologie Deutsche Chansons erstmals veröffentlicht wurde. Sowohl der Publikationsort wie die Gattung muten aus der heutigen Perspektive seltsam an, denn Schröder gehört nicht nur zu den bedeutenden Vertretern einer konservativen Lyrik hohen Stils im zwanzigsten Jahrhundert, seine Nähe zu Hugo von Hofmannsthal und später auch zu Stefan George scheint dem frühen Brettli-Enthusiasmus auch diametral entgegengesetzt. Um 1900 freilich hat Schröder gemeinsam mit Bierbaum die so kurzlebige wie einflussreiche Zeitschrift Die Insel gegründet, aus der nur wenig später der Insel-Verlag hervorgehen sollte. Insofern ist Schröders Präsenz in den Deutschen Chansons ein Beweis des innovativen Potenzials, das das Brettli im Rahmen der Moderne um 1900 freisetzte.

Zemlinsky nutzt den anspruchslosen strophischen Text, um die Spannung zwischen einfach und komplex auszuloten. Nach der ‚Warnung‘ des Arztes an den Adipösen schiebt der Komponist ein kurzes Zwischenspiel mit vertrackter Harmonik ein, und das „Plätzen“ des Herrn von Bombardil wird vom Klavier mit einer chromatischen Wendung grundiert, die mit der ansonsten einfachen Begleitung scharf kontrastiert.

Die „zwölf Gesänge“ des Krämerspiegels von Richard Strauss entstanden zwischen März und Mai 1918. Erstmals gedruckt wurde der Zyklus drei Jahre später, und zwar nicht von einem Musik-, sondern von einem Kunstverlag, dem des befreundeten Paul Cassirer. Die Tatsache, dass Strauss dem Zyklus eine Opuszahl zuwies (Op. 66) und seine Bemühungen sowohl um eine Aufführung wie auch um die Drucklegung, deuten auf den Rang, den der Komponist diesem Zyklus zumäß. Dabei war der Anlass der Komposition

ausgesprochen prosaisch: ein Streit nämlich zwischen dem Komponisten und dem Verlag Bote & Bock. Dieser hatte 1904 die Rechte an Strauss' Symphonia domestica für stattliche 35.000 Mark erworben, dem Komponisten aber die Konzession abgenötigt, dafür auch noch zwölf Lieder zu liefern. Diese Bedingung war bis 1918 nicht erfüllt, und Strauss' immer offensichtlichere Unlust zur Erfüllung sowie die juristischen Drohungen des Verlags führten zu einer veritablen Affäre. Ihr Ergebnis war die ‚Erfüllung‘ des Vertrags durch einen Zyklus, der so für den Auftraggeber nicht publizierbar war (und auch abgelehnt wurde). Alfred Kerr (1867-1948), der bedeutendste Literaturkritiker der Zeit, hatte nämlich eine Folge von Gedichten verfasst, die sich sowohl mit Strauss' Verlegern wie auch mit Fragen künstlerischer Originalität und geistigen Eigentums überhaupt beschäftigen und dabei ausgesprochen satirisch-polemisch argumentieren.

Institutionengeschichtlich verweisen die Vorgänge, die zum Krämerspiegel führten, auf die intensiven Diskussionen über die musikalischen Verwertungsrechte, die nach 1900 geführt wurden. Strauss war als Komponist und Ständesvertreter engagierter Mitstreiter jener institutionellen und juristischen Auseinandersetzungen, die sich zwischen der 1903 gegründeten Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht (ATMA), der Genossenschaft deutscher Tonsetzer (GDT), deren erster Präsident Strauss seit 1903 war, und der (gegen die GDT gegründeten) Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (GEMA) zutrugen.

Der musikalische Reiz des Krämerspiegels liegt in der Unterschiedlichkeit der Lieder. Die Amplituden der Musik reichen von später, romantischer Tonalität – was angesichts des Themas automatisch zur Ironie führt – bis zu jenem grotesk-neuschalichen Ton, mit dem der Richard Strauss der Zwischenkriegszeit wiederholt experimentiert hat. Zwischen den Liedern gibt es zahlreiche motivische und rhythmische Querbezüge, und es gibt dank der geistreichen Textvorlage Kerrs eine Ebene des Symbolischen, die den zwölf Liedern zyklische Einheit garantiert. Zugleich hat der Komponist alle Lieder mit einem überaus anspruchsvollen Klavierpart versehen, der nicht lediglich Begleitung ist, sondern durch teilweise ausführliche Vor- und Nachspiele kommentierende und ergänzende Funktionen übernimmt.

Die ersten sieben Lieder des Krämerspiegels nehmen konkrete Verleger und Verlage aufs Korn. Es war einmal ein

Bock zielt allerdings nicht auf einen Verlag, sondern auf den Kommerzienrat Hugo Bock, der juristisch die Interessen der Verleger gegen die Komponisten und Musiker vertrat. Im zweiten Lied – Einst kam der Bock als Bote – ist dann der Verlag Bote & Bock gemeint. Beide Lieder sind dank ihrer Symbolik als zusammengehörig erkennbar: Der Bock, der die Blüten fressen will, ist deren Feind – und zu den von ihm am liebsten gefressenen gehören eben die Rosen des „Rosenkavaliers“, der sich jedoch zu helfen weiß („Der Strauss sticht seine Dornen schnell / dem Botenbock durchs dicke Fell.“). Die Musik des „Rosenkavaliers“ im zweiten Lied ist – wie die der gleichnamigen Oper von Hofmannsthal und Strauss – durch den Walzer charakterisiert.

Das dritte Lied zielt auf den Verlag Breitkopf & Härtel sowie auf deren Teilhaber Oskar von Hase. Seine anfangs gefühlvolle Melodik – deren die Grenze der Sentimentalität streifende Atmosphäre mit jenen „salbungsvollen Phrasen“ korrespondiert, die der „Hase“ so liebt – wird durch die „Härte“ des „Breitkopfs“ kurz gestört. Dann kehrt sie in den sentimental Modus zurück, der zum nunmehr grotesken Text allerdings in krassem Widerspruch steht.

Das vierte Lied zeigt in seiner vertrackten und ingenieösen Anlage, mit welcher Originalität Strauss sich des scheinbar banalen und zeitgebundenen Themas annahm. Der im Zentrum des Spotts stehende Drei Masken-Verlag hat ihn hier zu einer gleichsam „maskierten“ Vertonung angeregt. Die Exposition des Liedes ist eine Fuge; die Tonart lässt Strauss – trotz der b-moll-Affinität – in der Schwebel. Das Lied wird bis zum Schluss dynamisch von pp zu fff gesteigert. Am Schluss jedoch fallen die „Masken“, wird die komplexe Anlage entlarvt: Wenn hinter der Maske „Herr Friedmann“ erscheint, der Leiter des Verlags, dann tut er dies zu einer homophonen, banalen Polka.

Lied fünf – Hast Du ein Tongedicht vollbracht – ist das kürzeste des gesamten Zyklus. Das gleichmäßige und in den Noten als „sehr schnell“ angegebene Metrum charakterisiert die geschäftstüchtigen Brüder Reinicke des gleichnamigen Verlags.

Das sechste Lied – O lieber Künstler sei ermahnt – nimmt die Verlage Kahn und Robert Lienau aufs Korn. Kerrs brillanter Sprachwitz („Wer in gewissen Köhnen kahnt, dem steigt das Wasser bis zum Hals“ (...)) lustwandelte auf der Lienau nicht, weil dort der lange Robert spukt“) wird vom

Komponisten mit einer Reihe witziger musikalischer Anspielungen aufgenommen. So, wenn angesichts der Bedrohung durch das zum Hals gehende Wasser Wagners Rheingold im Klavierpart aufscheint oder wenn der „lange Robert“ durch eine lange Kette aufsteigender Terzen charakterisiert wird.

Lied sieben – Unser Feind – bezieht seine satirische Wucht aus der Konfrontation einer „stürmisch bewegten“ Musik mit einer banalen – und wohl auf die bevorzugte Verlagsware des Schott-Verlags anspielende – Melodie. Kerrs Text parodiert darüber hinaus jene patriotischen Gesänge aus der Zeit des ersten Weltkriegs, deren nationalstereotype Feindbilder („wie der Brite, so der Schott“) nun gegen ökonomische ausgetauscht werden.

Die Lieder 8-12 des Krämerspiegels richten sich nicht gegen einzelne Verlage, sondern verlagern das Thema auf eine allgemeinere Ebene. Hier findet sich ein besonders dichtes Netz an musikalischen Verweisen auf andere Kompositionen von Richard Strauss. In dieser Hinsicht markiert Lied acht – Von den Händlern wird die Kunst bedroht – die Achse des Krämerspiegels. Es ist die längste Komposition des Zyklus, obwohl der komponierte Text nur vier kurze Verse umfasst. Das Lied beginnt mit einer umfangreichen Einleitung, die fast autonomen Charakter hat und dem Hörer signalisiert, dass hier etwas Neues beginnt. Strauss hat diese Musik 24 Jahre später für die „Mondscheinmusik“ seiner Oper Capriccio erneut verwendet. In beiden Fällen symbolisiert diese Musik das „reine“ Reich der Tonkunst. In dieses Reich bricht die ökonomische Realität. Deren scharf kontrastierendes Thema erinnert an das „Widersacher“-Motiv der Tondichtung Ein Heldenleben (1898), in der es ebenfalls um die musikalischen Kämpfe des Komponisten geht. Und noch ein Selbstzitat findet sich: wenn die „Händler“ der Musik den Tod und sich selbst die „Verklärung“ bringen, erklingt in der Klavierbegleitung das zentrale Motiv aus Strauss' Tondichtung Tod und Verklärung (1896).

Das darauf folgende „Wanzenlied“ ist das schärfste und musikalisch bizarrste des Zyklus. Sein stark dissonanter Charakter durch die Sekundintervalle, verbunden mit einem monotonen, bohrenden Achtel-Rhythmus und einem ungewöhnlich großen dynamischen Spektrum passt gut zu dem zwischen Bänkelsang und Fabel changierenden Text.

Am Ende, wenn die „Music“ über die „Wanze“ obsiegen, erklingen Motive aus Strauss' Tondichtungen Don Juan und, abermals, Tod und Verklärung.

Lied zehn – Die Künstler sind die Schöpfer – und Lied elf – Die Händler und die Macher – sind zwei kurze und aufeinander bezogene Stücke. In beiden finden sich autobiographisch gemeinte Selbst- und Fremdzitate aus dem Rosenkavalier („Ochs von Lerchenau“), dem Heldenleben und aus der von Strauss immer wieder identifikatorisch gedeuteten Fünften Symphonie Beethovens. Dass der „Held“ ein „Wort erklingen“ lässt, dass dem des Goethe'schen Götz ähnlich ist, wird von der Beethoven zitierenden Musik freilich elegant heruntergespielt...

Das letzte Lied des Krämerspiegels – O Schröpferschwarm, o Händlerkreis – ist zwar textlich das kürzeste des Zyklus, musikalisch jedoch ist es außerordentlich bedeutsam. Denn nicht nur knüpft der Anfang des Liedes stilistisch und atmosphärisch an den Beginn des gesamten Zyklus an, nicht nur wird der zweite Abschnitt des Krämerspiegels durch das lange Nachspiel – in dem das lange Vorspiel zu Lied acht wiederaufgenommen und fortgeführt wird – zusammengebunden, sondern Kerrs Text wird zugleich selbstreflexiv. Indem nämlich „Till Eulenspiegel“ als alter ego des Komponisten erscheint und ein (fast unhörbares) Motiv aus Strauss' Tondichtung Till Eulenspiegels lustige Streiche erklingt, wird klar, dass den „Schröpfern“ und „Händlern“ in diesem Zyklus mit diesem Text und dieser Musik der „Riegel“ vorgesetzt wird.

Das für das Spätwerk von Strauss so bezeichnende Spiel mit Masken und autobiographischen Zuweisungen findet sich schon hier in einer so geistreichen wie zügigen Art, die dem Krämerspiegel weit über den Entstehungsgrund hinaus Bedeutung verleiht. Dazu trägt Kerrs Text Wesentliches bei. Seine Symbolik, die zur durchgehenden allegorischen Lesart provoziert – also die übersetzte Bedeutung zur eigentlichen macht – ermöglicht es auch, die Bedeutung der Texte weit über den aktuellen Kontext zu fassen. Als Reflexion über die Künstlerproblematik ist der Krämerspiegel – so gesehen – die burleske Fortsetzung des brieflichen Gesprächs über Kunst und Künstlertum, das Strauss seit 1909 mit seinem Librettisten Hugo von Hofmannsthal führt.

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) gehört einer

anderen Generation an als Strauss, Zemlinsky und Schönberg. Der Sohn des Musikkritikers Julius Korngold – der als Wunderkind die Musikwelt erstaunte – hat früh, intensiv und originell auf die musikalischen Tendenzen des ausgehenden 19. Jahrhunderts reagiert. Sein schier unerschöpflicher melodischer Einfallsreichtum und seine mühevolle Beherrschung des technischen Metiers hat ihm ein Selbstbewusstsein verschafft, von dem ausgehend er den Weg in die atonale und dodekaphonische Moderne konsequent ablehnte. Stattdessen experimentierte er bereits in den zwanziger Jahren mit dem Film, für den er in den 1930er Jahren regelmäßig und im amerikanischen Exil bald vorweg arbeitete.

In diese Jahre des Exils fällt auch die Arbeit an mehreren Liedzyklen auf Texte Shakespeares – darunter die Songs of the Clown. Die vier 1937 entstandenen Lieder basieren auf Texten aus Shakespeares Komödie Twelfth Night; or What You Will, die am Vorabend des Dreikönigsfestes 1601 oder 1602 in London uraufgeführt wurde. Twelfth Night ist die letzte der „reinen“ Komödien Shakespeares, ein Stück, in dem die Nähe der Sprache zur Musik und das Umschlagen des Sprechens ins Singen eine entscheidende Rolle spielt. Schon der berühmte erste Satz des Stücks – „If music be the food of love, play on“ – schlägt jenen Ton der Verzauberung und Entrückung durch Musik an, der wie ein Leitmotiv die Handlung durchzieht.

Korngold hat fünf Texte aus Twelfth Night zum Zyklus der Songs of the Clown – oder, wie er sie brieflich auch nennt: „Narrenlieder“ – ausgewählt, die im Stück von Feste, dem Narren (Clown) der Olivia gesungen werden. Dies sind in der Reihenfolge der dramatischen Vorlage O mistress mine (Akt II.3), Come away, come away death (II.4), Hey Robin (IV.2), I am gone, sir (IV.2) und When that I was a little tiny boy (V.1), mit dem das Stück endet. Im Stück kommt diesen Liedern – die Teil der Handlung sind und deren Strophen oft von Dialogen unterbrochen werden – eine elementare Bedeutung zu: Sie sind metadramatische Elemente, die kommentierend über der Handlung stehen, aber auch von der konkreten Bühnensituation auf allgemeinsprachliche Zusammenhänge verweisen. Als versifizierte Sprache behaupten sie in der weitgehend in Prosa verfassten Twelfth Night darüber hinaus auch formal eine besondere Rolle im Text.

Anlass der Komposition war ein Auftrag des befreundeten

Theaterregisseure Max Reinhardt (1873-1943) – wie Korngold Exilant in Hollywood –, der für seinen 1937 gegründeten Max Reinhardt Workshop for Stage, Screen and Radio Musik zu Shakespeares Stücken benötigte. Reinhardts Workshop sollte zukünftige Bühnen-, aber auch Filmschauspieler ausbilden und so seine Theaterreformen im amerikanischen Exil fortsetzen. Zur ersten dokumentierten Aufführung des Liederzyklus kam es am 28. Juni 1941 im Rahmen des Workshops „Shakespeare's Women, Clowns and Songs“; die Reinhardt-Schülerin Nanette Fabray (*1920) – später als Filmpartnerin Fred Astaires berühmt geworden – sang ihn, begleitet vom Komponisten am Klavier. Es war eine der letzten Veranstaltungen, bevor Reinhardt seinen Workshop for Stage, Screen and Radio aus finanziellen Gründen beenden musste. So sind die Songs of the Clown auch eines der wenigen Zeugnisse dieses ambitionierten Exilprojekts, mit dem der Regisseur eine Brücke zwischen traditioneller Schauspielkunst und den neuen Medien schlagen wollte.

Der Zyklus zeigt den Komponisten – der in diesen Jahren vorwiegend mit Filmmusik, u.a. zu the Prince and the Pauper und zu den Adventures of Robin Hood beschäftigt war – auf der Höhe seiner Kunst. In seiner Geschlossenheit steht er neben den ebenfalls für den Max Reinhardt Workshop komponierten Four Shakespeare Songs, in der Vielfalt seiner Idiome ist er diesem Zyklus sogar überlegen. Nicht zuletzt aus diesem Grund hat er an anderem Ort auf das musikalische Material der Songs of the Clown zurückgegriffen: Für den 1939 gedrehten Historienfilm The Private Lives of Elisabeth and Essex, für den Korngold die Filmmusik schrieb, verwendete er den zweiten der Songs of the Clown (O mistress mine), den er nun für mit einem Text von Christopher Marlowe versah.

Der erste der Songs of the Clown ist Festes zur Laute gesungenes Come away, come away, death. Im zweiten Akt der Komödie singt er es auf Verlangen Orsinos. Korngolds Lied kleidet die beiden Strophen des liebeskranken Ich in eine exquisite Harmonik, deren Melancholie die des Textes kongenial aufnimmt. Ihr gegenüber ist das zweite Lied O mistress mine – in dem das Motiv des carpe diem zentral ist – ein schwungvolles („con slancio“ lautet die Vortragsanweisung) strophisches Gebilde, dessen Zwischenspiele Korngold als Komponisten zeigen, der das Idiom des Broadway bruchlos in den Bereich der hohen

Kunst zu überführen vermag.

Adieu, good man Devil ist ein Lied, das den Dialog des vor Liebe wahnsinnigen Malvolio mit dem Narren schließt. Korngold hat die beiden Strophen zu einem kurzen, kaum einminütigen Lied gemacht, dessen Ende – ein trotziges „Ha!“ – vom Text Shakespeares abweicht. Hey Robin, der kürzeste Text des Zyklus, ist ein kleiner Dialog, bei dem die Trauer um die untreue Geliebte in den heiteren Ton des Liedes einbricht. Die Herausforderung für den Interpreten liegt im schnellen Wechsel zwischen den beiden Sprecherrollen, von den die eine in den Noten als „gaily“ (fröhlich), die andere als „sadly“ charakterisiert wird.

For the Rain, It Raineth Every Day ist das letzte Lied der Songs of the Clown und schließt auch Shakespeares Stück, in dem es vom allein auf der Bühne verbliebenen Narren gesungen wird. In den fünf Strophen des Lieds (von denen Korngold die vierte nicht vertont hat) ist der jeden Tag niedergehende Regen eine Art von Leitmotiv, die die zwischen Hellsicht und Nartheit oszillierenden Strophen zusammenbindet und das die Bühnenwelt, die nun endet, mit der Wirklichkeit verbindet. Korngold hat das Wort „rain“ durch umfangreiche Melismen hervorgehoben.

In kaum zehn Minuten loten die Songs of the Clown die ganze Bandbreite menschlicher Gefühle zwischen Euphorie und Melancholie aus, lassen die Grenze zwischen Klarsicht und Nartheit verschwimmen und beschwören eine Welt, die in einem Dritten zwischen Lied und Song, hoher und niederer Muse angesiedelt ist. Im Kontext dieser CD wird Korngolds so faszinierende wie ungreifbare Stellung in der Musikgeschichte der Moderne ein wenig plastischer, ohne doch restlos subsumierbar zu sein.

Cord-Friedrich Berghahn

The Birth of Modernism out of the Spirit of Cabaret: Song and Humour by Arnold Schoenberg, Alexander von Zemlinsky, Richard Strauss and Erich Wolfgang Korngold

Some of the most interesting phenomena in the history of modernism are certainly Cabaret, Variété, and Revue. In the formative phases of modern art, literature and music, these musical forms offered an unofficial, inappropriate and unruly platform upon which not only decisive aesthetic ideas were allowed to freely develop, but also resulted in unexpected combinations. This was particularly evident in Ernst von Wolzogen's (1855-1934) Berlin theatre Überbrettli, which for a short but significant moment in time brought together the most varied protagonists of German and Austrian modernism; in addition to the poets and lyricists Frank Wedekind, Arno Holz, Detlev von Liliencron and Christian Morgenstern, the composers Alexander von Zemlinsky (1871-1942), Arnold Schoenberg (1874-1951) and Richard Strauss (1864-1949). Wolzogen's Überbrettli – whose name comes from the south-German definition of a small, cabaret stage (Brettli) sarcastically connected to Nietzsche's „Übermensch“ (Superhuman) – advanced to the forefront to hold a privileged place in modern music, where not less than a completely new definition of art and Gesamtkunstwerk (Universal Work of Art) were aspired to, all in the spirit of parody. The literary source was Otto Julius Bierbaum, whose anthology *Deutsche Chansons (Brettli-Lieder) (Cabaret Songs)* which appeared in 1900, included many texts which were performed on Wolzogen's stage. The Viennese composers Arnold Schoenberg and Alexander Zemlinsky were among the first to read *Deutsche Chansons*; both owned first print copies of the book, and as this CD shows, both reacted to its lectures and themes with distinctly original settings.

In the summer of 1901, Wolzogen's Überbrettli debuted at the Viennese Carltheater, where Alexander von Zemlinsky had already been the musical director for over a year. There must have been intense discussions between him and his son-in-law Arnold Schoenberg before the Überbrettli guest performances about the artistic possibilities of the musical cabaret, because Schoenberg had already begun working on setting texts from the *Deutsche Chansons* in April of 1901. In Vienna, he offered them to Wolzogen, who purchased two of them for the upcoming season.

In his memoirs „Wie ich mich ums Leben brachte“ (How I

Took My Life) which appeared in 1922, Wolzogen remembers when he met Schoenberg for the first time: “While we were in Vienna for the guest performances at the Carltheater, our music director of the Überbrettli Oscar Straus could not conduct one evening because his rich uncle forbid it on account of the Jewish Day of Atonement, Yom Kippur. He introduced me to his substitute for that evening, a young musician who was short, with severe facial features and dark skin, whose name, Arnold Schoenberg, at that time was completely unknown. As an audition and example of his abilities, he played me a few short songs, which included a charming setting of the poem „Rechts Luischen, links Marie und voran die Musici“ (Little Luise on the Right, Marie on the Left and the Musicians Ahead) by Falke, which I purchased immediately for my Überbrettli.” The poem was set and composed by Schoenberg for voice and small ensemble, therefore it is not included on this CD.

In the autumn of 1901, the newlywed Schoenberg moved immediately to Berlin, where the composer was already the musical director of the Überbrettli – this was his first engagement as conductor. Although the Überbrettli went bankrupt in 1902 and Wolzogen gave up the theatre, his work with the cabaret in that one year left a definitive mark and impression on the young musician who was equally active as its conductor, arranger and composer – this influence can be most immediately seen in his newly found confidence leading, arranging, and composing for small instrumental ensembles, dealing with their distinctive sound and performance concepts, and later the song cycle *Pierrot Lunaire* from 1912, was based on texts from Wolzogen's friend Otto Erich Hartleben.

In Berlin, Schoenberg was also given the chance to be in contact with Richard Strauss. At that time, Strauss was the embodiment of the musical avant-garde, which is how Schoenberg saw him, when in the spring of 1912 – he found himself in difficult financial times following the collapse of the Überbrettli – he contacted him in Berlin through a recommendation by Wolzogen. Through Strauss' initiative, not only did Schoenberg receive a support grant from the Allgemeiner Deutscher Musikverein (Federal German Music

Society) but also employment as a lecturer at the Stern'sche music conservatory in Berlin. During his time there, among many accomplishments, he wrote the textbook *Harmonielehre* (Theory of Harmony), which proved to be a turning point in musical modernism when it appeared in 1911.

The songs collected on this CD need to be seen in the context of this historical and musical background. With the Brettli-Lieder by Schoenberg and Zemlinsky it is obvious, however in the case of the *Krämerspiegel* (The Shopkeeper's Mirror) by Richard Strauss and Alfred Kerr, the relationship is rather more conciliatory. Without awareness of Strauss' proximity to the Überbrettli theatre and his own artistic examination of Wolzogen's concept of combining the grotesque-comical with the sublime, his *Krämerspiegel* can neither be understood nor can its meaning be adequately appreciated within the oeuvre of Strauss' works, nor within the historical context of the music between the world wars.

Erich Wolfgang Korngold's Songs of the Clown however, written in 1937, while he was exiled in California, fall within different historical and existential combinations. These succeed in bridging the gap between serious and comical, between different modes of humour, and they are written in a musical form that oscillates broadly between highly romantic art song, neo-realism, and the idiom of Broadway, which derives considerably from the experimental and adventurous Brettli aesthetic found in Berlin and Vienna around 1900. Only considering this genealogy (often overlooked in today's musicology) can one correctly understand the musical wealth in his five Songs of the Clown.

Arnold Schoenberg's Brettli-Lieder chronologically fall immediately within the proximity of his work on the string sextet *Verklärte Nacht* (Transfigured Night) and the *Gurre-Lieder* (Songs of Gurre). Both compositions when compared to the Lieder present something different, namely the attempt to test different musical axioms within a sarcastic, parodic context. The song compositions during this time – especially the Six Songs published as Op3 – show the composer searching intensely for new directions in the musical form of the art song beyond the norm.

The seven songs of the Brettli-Lieder collected here make it possible for us to take a very interesting look at the compositional workshop of the young Arnold Schoenberg.

They show compositions at a crossroads between parodic transformations based on older models and experimental attempts with new harmonic and expressive worlds. In addition to the many unexpected innovations, layers of tension exist between the conservatism and conventionality of the lyrics, which never actually really achieve the level of their French models, and the complexity of the song setting.

Alexander von Zemlinsky's Brettli-Lieder were also composed in 1901. Zemlinsky approaches the poem in *Der Sonnengasse* by Arno Holz (1863-1929) with music that raises the value of Holz's text almost into a small dialogue scene. Absolutely belcanto-esque – and therefore at the same time entirely parodic – is the repetition of "in der Nacht" (at night) three times, where the music displays what is left unsaid in the text.

Completely different however is Zemlinsky's setting of Rudolf Alexander Schröder's (1878-1962) Brettli-Lied *Herr Bombardil* (Mr. Bombardil): Zemlinsky uses the trivial verse text to display the tension between the simple and the complex. After the "warning" of the doctor as to his adiposity and fatness, the composer inserts a short interlude with tricky, complicated harmonies, and the "exploding" of Mr. Bombardil is set up by the piano's dramatic chromatic shift that contrasts sharply with the otherwise simple accompaniment.

The "Twelve Songs" of the *Krämerspiegel* by Richard Strauss were written between March and May of 1918. The cycle was first published three years later, however not by a music publisher but by a fine art publisher, his friend Paul Cassirer. The fact that Strauss attached an opus number (Op 66) to the cycle and his attempts to have it adequately performed and published proves the importance that Strauss attached to this cycle. The initial reason for the composition was distinctly matter-of-fact: an argument between the composer and the music publisher Bote & Bock. The publisher purchased the rights for Strauss' *Sinfonia Domestica* in 1904 for the considerable fee of 35,000 German marks, however a concession was included requiring the composer to also complete twelve songs for the publisher. Because this requirement was still not fulfilled in 1918, and because of Strauss' increasingly obvious reluctance to fulfill the commission, the legal threats by the

publisher led to a veritable scandal. The result was the "fulfilment" of the contract with this cycle which was intended by Strauss to be unpublizable (and it was in fact rejected by the publisher). Alfred Kerr (1867-1948), the most important literary critic of the time, created a cycle of poems that criticized Strauss' publishers and took a closer look at the question of artistic originality and intellectual property in general, arguing in an extremely satirical and polemical mode.

In the history of music publishing, the events surrounding the Krämerspiegel initiated an intense discussion about the musical utilization rights and composer royalties which were enacted after 1900. Strauss was the leading composer as well as the most important representative and ally in these institutional and legal confrontations that took place between the Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht (Institute for Musical Performance Rights) founded in 1903, the Genossenschaft deutscher Tonsetzer (German Composers' Association), of which Strauss has been president since 1903, and the Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (Association for the Remuneration of Musical Performance Rights), which was founded to confront the German Composers' Association.

The musical appeal of the Krämerspiegel lies in the great variety of the songs. The expression in the music reaches from late romantic tonality – which in view of the theme automatically leads to irony – to a grotesque, neo-realistic tone, with which Richard Strauss repeatedly experimented during the interwar years. Between the songs there are many motivic and rhythmic cross-references, and thanks to the witty lyrics by Alfred Kerr, there is also a level of symbolism that guarantees the twelve songs a cyclical unity. In addition, the composer provided all the songs with an extremely challenging piano part, which is not only accompaniment, but also, through extensive preludes and postludes, sustains a commenting and complementing function. The first seven songs of the Krämerspiegel directly attack the publisher and the publishing house. The songs 8-12 of the Krämerspiegel are not aimed directly at any publishing house in particular, but rather they shift the theme to a more general level. Here one finds an especially dense net of musical references to other compositions by Richard Strauss.

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) belongs to a

different generation than Strauss, Zemlinsky and Schoenberg. As the son of the music critic Julius Korngold, he astounded the world as a child prodigy; he was able to react intensively and originally to the music at the end of the nineteenth-century already at an early age. His almost inexhaustible melodic imagination and his effortless technical mastery and proficiency provided him with a self-confidence with which he could continue on his own and resolutely reject the path toward atonality. He was already experimenting with film scoring in the 1920's, and he would work with it predominately in the 1930's while he was in exile in America.

During these years of exile, he also worked on many song cycles based on texts by Shakespeare – including the Songs of the Clown. The four songs created in 1937 are based on texts from Shakespeare's comedy Twelfth Night; or What You Will, which first premiered in London on the eve of the Feast of Epiphany in 1601 or 1602. Twelfth Night is the last of the "pure" comedies by Shakespeare, a work in which the text's proximity to music and the constant changing between singing and speaking play a significant role. The very famous first sentence of the piece – "If music be the food of love, play on" – immediately sets the tone for enchantment and rapture through music, which is a central theme throughout the story.

In its mere ten minutes of length, the Songs of the Clown reaches the depths of human emotion between euphoria and melancholy, loosens the boundaries between reasonable clarity and foolishness, and conjures up a world, a third possibility between Lied and song, where higher and lower spirits live. In the context of this CD, Korngold's fascinating and unassailable place in modern musical history, which cannot be understated, will hopefully become more vivid.

Cord-Friedrich Bergahn

(translation by Steven Scheschareg)

Brettli-Lieder

1 Galathea

Frank Wedekind

Ach, wie brenn' ich vor Verlangen,
Galathea, schönes Kind,
Dir zu küssen deine Wangen,
weil sie so entzückend sind.

Wonne die mir widerfahre,
Galathea, schönes Kind,
Dir zu küssen deine Haare,
weil sie so verlockend sind.

Nimmer wehr mir, bis ich ende,
Galathea, schönes Kind,
Dir zu küssen deine Hände,
weil sie so verlockend sind.

Ach, du ahnst nicht, wie ich glühe,
Galathea, schönes Kind,
Dir zu küssen deine Knie,
weil sie so verlockend sind.

Und was tät ich nicht, du süße
Galathea, schönes Kind,
Dir zu küssen deine Füße,
weil sie so verlockend sind.

Aber deinen Mund enthülle,
Mädchen, meinen Küssen nie,
Denn in seiner Reize Fülle
küsst ihn nur die Phantasie.

2 Gigerlette

Otto Julius Bierbaum

Fräulein Gigerlette
lud mich ein zum Tee.
Ihre Toilette
war gestimmt auf Schnee;
Ganz wie Pierrette
war sie angetan.
Selbst ein Mönch, ich wette,
sähe Gigerlette
wohlgefällig an.

War ein rotes Zimmer,
drin sie mich empfing,
gelber Kerzenschimmer
in dem Raume hing.

Und sie war wie immer
Leben und Esprit.
Nie vergess ich's, nimmer:
weinrot war das Zimmer,
blütenweiss war sie.

Und im Trab mit Vieren
fahren wir zu zweit
in das Land spazieren,
das heisst Heiterkeit.
Dass wir nicht verlieren
Zügel, Ziel und Lauf,
sass bei dem Kutschieren
mit den heissen Vieren
Amor hinten auf.

3 Der genügsame Liebhaber

Hugo Salus

Meine Freundin hat eine schwarze Katze
mit weichem knisterndem Sammetfell,
Und ich, ich hab' eine blitzblanke Glatze,
blitzblank und glatt und silberhell.

Meine Freundin gehört zu den üppigen Frauen,
sie liegt auf dem Divan das ganze Jahr,
beschäftigt das Fell ihrer Katze zu krauen,
mein Gott ihr behagt halt das samtweiche Haar.

Und komm' ich am Abend die Freundin besuchen,
so liegt die Mieze im Schoße bei ihr,
und nascht mit ihr von dem Honigkuchen
und schauert, wenn ich leise ihr Haar berühr.

Und will ich mal zärtlich tun mit dem Schatze,
und dass sie mir auch einmal "Eitschi" macht,
dann stülp' ich die Katze auf meine Glatze,
dann streichelt die Freundin die Katze und lacht.

4 Einfältiges Lied

Hugo Salus

König ist spazieren gängen,

bloß wie ein Mensch spazieren gängen,
ohne Szepter und ohne Kron',
wie ein gewöhnlicher Menschensohn.

Ist ein starker Wind gekommen,
ganz gewöhnlicher Wind gekommen,
ohne Ahnung, wer das wär',
fällt er über den König her.

Hat ihm den Hut vom Kopf gerissen,
hat ihn über's Dach geschmissen,
hat ihn nie mehr wiedergesehn!

Seht ihr's!
Da habt ihr's!
Das sag' ich ja!

Treiben gleich Allotria!
Es kann kein König ohne Kron',
wie ein gewöhnlicher Menschensohn
unter die dummen Leute gehn!

5 Mahnung *Gustav Hochstetter*

Mädel sei kein eitles Ding,
fang dir keinen Schmetterling,
such dir einen rechten Mann,
der dich tüchtig küssen kann
und mit seiner Hände Kraft,
dir ein warmes Nestchen schafft.

Mädel, Mädel, sei nicht dumm,
lauf nicht wie im Traum herum,
Augen auf! ob Einer kommt,
der dir recht zum Manne taugt.
Kommt er, dann nicht lang bedacht!
Klapp! die Falle zugemacht.

Liebes Mädel sei gescheit,
nütze deine Rosenzeit!
Passe auf und denke dran,
daß du, wenn du ohne Plan
ziellos durch das Leben schwirrst,
eine alte Jungfer wirst.

Liebes Mädel sei gescheit,
nütze deine Rosenzeit.

Passe auf und denke dran!
Denk daran.

6 Jedem das Seine *Colly*

Ebenes Paradefeld
Kasper in der Mitte hält
hoch auf seinem Gaul.
König, Herzog um ihn 'rum,
gegenüber Publicum,
Regimenter bum bum bum.
Das marschiert nicht faul.

Luft sich voller Sonne trinkt,
Helm und Bayonett das blinkt,
sprüht und gleisst und glänzt.
Schattiger Tribünensitz,
Bravo! Hurrah! Ulk und Witz.
Operngläser Augenblitz.
Hin und her scharwenzt.

Neben mir wer mag das sein,
reizend nicht so furchtbar fein,
doch entzückend schick.
Wird man kritisch angeschaut,
heimlich ist man doch erbaut,
und die Hüfte sehr vertraut
kuppelt die Musik.

Kaspar nimm was dir gebührt
und die Truppe recht geführt,
schütze dich und uns.
Aber jetzt geliebter Schatz,
schleunig vom Paradeplatz.
Hintern Wall ein Plätzchen hat's
fern von Kinz und Kunz.

Und da strecken wir uns hin,
ich und meine Nachbarin,
weit her tönt's Trara.
Welche Lust Soldat zu sein,
welche Lust es nicht zu sein,
wenn still fein allein zu zwein wir
et cetera.

7 **Arie aus dem Spiegel von Arcadien**

Emanuel Schikaneder

Seit ich so viele Weiber sah,
schlägt mir mein Herz so warm,
es summt und brummt mir hier und da,
als wie ein Bienenschwarm.
Und ist ihr Feuer meinem gleich,
ihr Auge schön und klar,
so schlaget wie der Hammerstreich
mein Herzchen immerdar.
Bum, bum, bum.

Ich wünschte tausend Weiber mir,
wenn's recht den Göttern wär;
da tanzt ich wie ein Murrelter
in's Kreuz und in die Quer.
Das wär ein Leben auf der Welt,
da wollt' ich lustig seyn,
ich hüpfte wie ein Haas durch's Feld,
und's Herz schlug immerdrein.
Bum, bum, bum.

Wer Weiber nicht zu schätzen weiss;
ist weder kalt noch warm,
und liegt als wie ein Brocken Eis
in eines Mädchens Arm.
Da bin ich schon ein andrer Mann,
ich spring' um sie herum;
mein Herz klopft froh an ihrem an
und machet: bum, bum, bum.

Zwei Brettli-Lieder

8 **In der Sonnengasse**

Arno Holz

In der Sonnengasse zu Sankt Goar,
da kämmt sich die Resi ihr schwarzes Haar,
sie lacht in den Spiegel verstohlenen Blicks,
silbern über ihrem Bette hängt ein Kreuzifix.
Ihr Pantöffelchen klappert, ihr Schnürleib kracht:
Heute Nacht! Heute Nacht! Heute Nacht!

In der Sonnengasse zu Sankt Goar,

da wohnt ihr schräg über ein junger Scholar,
der pftropft sich in den Schädel lauter dummes Zeug,
schwarz auf seinem Pulte liegt der Pentateuch;
Da streift ihn die Sonne ein und sein Leder kracht:
Heute Nacht! Heute Nacht! Heute Nacht!

9 **Herr Bombardil**

Rudolph Alexander Schröder

Es war ein Herr von Bombardil,
der aß ganz ungewöhnlich viel,
drum ward er täglich dicker.

Jedoch dem Herrn von Bombardil
dies Dickerwerden sehr gefiel:
er ward mit Freuden dicker.

Einst sprach der Arzt: „Herr Bombardil,
sie dürfen wirklich nicht mehr viel
noch fürder werden dicker.“

Da lachte Herr von Bombardil
und aß nun grad noch mal so viel:
„Ich werde doch noch dicker.“

Da platze Herr von Bombardil,
und als er in die Grube fiel:
die Maden wurden dicker.

Krämerspiegel

Alfred Kerr

10 **Es war einmal ein Bock**

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!

11 **Einst kam der Bock als Bote**

Einst kam der Bock als Bote
zum Rosenkavalier ans Haus;
er klopft mit seiner Pfole –

den Eingang wehrt ein Rosenstrauss.
Der Strauss sticht seine Dornen schnell
dem Botenbock durchs dicke Fell.
O Bock, zieh mit gesenktem Sterz
hinterwärts, hinterwärts!

12 Es liebte einst ein Hase

Es liebte einst ein Hase
die salbungsvolle Phrase
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 hemach vor Edelmut.

13 Drei Masken sah ich am Himmel stehn

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

14 Hast Du ein Tongedicht vollbracht

Hast Du ein Tongedicht vollbracht,
nimm vor den Füchsen dich in Acht.
Denn solche Brüder Reinecke,
die fressen dir das Deinige!
Die Brüder Reinecke.

15 O lieber Künstler, sei ermahnt

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

16 Unser Feind ist, großer Gott

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!

17 Von Händlern wird die Kunst bedroht

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

18 Es war mal eine Wanze

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

19 Die Künstler sind die Schöpfer

Die Künstler sind die Schöpfer,
ihr Unglück sind die Schröpfer.
Wer trampelt durch den Künstlerbau
als wie der Ochs von Lerchenau?
Wer stellt das Netz als Jäger?
Wer ist der Geldsackpfleger?
Wer ist der Zankerreger?
Und der Bazillenträger?
Der biedere, der freundliche, der treffliche,
der edle Verleger!

20 Die Händler und die Macher

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

21 O Schröpferschwarm, o Händlerkreis

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

Songs of the Clown

William Shakespeare

22 Come Away, Death

Come away, come away, death,
And in sad cypress let me be laid;
Fly away, fly away, breath;
I am slain by a fair cruel maid.
My shroud of white stuck all with yew,
O, prepare it!
My part of death, no one so true
Did share it.
Not a flower, not a flower sweet,
On my black coffin let there be strown,
Not a friend, not a friend greet
My poor corpse, where my bones shall be thrown.
A thousand sighs to save,
Lay me, O, where
True lover never find my grave
To weep there!

23 O Mistress Mine

O mistress mine, where are you roaming?
O, stay and hear, your true love is coming,
That can sing both high and low.

O trip no further, pretty sweetening:
For journeys end in lovers' meeting,
Every wise man's son doth know.

What is this love? 'Tis not hereafter;
Present mirth hath present laughter,
What's to come is still unsure.

And in delay there lies no plenty;
Then come and kiss me sweet and twenty,
Youth's a stuff will not endure.

24 Adieu, Good Man Devil

I am gone, sir,
And anon, sir,
I'll be with you again,
In a trice,
Like to the old vice,
Your need to sustain.
Who with dagger of lath

In his rage and his wrath,
Cries, aha, to the devil, aha, ha, ha!
Like a mad lad,
Pare thy nails, dad.
Adieu, good man devil; adieu, good man devil!
Good devil, good devil, good devil, adieu, ha, ha, ha!

25 Hey, Robin

Hey, Robin, jolly Robin,
Tell me how thy lady does.
My lady is unkind, perdy.
Hey, Robin, jolly Robin,
Tell me why is she so?
She loves another, another.

26 For the Rain, It Raineth Every Day

When that I was and a little boy, a little tiny boy,
With hey, ho, the wind and the rain,
A foolish thing was but a toy,
For the rain, it raineth every day,

But when I cam to man' estate,
With hey, ho, the wind and the rain,
'Gainst knaves and thieves men shut their gates,
For the rain, it raineth every day,

But when I came, alas, to wive,
With hey, ho, the wind and the rain,
By swaggring could I never thrive;
For the rain, it raineth every day.

A great while ago, the world begun,
With hey, ho, the wind and the rain,
But that's all one, our play is done,
And the rain, it raineth every day, Every day!



Thomas Ebenstein wurde 1979 in Kärnten geboren und erhielt seine Gesangsausbildung an der Wiener Musikuniversität bei Helena Łazarska.

Seit der Spielzeit 2012/13 ist der Tenor Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper, von 2003 bis 2012 war er Ensemblemitglied der Komischen Oper Berlin.

Gastengagements führten ihn unter anderem an die Staatsoper Unter den Linden, die Semperoper Dresden, die Staatsoper Hamburg, die Deutsche Oper am Rhein, das Grand Théâtre de Genève, das Theater an der Wien, die Carnegie Hall New York, das Festspielhaus Baden-Baden, die Philharmonie Berlin, die Laeiszhalle Hamburg, das Concertgebouw Amsterdam, das Auditorium di Milano, den Wiener Musikverein & Konzerthaus, zur Ruhrtriennale Bochum, zu den Wiener Festwochen, den Osterfestspielen Salzburg, den Salzburger Festspielen, zum Bergen International Festival und zum Hong Kong Arts Festival.

Sein Repertoire umfasst Partien wie Pedrillo (*Die Entführung aus dem Serail*) - u.a. bei den Salzburger Festspielen, auch als DVD bei Arthaus Musik, David (*Die*

Meistersinger von Nürnberg), Steuermann (*Der fliegende Holländer*), Tanzmeister (*Ariadne auf Naxos*), Schreiber (*Chowanschtschina*), Truffaldino (*Die Liebe zu den drei Orangen*) und Alfred (*Die Fledermaus*).

In dieser Zeit konnte Thomas Ebenstein mit Dirigenten wie Thomas Adès, Semyon Bychkov, Christoph Eschenbach, Adam Fischer, Daniele Gatti, Marek Janowski, Zubin Metha, Ingo Metzmacher, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, Kirill Petrenko, Sir Simon Rattle, Christian Thielemann und Franz Welser-Möst zusammenarbeiten.

Thomas Ebenstein was born in Carinthia/Austria in 1979 and studied singing with Helena Łazarska at the Vienna University of Music and Dramatic Arts.

Since the beginning of the 2012/13 season he is a member of the Vienna State Opera. From 2003 to 2012 the tenor was a member of the Berlin Komische Oper.

His guest appearances include performances with the Staatsoper Berlin, Dresden Semperoper, Staatsoper Hamburg, Deutsche Oper am Rhein, Grand Théâtre de Genève, Theater an der Wien, New York Carnegie Hall, Festspielhaus Baden-Baden, Berlin Philharmonie, Hamburg Laeiszhalle, Amsterdam Concertgebouw, Auditorium di Milano, Vienna Musikverein & Konzerthaus, Bochum Ruhrtriennale, Wiener Festwochen, Salzburg Easter Festival, Salzburg Festival, Bergen International Festival and Hong Kong Arts Festival.

His repertoire include such roles as Pedrillo (*The Abduction from the Seraglio*) – amongst others at the Salzburg Festival, also published on DVD on Arthaus Musik, David (*The Mastersingers from Nuremberg*), Steersman (*The Flying Dutchman*), Dancing Master (*Ariadne on Naxos*), Scriverer (*Khovanshchina*), Truffaldino (*The Love for Three Oranges*) and Alfred (*The Bat*).

Thomas Ebenstein has worked with a number of prestigious conductors including Thomas Adès, Semyon Bychkov, Christoph Eschenbach, Adam Fischer, Daniele Gatti, Marek Janowski, Zubin Metha, Ingo Metzmacher, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, Kirill Petrenko, Sir Simon Rattle, Christian Thielemann, and Franz Welser-Möst.

www.ebenstein.info



Der Pianist **Charles Spencer** wurde in Yorkshire (England) geboren. Zunächst studierte er bei Max Pirani an der Royal Academy of Music in London und wurde in dieser Zeit mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet – darunter mit einem Stipendium, das ihm zu weiteren Studien in Wien bei Walter Fleischmann, Noel Flores und Robert Schollum verhalf. Außerdem besuchte er Meisterkurse bei Vlado Perlemuter und Geoffrey Parsons. An der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien schloss er sein Studium mit Auszeichnung ab und erhielt den Förderungspreis für künstlerische Leistungen der österreichischen Bundesregierung.

Charles Spencer ist heute einer der international meistgefragten Klavierbegleiter. Mehr als zwölf Jahre lang war er ständiger Pianist von Christa Ludwig. Außerdem arbeitete er mit Bernarda Fink, Gundula Janowitz, Vesselina Kasarova, Marjana Lipovšek, Jessye Norman, Deborah Polaski, Thomas Quasthoff, Ildikó Raimondi, Peter Schreier, John Shirley-Quirk und Deon van der Walt zusammen. Weitere Zusammenarbeit findet mit Elna Garanča, Petra Lang, Andreas Schmidt, Peter

Seiffert, Petra-Maria Schnitzer, Janina Baechle und Iris Vermillion statt. Konzerte mit diesen Künstlern führen Charles Spencer in die wichtigsten Zentren des internationalen Konzertlebens.

Charles Spencer hat zahlreiche Schallplatten aufgenommen – darunter Schubert-Lieder mit Gundula Janowitz und Thomas Quasthoff (u.a. Winterreise für BMG), Brahms-Lieder mit Marjana Lipovšek, Deborah Polaski, Deon van der Walt, Doris Soffel und Michael Volle.

*

Charles Spencer is one of the most sought-after piano accompanists worldwide who regularly collaborates with many of the world's most renowned singers such as Bernarda Fink, Elna Garanča, Gundula Janowitz, Vesselina Kasarova, Marjana Lipovšek, Jessye Norman, Deborah Polaski, Thomas Quasthoff, Ildikó Raimondi, Peter Schreier, Andreas Schmidt, Petra-Maria Schnitzer, Peter Seiffert, Deon van der Walt and Iris Vermillion. He was the preferred accompanist with whom Christa Ludwig collaborated for a period of more than twelve years.

Charles Spencer has appeared on numerous CD recordings with Thomas Quasthoff (Winterreise on BMG, among other recordings), Gundula Janowitz, Marjana Lipovšek, Deborah Polaski, Doris Soffel, Michael Volle as well as with Maria Venuti. His recordings with Cecilia Bartoli and Christa Ludwig ("Farewell to Salzburg" and "Tribute to Vienna", respectively, the latter from the Vienna Musikverein) were received enthusiastically by the international press and further bestowed with numerous international prizes and honours. Concerts with these and other artists took place in some of the most important international venues.

In addition to his active international schedule of masterclasses, Charles Spencer was appointed Professor of Lied Interpretation at the Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien in 1999, and in the same year became Fellow of the Royal Academy of Music, London.

Future projects include a complete edition of Liszt songs (an ORF/Ö1 production with the label Marsyas) with Juanita Lascarro, Janina Baechle, Ferdinand von Bothmer and Josef Wagner, as well as concerts with Anne Schwanewilms, Wolfgang Holzmair and Edita Gruberova.

Thomas Ebenstein

Tenor / tenor

Charles Spencer

Klavier / piano

Aufnahme / Recording: Wien, 4tune Studios, 07.2017

Aufnahmeleitung / Recording Supervision: Ivan Paley

Tonmeister / Recording Engineer: Martin Klebahn

Produzent / Producer: Johannes Kernmayer

© & © 2018 Capriccio, 1010 Vienna, Austria

www.capriccio.at