



GUSTAV MAHLER
KOMITEE TOBLACH

I-39034 **TOBLACH**
Südtirol - Italien
Romstraße 21

Tel. 0474/72132
Telex 400569

Direktwahl aus:
D - B - NL - C: +1 0039/474/72132
aus A 040474/72132

9. MUSIKWOCHE IN MEMORIAM GUSTAV MAHLER

vom 22.07. - 30.07.1989

Einführungsvortrag zum Konzert vom 22. Juli 1989

von STEPHAN KOHLER

in deutscher Sprache

Bankverbindung:
Raiffeisenkasse Toblach
K.to-Nr. 20342-4
Steuer-Nr. 92001280210
MwSt.-Nr. 673870218

Stephan Kohler

Richard Strauss in Toblach

Einführungsvortrag zum Konzert vom 22. Juli 1989

I. (Vor Beginn des Konzerts) :

Die Begriffe, im negativen Falle die Klischées, mit denen man sich über große Gestalten der Musikgeschichte zu verständigen pflegt, hat man sich nur zu gern vom Biographischen eines Komponistenlebens, von des Meisters Beziehungen zu Zeitgenossen, Ländern, Orten abgeleitet. "Bach und Leipzig", "Mozart und Salzburg", "Chopin und Mallorca", natürlich: "Wagner und Bayreuth" - zu fast jedem der großen Komponistennamen fällt uns solch ein lokales Bezugswort ein, ohne daß wir uns lange überlegten, woher denn der Begriff aus Ort und Name seinen nicht immer geschichtsträchtigen Symbolwert, seinen aber fast immer verkaufsfördernden Slogan-Charakter, seine Werbewirksamkeit bezieht. Ist es die Magie des Ortes, die den Komponistennamen mitvermarktet? ist es der Komponistename, der ohne "couleur locale" abstrakt bliebe und sich dem Vorstellungsvermögen des Liebhabers entzöge? Im Falle von Johann Sebastian Bach liegen die Dinge einfach: Leipzig war seine Hauptwirkungsstätte, sein lebenslanger primärer Bezugsort. Ähnlich war Bayreuth für Wagner die Summe seiner Zielvorstellungen, in der Kunst nicht minder als im Leben - und doch sagt viel mehr, wer "Bayreuth" sagt; denn dieser Ortsname verspricht gleichzeitig eine in Wagners Weltanschauung wurzelnde philosophische Sendung: wie Goethes Weimar, so sollte Wagners Bayreuth stilbildend und kulturfördernd auf die Umgebung ausstrahlen. Nichts von alledem auf Mallorca, wo das Tastenwunder Frédéric Chopin liebte, litt und komponierte: eine verkitschte Idylle mit tragischem Hintergrund.

Und im Falle Mozarts hat die Nachwelt eine Begriffssymbiose konstruiert, die sich der Komponist wohl sicherlich verbeten hätte - zwar war er aus der schönen Salzach-Stadt gebürtig, doch hielt gerade seine Vaterstadt die größten Schmähungen und Demütigungen für ihn bereit.

Dem Münchner Richard Strauss erging es übrigens ganz ähnlich. Er mußte sein Glück woanders machen, in Meiningen, Weimar, Berlin, Wien und Dresden - ja selbst Amerika zeigte sich dem um die Jahrhundertwende keineswegs so Unumstrittenen geneigter als München, das seinem größten Sohn die Ehrenbürgerwürde erst 20 Jahre nach Morgantown verlieh, einem kleinen Städtchen im Staat Virginia, wo Strauss mit seiner Frau Pauline 1904 auf Gastspielreise weilte. An München, das der junge Strauss in seinen herzerfrischend frechen Briefen an Hans von Bülow als "ödesten Biersumpf" bezeichnete, aus dem nie und nimmer wahre Kunst erblühen könne, an München, das sich damals einbildete, "Isar-Athen" zu sein, hatte der Komponist des "Till Eulenspiegel" nicht zu Unrecht vieles auszusetzen. Den schnell berühmt Gewordenen aus den eigenen Reihen, man nahm ihn nicht recht ernst. Man sah seine Erfolge als etwas durchaus Nebensächliches an und begann ihn erst als großen Sohn der Stadt zu adorieren, als er 1898 wutentbrannt dem Münchner Intendanten Baron Perfall kündigte und, wie viele Bayern damals, nach Berlin ging. Keine seiner Opern, bis auf die späten Stücke "Friedenstag" und "Capriccio", erblickte im Münchner Nationaltheater das Licht der Welt, und das Verhältnis des Komponisten zu seiner Vaterstadt blieb eigentlich zeit seines Lebens das einer heftigen, aber unerwiderten Liebe.

Nun gehörte Richard Strauss schon immer der Welt, und nicht nur einem Land oder einer Stadt. Es würde seine wahre Bedeutung einengen, ihn lokalpatriotisch oder aus welch sentimentalischen Gründen auch immer ausschließlich für sich reklamieren zu wollen. Eine

teleologisch-geradlinige Zielgerichtetheit seines Komponierens zu unterstellen, wäre ebenso abwegig wie die Konstruktion einer kausalen Abhängigkeit zwischen Wohnort und Kompositionsmethode. Und doch fällt zumindest äußerlich auf, daß Strauss die Berg- bzw. Alpenlandschaft bevorzugte, in ihr die Abgeschlossenheit und Ruhe fand, die ihn zum Komponieren disponierte.

Der erste Biograph und Jugendfreund von Strauss, Max Steinitzer, weist in seiner grundlegenden Arbeit über die Jugendjahre von Richard Strauss auf die zahlreichen Landaufenthalte hin, die Richard als Kind an der Seite seiner Eltern (meist auch seiner einzigen Schwester Johanna und weiterer Verwandter) zur Zeit der alljährlichen Sommerferien verbrachte. Neben Mindelheim in Schwaben und Staffelstein in Franken bevorzugte man Sillian im Südtiroler Pustertal, wo man allein acht Sommer zusammen verlebte. Später ging man nach Murnau am Staffelsee, zuletzt nach Marquartstein. Steinitzer resümiert diesen Zeitabschnitt wie folgt: "Den Landaufenthalt liebte Strauss nicht unbedingt, weil er ihn seines geliebten Studierzimmers mit den ungestörten Lese- und Arbeitsstunden auf dem Sofa und am Schreibtisch beraubte."

Diese Haltung scheint Strauss später grundlegend revidiert zu haben, denn nicht nur den Schweizer Alpen, wo sich der Komponist mehrfach in Interlaken und Mürren aufgehalten hat, sondern auch und vor allem den Dolomiten galt seine lebenslange Natursehnsucht. Sillian, Meran (wohin sich Strauss noch in den 40er Jahren zur Kur begeben hat) und vor allem Cortina d'Ampezzo wären hier hervorzuheben, und zwar nicht nur, weil sich der Komponist in diesen Orten aufgehalten, sondern weil er in ihnen die Anregung zu bedeutenden Werken empfangen hat. So benutzte Strauss etwa den Sommerurlaub des Jahres 1895 in Cortina d'Ampezzo, um seine Tondichtung 'frei nach Nietzsche' "Also sprach Zarathustra!" zu konzipieren.

Toblach nimmt in diesem Zusammenhang eine Sonderstellung ein; hier hat Strauss vor nunmehr 80 Jahren, genau gesagt: Ende August des Jahres 1909, auf einer "Automobiltour durch die Dolomiten" dem in Toblach weilenden Gustav Mahler einen Besuch abgestattet, der zu den letzten Begegnungen zwischen den beiden Komponisten gezählt haben dürfte. Möglicherweise war es Mahler selbst, der Strauss zu seinem Blitzbesuch in Toblach animiert hatte, denn im Frühsommer 1909 hieß es in einem Brief Mahlers an Richard Strauss: "Ich gehe in den nächsten Tagen nach Toblach a. d. Südbahn in Tyrol. Vergrabe mich dort ein wenig. Es ist zu dumm, daß das so weit von Ihnen ist, sonst überfiele ich Sie bestimmt einmal." Nun war es Strauss, der Mahler überfiel, und zwar zunächst per Post mit folgendem Wortlaut:

Garmisch, 21. 8. 09.

Lieber Freund!

Wir wollen Montag Früh neun Tage eine Automobiltour durch die Dolomiten [machen] und hoffen Montag Abend oder Dienstag nach Toblach zu kommen und Sie zu sehen.

Das Barometer fällt zwar, jenseits des Brenners ist aber stets anderes Wetter, als bei uns. Hätten Sie die große Güte, mir morgen Sonntag Abend ein Telegramm: (Strauss Garmisch) zu spendieren, ob drüben bei Ihnen das Wetter gut ist und Dauer verspricht.

Hoffentlich auf frohes Wiedersehen!

Mit schönsten Grüßen von Haus zu Haus Ihr

Dr. Richard Strauss

Das Treffen hat tatsächlich stattgefunden; worüber die beiden Freunde sprachen, ist uns unbekannt. Aus einer kurzen Mitteilung Mahlers Ende September desselben Jahres an Richard Strauss läßt sich zumindest erschließen, daß Mahler über seine in Arbeit be-

findliche IX. Symphonie, Strauss über seine neue Oper "Der Rosenkavalier" Bericht erstattete. "Wie schade, daß unsere 'Entrevue' so kurz gedauert, beinahe wie zwischen Potentaten" - heißt es in Mahlers Brief abschließend, und dieses Bedauern klingt umso ehrlicher, als in Alma Mahlers Beschreibung des kurzen Zusammenseins der beiden Familien wie immer die Polemik und einseitige Parteinahme gegen Strauss' Gattin Pauline überwiegt und - so ist zu vermuten - das tatsächlich Berichtenswerte überdeckt. Ein Treffen zweier "Potentaten" in den Dolomiten? Toblach als historische Begegnungsstätte der beiden wichtigsten Komponisten ihrer Zeit? Der Treffpunkt in den Alpen ist kein Zufall, sondern logische Konsequenz aus den Biographien beider Musiker, die den sommerlichen "Landaufenthalt" nur zu gern im Gebirge verbrachten. Doch was gab ihnen dazu Anlaß?

Als Strauss sich gegen Ende des ersten Jahrzehnts dieses Jahrhunderts in Garmisch niederließ, war dieser Ort noch eine ländliche Idylle, ein Dorf fast so wie jenes Marquartstein am Chiemsee, wo Strauss' Schwiegereltern ein Ferienhaus besaßen und wo der Komponist ab 1890 regelmäßig zur Sommerfrische weilte. Unge störtes Komponieren war damals nur im Sommer möglich; im Winterhalbjahr absolvierte Strauss die unzähligen Dirigate und Gastspielreisen, die in seinen diversen Kapellmeister-Stellungen von ihm gefordert waren. Und daran änderte sich fast nichts bis 1924, als Strauss die Direktion der Wiener Staatsoper aufgab zugunsten einer nunmehr freien, ungebundenen Komponisten-Existenz. Strauss war da übrigens kein Einzelfall: fast alle seiner Berufsgenossen waren im Hauptberuf Dirigent und bekleideten öffentliche Ämter in Opernhäusern oder bei Konzertorchestern. So auch Gustav Mahler, mit dem Richard Strauss befreundet war, und der jedes Jahr im Sommer auf's Land zog, um dort ungestört nicht mehr dem Beruf, sondern seiner Berufung zu leben. Wie Strauss in Marquartstein,

so hatte sich Mahler am Attersee im Salzkammergut eine Art "Komponierhäuschen" eingerichtet, das ihm die nötige Zurückgezogenheit und Isolation von der Außenwelt garantierte.

Die Künstler der Jahrhundertwende, meist selbst Großstadtkinder, brauchten das elektrisierende Klima der Großstadtkultur, bedurften der geistigen Anregungen, die von den europäischen Metropolen ausgingen, insbesondere von Berlin und Wien, konnten sich aber - wollten sie ihre Eigenart bewahren - nicht völlig an jenes Gemenge ausliefern, das der Schmelztigel Großstadt aus Mode, Erfindungsgeist, Anpassungsvermögen, Provokationslust, Pressehörigkeit, Profitgier und Lust am Mondänen als "dernier cri", als jeweils letzten Schrei einer kulturbeflissenen Öffentlichkeit anbietet. Daher die allgemeine Rückzugsbewegung der Künstler der Jahrhundertwende vom Zentrum des Geschehens an die Peripherie, mit der Großstadt lose verbunden und doch weit genug von ihr entfernt. Hofmannsthal zieht nach Rodaun, Schönberg nach Mödling, Pfitzner nach Schondorf am Ammersee, Puccini - auch er - an ein idyllisches Seeufer, Torre del Lago in der Nähe von Lucca. Die Liste ließe sich unbesorgt verlängern, übrigens auch zurück in die Vergangenheit: Goethes Weimar und Wagners Wahnfried-Idylle haben wir schon genannt - blieben noch Verdis Sant' Agata, der langjährige Alterssitz des großen Italieners, sowie die ländlichen Domizilien von Tschaikowsky und Johannes Brahms. Erst die übernächste Komponistengeneration, die junge Garde der 20er und 30er Jahre, zieht es wieder in die Großstädte zurück. Ein neues soziales Umfeld hatte sich da aufgetan, auf das sie seismographisch genau mit ihren Werken reagieren wollten. Es ist die Zeit wieder aufblühender Großstadtkultur, der allerdings nur sogenannten "Goldenen Zwanziger Jahre". Richard Strauss mußte nicht befürchten, den Anschluß zu verpassen; er blieb in Garmisch wohnen.

Das Werk, das sein Naturverständnis, seine Sicht von der Platzierung des Menschen in einer entgötterten Schöpfung am reinsten wiedergibt, ist die oft vordergründig mißverständene "Alpen-

sinfonie". Sie wurde noch vor Beginn der Garmischer Zeit konzipiert, geht auch gar nicht auf ein konkretes Alpen-Erlebnis ein, sondern reflektiert die Grundhaltung ihres Autors zur Natur. Für Richard Strauss, den Nietzsche-Jünger, konnte es weder eine religiöse Deutung der Natur geben (wie einst für Beethoven), noch wollte er sich der Idee einer metaphysischen "Erlösung" anschließen, die in Franz Liszts "Berg-Symphonie" die verlorene Einheit des menschlichen Geschöpfs mit der Natur wiederherstellen soll. Integrationsbedürfnisse wie diese waren für Strauss nicht mehr gegeben; sein emanzipatorisches Weltbild ließ nur einen prometheischen Naturbegriff zu, dessen weltanschauliche Prämissen Strauss mit vielen Zeitgenossen, so auch mit Gustav Mahler teilte, der in seiner III. Symphonie dem heidnischen Pan mit zahlreichen (später getilgten) Nietzsche-Zitaten huldigte - zur selben Zeit, als Strauss "Also sprach Zarathustra", eine "Tondichtung frei nach Nietzsche" schrieb. Zwei Jahre vorher, 1894, war in Weimar Strauss' Bühnenerstling "Guntram" uraufgeführt worden, dessen Titelheld der junge Dichterkomponist die bekenntnishaften Worte in den Mund legte: "Mein Leben bestimmt / Meines Geistes Gesetz; / Mein Gott spricht / Durch mich selbst nur zu mir !" Diese Sätze sind ohne das geistige Vorbild Nietzsches nicht denkbar. Und anders als Mahler, der Nietzsche später abschwor, sollte Strauss dem Einsiedler von Sils-Maria zeitlebens die Treue halten.

Nichts beweist dies überzeugender als das weltanschauliche Programm, das Strauss' letzter großer Tondichtung "Eine Alpensinfonie" ursprünglich unterlegt war, und das der Komponist des "Rosenkavalier" im Mai 1911 in seinem Schreibkalender festhielt. Die unter dem Eindruck des Todes von Gustav Mahler entstandene Notiz hat folgenden Wortlaut:

./.

Gustav Mahler nach schwerer Krankheit am 19. Mai verschieden. Der Tod dieses hochstrebenden, idealen, energischen Künstlers ein schwerer Verlust. Die ergreifenden Memoiren Wagners mit Rührung gelesen.

Lectüre deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation Leop. Ranke: durch sie wird mir hell bestätigt, daß alle dort die Cultur fördernden Elemente seit Jahrhunderten nicht mehr lebenskräftig, wie alle großen politischen u. religiösen Bewegungen nur eine Zeitlang wirklich befruchtend wirken können.

Der Jude Mahler konnte im Christentum noch Erhebung gewinnen. Der Held Rich. Wagner ist als Greis, durch den Einfluß Schopenhauers wieder zu ihm herabgestiegen.

Mir ist es absolut deutlich, daß die deutsche Nation nur durch die Befreiung vom Christentum neue Tatkraft gewinnen kann. Sind wir wirklich noch weiter als zur Zeit der politischen Union Karls V. u. des Papstes? Wilhelm II. u. Pius X. ?

Ich will meine Alpensinfonie: den Antichrist nennen, als da ist: sittliche Reinigung aus eigener Kraft, Befreiung durch die Arbeit, Anbetung der ewigen herrlichen Natur.

Dieses zuletztgenannte, dreiteilige "Programm", das sich wie der kleinste gemeinsame Nenner von Mahlers und Strauss' philosophischen Positionen liest, war das eigentliche Credo von Richard Strauss, der in der Natur primär die Philosophie des Diesseits suchte und weniger den Anlaß zu sportlicher Ertüchtigung. So werbewirksam ein Titel wie "Alpensinfonie" für die heimische Fremdenverkehrsindustrie auch sein mag, der Komponist dachte dabei weniger an Tourismus, vielmehr an den Pantheismus Goethes, zu dessen heidnischem Naturverständnis er sich hingezogen fühlte.

Wenn wir nun im 1. Teil dieses Konzerts Jugendwerke sowohl von Mahler als auch von Strauss hören, so vergegenwärtigen wir uns dabei die - bei allem Trennenden, das später kommen sollte - durchaus vergleichbaren kompositorischen Anfänge beider Komponisten. Mahlers Jugendlieder lassen nicht nur durch die Nachbarschaft zum umfangreichen Liedschaffen des jungen Richard Strauss aufhorchen, sondern auch durch textliche Bezüge zur "Don Juan"-Gestalt, die auch Strauss später immer wieder faszinieren sollte. Sie sind übrigens im selben Schaffensjahrzehnt entstanden, dem wir auch die frühe Bläser-Serenade Es-Dur op. 7 des 16-jährigen Gymnasiasten Richard Strauss verdanken. Strauss hat sein erstes Bläserwerk im Jahr 1881 komponiert, genau 100 Jahre nach der 1781 im "Idomeneo"-Jahr in München und Wien entstandenen "Gran Partita" Mozarts, die ihm als lebenslanges Vorbild für die Satztechnik von Holzbläsern diente. Dieser Mozart-Bezug wird uns im Verlauf des heutigen ersten Strauss-Mahler-Konzerts in Toblach noch weiter beschäftigen; in ihrer Beziehung zu Mozart begegnen sich beide Komponisten nicht minder als in ihren stilistisch so benachbarten Jugendwerken. Daß sich in ihnen der junge Mahler und junge Strauss symbolisch die Hand reichen, berührt umso mehr, als sich hier in Toblach, vor genau 80 Jahren, dem Dioskurenpaar die Gelegenheit zu ihrer vielleicht letzten Begegnung bot.

II. (Nach der Pause) :

Es ist hier nicht der Ort (und nicht die Zeit), das Verhältnis Mahler-Strauss erschöpfend zu behandeln, zumal wir von Herta Blaukopf im Nachwort zu ihrer Briefwechsel-Edition eine umfassende und gültige Darstellung dieser antipodischen Beziehung bereits besitzen. Der Gemeinsamkeiten zwischen Mahler und Strauss wären noch manche zu nennen, darunter vielleicht am deutlichsten hervortretend: ihre lebenslange Fixiertheit auf Mozart.

"Über Mozart kann ich nicht schreiben; ihn kann ich nur anbeten!" äußerte sich Richard Strauss, als er 1941 für ein Gedenkbuch "Mozart und München" einen kurzen Beitrag liefern sollte. Erich Valentin, der ihn darum gebeten hatte, wußte nur zu genau, wie die Gedanken des greisen Komponisten beständig um das "Kapitel Mozart" kreisten, von dem Strauss in einer auf den 1. September 1944 datierten Tagebuch-Eintragung sagte, es enthalte "Offenbarungen der innersten Seele der Welt" und stelle "die letzte und höchste Blüte der Culturgeschichte" dar; "die welterlösende Mozart'sche Melodie" sei "die Göttin der Schönheit, umgeben vom Strahlenglanz der Melodie Beethovens, Schuberts und Richard Wagners".

Als Strauss, gleichsam in Opposition zu den barbarischen, jedem Schönheitskult abholden Zeitläuften, im Herbst des Jahres 1944 über Mozart meditierte, hatte er nur kurze Zeit zuvor ein "Rondo Es-Dur" für 16 Bläser abgeschlossen, das er später "Den Manen des göttlichen Mozart am Ende eines dankerfüllten Lebens" widmen und zum Ausgangspunkt einer größeren Bläserkomposition, der Es-Dur-Sonatine "Fröhliche Werkstatt", machen sollte. Zunächst aber war das "Rondo", dem Strauss bei fortschreitender Skizzierung den Titel "Einleitung und Allegro" gab, als selbständiges Werk gedacht: als ergänzendes Pendant zur dreisätzigen Bläser-Sonatine F-Dur AV 135, die Strauss im Frühjahr und Sommer 1943 während einer Rekonvaleszenz entwarf und die den Untertitel "Aus der Werkstatt eines Invaliden" trägt. Noch im Dezember 1943 schrieb Strauss an seinen Schweizer Freund und Biographen Willi Schuh: "Ich habe an Krauss eine 3-sätziges 'Sonatine' für 16 Bläser ('Aus der Werkstatt eines Invaliden') geschickt, schreibe jetzt ein Gleiches, 'Einleitung und Finale', als Handgelenksübung - alles 'im Nachlaß', d.h. musikgeschichtlich überflüssige Musik, allenfalls eifrigen Instrumentalisten als Ensembleübung dienend, für die Öffentlichkeit ohne jegliches Interesse - wie tausend Anderes ...!"

Die Viersätzigkeit des kompletten Werkes veranlaßte den Komponisten schon im Dezember 1945, in einem Brief an seinen Librettisten Joseph Gregor die Bezeichnung "Sonatine" zugunsten der "Sonate" aufzugeben, woraus der Verleger, der das Werk 1952 posthum veröffentlichte, die Berechtigung ableitete, die "Fröhliche Werkstatt" als eine "Symphonie für Bläser" zu deklarieren. Die Uraufführung, aus dem Manuskript gespielt, fand noch zu Lebzeiten des Komponisten statt: Hermann Scherchen dirigierte sie im März 1946 in einem Konzert des Musikkollegiums Winterthur. Strauss, der im Herbst 1945 in die Schweiz emigriert war, konnte ihr nicht nur persönlich beiwohnen, er leitete auch selbst zwei Proben.

Sein erstes Bläserwerk hatte Richard Strauss als 16-jähriger Gymnasiast im Jahre 1881 komponiert: die noch heute viel gespielte Serenade Es-Dur für 13 Blasinstrumente op. 7, die Sie zu Beginn dieses Abends hörten, und der nur wenig später, 1884, eine umfangreichere Suite für die gleiche Besetzung folgte. Einhalb Jahrzehnte später bemerkte Strauss in einem Brief an seinen Vater, der selbst Hornist war: "Ohne dreifache Holzbläser kann man kaum mehr instrumentieren, gegen vier Hörner sind zweifache Hölzer unmöglich!" Folgerichtig weisen die Bläserwerke der Spätzeit, die beiden Sonatinen der 40er-Jahre, "Aus der Werkstatt eines Invaliden" und "Fröhliche Werkstatt", gegenüber den Bläserwerken der Jugendzeit einen leicht vergrößerten Apparat auf. Den 13 Instrumentalisten der Es-Dur-Serenade op. 7 und der B-Dur-Suite op. 4 stehen nun 16 Bläser gegenüber: es ist die Klarinetten-Familie, die erweitert wurde und die nun außer zwei B-Klarinetten eine C-Klarinette, ein Bassethorn und eine Baßklarinetten vereinigt. Im übrigen hatte schon Mozart, dessen Bläuserserenade KV 361 als heimliches Vorbild der Strauss'schen Bläserwerke gelten darf, je zwei Klarinetten und Bassethörner verwendet und aus der reicheren Instrumentation neue Möglichkeiten klanglicher Kombinatorik entwickelt.

Auch Strauss, der erfahrene Instrumentator, läßt es sich nicht nehmen, seinem 16-stimmigen Bläserchor ein Maximum an technischer Raffinesse und poetischer Erfindung zu entlocken. Um der Besonderheiten seines Bläserstils gewahr zu werden, braucht man die "Fröhliche Werkstatt" nur mit dem fast gleichzeitig entstandenen Streicherstück "Metamorphosen" zu vergleichen, das den Strauss'schen Personal- und Altersstil auf seine Weise individuell verkörpert; zwar fehlen in den Bläserwerken polyphone Gestaltungszüge keineswegs, auch weisen Harmonik und Melodik alle Eigentümlichkeiten (besonders die charakteristischen modulatorischen Rückungen) des späten Strauss auf, doch ist der Satz - gegenüber den "Metamorphosen" - um vieles gelockelter gehalten und nach der Art Mozart'scher Divertimenti mit zartem, figurativem Spielwerk angereichert. Die 16 Bläser werden als Solisten geführt, wenn auch nicht in dem Maße, in dem die 23 Solostreicher der "Metamorphosen" solistisch und konzertant hervortreten; dies ist letztlich die Folge des sog. "Bläserstils", der den Komponisten nicht nur zu einfacherer Harmonik und schlichterer Kadenzführung zwingt, um schon die bloße Klangfülle der Bläser adäquat zur Geltung zu bringen, sondern auch deshalb, weil ein vielstimmiges Bläserensemble weniger flexibel als etwa ein Streichorchester auf satztechnische Verflechtung und kompositorische Vielfalt reagiert.

Trotzdem geht die "Fröhliche Werkstatt" wesentlich weiter in den Anforderungen an die Spieler als die Serenade op. 7 oder die Suite op. 4. Dazwischen liegen über 60 Jahre ungeahnter und nicht vorausberechenbarer Entwicklungen auf dem Gebiet des Hörens und der Technik. Doch so sehr die Ansprüche auch gewachsen sind, und das Werk auch heute noch in der dynamischen Abtönung der Stimmen und Stimmengruppen heikle, technisch wie musikalisch schwer zu lösende Probleme aufgibt, so unverkennbar trägt dieses außergewöhnliche, spätzeitliche Bläserwerk die Kennzeichen der Gelöstheit und Heiterkeit, der gelassenen und doch von innerer Spannung getragenen Serenität. Schwerlich läßt sich in dieser Musik ein Takt

finden, der den Untertitel "Fröhliche Werkstatt" nicht noch nachträglich legitimiert, wie ja das Werk auch als Ganzes in jedem Moment der berühmten Widmung "Den Manen Mozarts" zu entsprechen sucht. Die "Manen des göttlichen Mozart" verdanken einem ihrer eifrigsten Vertreter die wirkungsvollste "Hommage à Mozart", die sich denken läßt.