



audite

Deutschlandradio Kultur

**EDITION KARL BÖHM**

**R. STRAUSS: EIN HELDENLEBEN  
TOD UND VERKLÄRUNG**

**VOL. VI**

*Berlin, 1950/1951*

*recording date:* April 23 - 24, 1951 – Ein Heldenleben (studio recording, mono)  
March 25, 1950 – Tod und Verklärung (studio recording, mono)  
*recording location:* Jesus-Christus-Kirche, Berlin-Dahlem  
*recording producer:* Lohse  
*recording engineer:* Opitz

**Deutschlandradio Kultur**

Eine Aufnahme von RIAS Berlin  
(lizenziiert durch Deutschlandradio)

*recording:* © 1950/1951 Deutschlandradio  
*research:* Rüdiger Albrecht  
*remastering:* © Ludger Böckenhoff, 2008



*cover photo:*  
*art direction and design:*

The historical publications at audite are based, without exception, on the original tapes from broadcasting archives. In general these are the original analogue tapes, which attain an astonishingly high quality, even measured by today's standards, with their tape speed of up to 76 cm/sec. The remastering – professionally competent and sensitively applied – also uncovers previously hidden details of the interpretations. Thus, a sound of superior quality results. CD publications based on private recordings from broadcasts cannot be compared with these.

Foto Neumeister, München  
»audite« Musikproduktion

**audite**

e-mail: [info@audite.de](mailto:info@audite.de) • <http://www.audite.de>  
© 2008 Ludger Böckenhoff



## **Richard Strauss:** **Ein Heldenleben** **Tod und Verklärung**

**RIAS-SYMPHONIE-ORCHESTER**  
**FRITZ GÖRLACH, Solo-Violine ①-⑥**  
**KARL BÖHM, Dirigent**

Seine „Wanderjahre“ nannte Karl Böhm in seinen Memoiren „Ich erinnere mich ganz genau“ die Zeit zwischen 1947 und seiner zweiten Amtszeit an der Wiener Staatsoper, die 1955 begann und schon im Jahr darauf unglücklich enden sollte. Von 1945 bis 1947 war er von der Verwaltung der Alliierten mit einem Auftrittsverbot belegt worden; wie vielen anderen Künstlern, die unter der Nazi Herrschaft in Deutschland erfolgreich gewesen waren, machte man ihm zu große Nähe zum Nazi-Regime zum Vorwurf. Die erzwungene zweijährige Untätigkeit schildert Böhm als außerordentlich quälend; die Erlaubnis, wieder zu dirigieren, kam wie eine Erlösung. Noch ohne festes Amt, stürzte er sich in die Arbeit. An Engagements fehlte es nicht. Böhm dirigierte in der Oper an der Wien – die Wiener Staatsoper lag noch in Trümmern – und am Teatro San Carlo in Neapel, leitete mit großem Erfolg die deutsche Stagione am Teatro Colón in Buenos Aires und trat weltweit als Dirigent in Konzerten auf.

Der detailbesessene Dirigent war außerdem für Rundfunkaufnahmen gefragt. Böhms Arbeitsweise in den Proben war berüchtigt. Unerbittlich probte er, bis das Ergebnis seinen Vorstellungen genau entsprach. Eines seiner Vorbilder war dabei Richard Strauss. Mit dem Komponisten verband Böhm ein besonderes Verhältnis, spätestens nachdem er 1934 Fritz Busch als Direktor der Dresdner Staatsoper nachgefolgt war. In Dresden waren, nach dem Frühwerk *Feuersnot* 1901, unter anderen die Opern *Salome* (1905) und *Elektra* (1909) uraufgeführt worden und 1911 der *Rosenkavalier*. In seiner Dresdener Zeit knüpfte Böhm bewusst an die Tradition der Strauss-Uraufführungen an. Wachsam verfolgte Strauss die Spielplangestaltung Böhms und beklagte sich bei dem dreißig Jahre Jüngeren, wenn zu wenig Strauss gegeben wurde oder wenn ihm die Besetzung nicht passte. An den Uraufführungen der Opern *Die schweigsame Frau* 1935 und *Daphne* 1938 nahm

Strauss lebhaften Anteil; die *Daphne* hatte er Böhm gewidmet. In unmittelbarem Austausch mit Strauss erarbeitete Böhm seine Inszenierungen. Dank seines steilen Aufstiegs, von den Anfängen in Graz über die Stationen München und Darmstadt bis an die Staatsopern in Hamburg, Dresden und Wien, war der 1894 geborene Böhm der jüngste Dirigent, der unmittelbar und über längere Zeit mit Strauss zusammengearbeitet hatte.

Strauss galt nicht nur als der bedeutendste deutsche Opernkomponist seiner Zeit, sondern auch als Meister der Orchestertechnik. Dabei verlangen seine Partituren sämtlichen Musikern virtuosens Einsatz ab; vom Dirigenten fordern sie perfekte Koordination des in vielen Schichten sich entfaltenden Klanggeschehens. Das RIAS-Symphonie-Orchester, mit dem Karl Böhm die hier vorgestellten Aufnahmen 1950 und 1951 einspielte, hatte sich unter seinem Chefdirigenten Ferenc Fricsay seit 1948 zu einem Elite-

ensemble entwickelt. Fricsay trieb rigorose Musikerauswahl, er probte äußerst streng und ließ seine Musiker auch pultweise oder einzeln vorspielen, um sein künstlerisches Ziel zu erreichen. Noch heute zeugen Fricsays Aufnahmen mit dem RIAS-Sinfonieorchester von einem hohen Niveau an Präzision und Klangkultur. Dass nicht nur er sich besonders für die RIAS-Blechbläser begeisterte, machte das Ensemble zu einem idealen Strauss-Orchester – und zu einem, dem ein penibler Probenstil wie der Karl Böhms wohl vertraut war.

Strauss hatte seinen virtuosens Orchesterstil vor allem in den neun sinfonischen Dichtungen entwickelt, die er zwischen 1888 und 1915 komponierte. Als Durchbruch dieses Stils gilt *Don Juan* op. 20 nach Nikolaus Lenau. Zeitgleich mit diesem Werk arbeitete Strauss, seit 1889 Kapellmeister in Weimar, an der sinfonischen Dichtung *Macbeth* op. 23 nach Shakespeare

und an *Tod und Verklärung* op. 24 – über ein eigenes Sujet. Äußerlicher Rahmen ist eine Sterbeszene: Ein Todkranker, immer wieder von schmerzhaften Anfällen gequält, blickt zurück auf sein Leben; er stirbt und erfährt den Übergang in ein anderes Dasein. Das Werk spiegelt nicht etwa christliches Erlösungsdenken wider, sondern Strauss' Auseinandersetzung mit der idealistischen Philosophie. Das berühmte aufsteigende Verklärungsthema des Werks beschrieb er selber als Ideal, dem der Mensch zeitlebens nachgejagt sei, das er aber nie habe erreichen können; nach dem Sterben schaut der Mensch es unverstellt. Dabei spielen die Themen, die ihn selber zuvor charakterisiert haben, am Ende keine Rolle mehr; das Individuum löst sich in der Ideenschau ganz auf. So sehr das Programm zeitgebundener Ausdruck von Strauss' bildungsbürgerlichem Atheismus war, so zwingend setzte der Komponist es musikalisch um. Der gesamte Klangraum des Orches-

ters ist erschlossen: äußerste Tiefe und höchste Höhe, die beklemmend enge Klangführung zu Beginn und der drastisch zerklüftete Ambitus des ersten Allegro-Themas. Sämtliche Instrumente, auch die Streicher, treten in Ensembles und solistisch auf, Farb- und Raumwirkungen auch des Schlagwerks werden voll ausgenutzt. Das Werk war von seiner Uraufführung 1890 in Eisenach an ein Erfolg und festigte Strauss' Ruf als führender Moderner, den er mit dem *Don Juan* begründet hatte.

In mehrfacher Hinsicht war es von hier aus bis zum neun Jahre später in Frankfurt uraufgeführten *Heldenleben* op. 40 noch ein weiter Weg. Seine Erfahrung als Kapellmeister in Weimar, München und ab 1898 in Berlin führte zur weiteren Verfeinerung seines Orchesterstils. Wie das Hauptthema im *Heldenleben* entfaltet wird, zunächst im wuchtigen Unisono von tiefen Streichern und Hörnern, dann in einem Tutti von fast unüberschaubarer Vielfalt der Themenschichtungen, die in

ihrer vielstimmigen Fülle einen neuen, schillernden Farbwert entstehen lassen: das geht für den Hörer an die Grenzen des Fassungsvermögens. Aber auch in anderer Hinsicht bedeutete das *Heldenleben* eine Abkehr von den erzählenden Programmsujets des frühen Strauss hin zum musikalischen Selbstportrait. Auch wenn er stets abstritt, dass er sich selber meinte, verweist Strauss doch ungeniert auf sich selbst als „Helden“. Die beiden Schlussabschnitte „Des Helden Friedenswerke“ und „Des Helden Weltflucht und Vollendung“ zitieren so unüberhörbar aus Strauss' eigenen Werken, aus den sinfonischen Dichtungen *Don Juan*, *Macbeth*, *Tod und Verklärung*, *Till Eulenspiegels lustige Streiche* und *Don Quixote* sowie aus der Oper *Guntram*, dass Strauss' Leugnen nur noch kokett wirkt. Möglicherweise fürchtete er, dass die Ironisierung des Helden übersehen würde, die Projektion seiner eigenen Erfahrungen als aufstrebender Künstler in ein mittelalterliches

Heldenbild mit Feinden, Minne und Liebeserfüllung, Schlachtfeld und Rückzug in die Einsamkeit; oder auch, dass das chargierende Porträt seiner energisch-launenhaften Frau Pauline, das er in einem langen Rezitativ für Sologeige und Orchester zeichnete, für bare Münze genommen würde. Der nächste Schritt in diese Richtung war die *Sinfonia domestica* op. 53, in der Strauss auch noch diese Stilisierung aufgab und ganz unverhohlen häusliche Szenen in einer üppig-verfeinerten Orchestersprache und einschüchternd virtuosem Tonsatz schilderte.

Den Strauss-Vertrauten Böhm als Interpret dieser Stücke zu erleben, noch dazu, wenn er dabei vor einem hochpräzisen Orchester wie dem RIAS-Symphonie-Orchester steht, ist in mancher Hinsicht erhellend. Sofort wird deutlich, was für Böhm eine Kategorie wie Werktreue bedeutet. Er ist nämlich nicht einfach Sachwalter, treuer Vollstrecker der Partituren, der nach einem gängigen, Böhm gern

nachgesagten Interpretenklischee „hinter das Werk zurücktritt“. In beiden Werken schärft Böhm Konturen, spitzt Akzente und Sforzati zu, verschafft auch verborgenen Stimmzügen deutliche Gestalt. Im Sinn einer drängenden Dramaturgie setzt er sich teilweise über Tempovorschriften hinweg, so beim ritterlichen Bläserthema in *Tod und Verklärung*, das er noch feurig anzieht, statt es wie vorgeschrieben „etwas breiter“ zu nehmen. Der Liebeszene im *Heldenleben* gewährt er über weite Strecken ein leuchtendes forte, auch wo die Partitur piano vorschreibt. Geschickt balanciert er den starken Bläserapparat gegen die Streicher aus, so dass deren blühender Klang selbst auf den Höhepunkten nicht untergeht. Das RIAS-Orchester reagiert mit einer Genauigkeit, die diese Modifikationen klar zur Geltung kommen lässt; es entwickelt den für Böhm typischen warmen, in allen Stimmen fein modellierten Klang. Im hörbar engen Kontakt zum Orchester scheut

sich Böhm auch nicht, selbst bei der Aufnahme noch ins Geschehen einzugreifen: In *Tod und Verklärung* hört man nach der Sterbeszene beim Einsatz des Verklärungsthemas in den Bläsern sein beschwörendes „Pssst!“. Ein Muster an Virtuosität und Partiturtreue ist das Violinsolo, das der RIAS-Konzertmeister Fritz Görlach mit süßem und zugleich strahlendem Ton vorträgt.

Als Karl Böhm am 25. März 1950 in der Jesus-Christus-Kirche in Berlin-Dahlem vor das RIAS-Symphonie-Orchester trat, um *Tod und Verklärung* op. 24 von Richard Strauss für den RIAS einzuspielen, lag das Begräbnis des Komponisten in München gerade erst sechs Monate zurück. Böhm hatte am September 1949 nicht aus Österreich ausreisen dürfen und deshalb nicht teilnehmen können. Er muss das sehr bedauert haben. In seinen Memoiren überliefert er eine eigenartige Anekdote von Strauss' Sterbelager: „Wie mir sein

Sohn und seine Schwiegertochter später erzählten, hat er vierundzwanzig Stunden vor seinem Tod, als er noch einmal aus einer Bewusstlosigkeit erwachte, zu ‚Bubi‘ [seinem Sohn] gesagt: ‚Jetzt kann ich dir sagen, dass alles das, was ich in ‚Tod und Verklärung‘ komponiert habe, auf das genaueste stimmt; ich habe das in den letzten Stunden genau so durchlebt.“ So liegt es nahe, die beiden RIAS-Aufnahmen nicht einfach als gelungene und aufregende Interpretationen zu hören, sondern auch als ein Doppelporträt Strauss aus der Sicht eines Vertrauten.

Friedrich Sprondel

Karl Böhm, in his memoirs *A Life Remembered* (1992), applied the term “migratory years” to the period between 1947 and his second tenure at the Vienna State Opera, which began in 1955 and ended unhappily only one year later. From 1945 to 1947, like so many other successful artists of the Third Reich, he was blacklisted by the Allied Administration, accused of being overly close to the Nazi régime. Böhm found these two years of forced inactivity agonizing in the extreme, and the permission to return to the conductor’s rostrum came to him like a redemption. Still lacking a permanent position, he plunged into his work. There was no shortage of engagements: he conducted at Vienna’s “Oper an der Wien” (the State Opera was still reduced to rubble) and at Naples’s Teatro San Carlo, headed the highly successful German season at the Teatro Colón in Buenos Aires, and appeared in concert halls throughout the world.

The ever-meticulous Böhm was also highly sought-after for radio recordings. His working methods in rehearsal were notorious. He rehearsed relentlessly until the results exactly matched his ideas. One of his role-models was Richard Strauss, with whom he enjoyed an especially close relationship, at least from the moment he succeeded Fritz Busch as head of the Dresden State Opera in 1934. It was in Dresden that Strauss’s early opera *Feuersnot* had been premiered in 1901, followed *inter alia* by *Salome* (1905), *Elektra* (1909), and *Der Rosenkavalier* (1911). During his Dresden years Böhm deliberately extended the house’s tradition of Strauss premières. Strauss watchfully followed Böhm’s programming policy and complained to the upstart conductor thirty years his junior when there was not enough Strauss in the repertoire or when he disapproved of the casting. He was actively involved in the premières of *Die schweigsame*

*Frau* (1935) and *Daphne* (1938), even dedicating the latter to Böhm. Böhm worked out his stagings in close interaction with Strauss. Thanks to his meteoric rise from his beginnings in Graz via Munich and Darmstadt to the state opera houses of Hamburg, Dresden, and Vienna, Böhm, who was born in 1894, was the youngest conductor to work directly with Strauss for an extensive period of time.

Strauss was considered not only one of the towering German opera composers of his age, but a master of orchestration. His scores demand virtuosic efforts from each musician and perfect coordination from the conductor in a multi-tiered flux of sound. Beginning in 1948 the RIAS Symphony Orchestra, with whom Böhm recorded these performances of 1950 and 1951, had emerged as an élite ensemble under its principal conductor Ferenc Fricsay. Fricsay was dictatorial in his choice of musicians and extremely rigorous in rehearsal, forcing his musi-

cians to play individually or desk by desk to achieve his artistic ends. Even today his recordings with the RIAS Symphony Orchestra bear witness to a high level of precision and sonority. That he, like many others, was especially excited by RIAS’s brass section made the ensemble an ideal Strauss instrument, one perfectly at home with an exacting rehearsal style such as Böhm’s.

Strauss had developed his virtuosic orchestral style chiefly in the nine symphonic poems he wrote between 1888 and 1915. The breakthrough to this style came with *Don Juan* (op. 20) after Nikolaus Lenau. At the same time Strauss, who was appointed court conductor in Weimar in 1889, also worked on his symphonic poem *Macbeth* (op. 23) after Shakespeare and on *Tod und Verklärung* (op. 24) on a subject of his own devising. The setting is a deathbed scene: a mortally ill man, constantly racked by

spasms of pain, reflects on his life, dies, and experiences a passage to another form of existence. The work reflects not so much Christian tropes of redemption as Strauss's encounter with idealist philosophy. He himself described the famous ascending Transfiguration Theme as an ideal that human beings strive for all their lives but unable to achieve. Only after death can Man visualize it without distortion. In the end, the themes that previously characterized him no longer have any significance; the individual dissolves in the revelation of ideas. Yet, if Strauss's program is trapped in the cultured atheism of his age, his musical handling of it is all the more compelling. The full timbral range of the orchestra is laid bare, from extreme depths to the loftiest heights, from the oppressively constricted sound of the opening to the drastically jagged ambitus of the first allegro theme. Every instrument, including the strings, appears in ensemble and solo roles; timbral and

spatial effects are fully exploited, even in the percussion. The work was a success from the moment of its Eisenach première in 1890, reaffirming the leading modernist position that Strauss had assumed with *Don Juan*.

In many respects it was a long path that led from this point to *Ein Heldenleben* (op. 40), premièred in Frankfurt nine years later. Strauss's experiences as a conductor in Weimar, Munich, and from 1898 in Berlin, led to a further refinement of his orchestral style. The main theme unfolds first in a powerful *unisono* of low strings and horns, then in a *tutti* with an almost impenetrable tangle of thematic layers, attaining new levels of brilliance in manifold textures verging on the limits of human perception. Yet, in another respect, *Ein Heldenleben* marks a volte-face from the narrative programs of early Strauss toward musical self-depiction. Though he always denied accusations of self-portraiture, Strauss unabashedly identifies

himself as the Hero. The final two concluding sections, "The Hero's Works of Peace" and "The Hero's Withdrawal and Fulfillment," so obviously quote Strauss's own music – from the symphonic poems *Don Juan*, *Macbeth*, *Tod und Verklärung*, *Till Eulenspiegel*, and *Don Quixote* as well as the opera *Guntram* – that his denials merely seem coy. Perhaps he feared that listeners would overlook his ironic treatment of the Hero – the projection of his own experiences as an aspiring artist onto a medieval heroic tapestry of enemies, amorous adventures, requited love, battlefields, and solitary withdrawal. Perhaps he felt that the emotion-laden portrait of his capricious, energetic wife Pauline, limned in a long recitative for solo violin and orchestra, might be taken at face value. The next step in this direction was the *Sinfonia domestica* (op. 53), in which he abandoned even this level of stylization and blatantly depicted scenes from his own domestic life in a luxuriant,

sophisticated orchestral idiom and a compositional fabric of daunting virtuosity.

To experience Strauss's confidant Böhm as the performer of these pieces – even more so with such a high-precision ensemble as the RIAS Symphony Orchestra – is illuminating in many ways. We immediately see what Böhm meant by textual fidelity: he is more than just a curator, a faithful executor of the scores, who, to quote a standard cliché often imputed to him, "recedes behind the work." In both pieces he sharpens the focus, heightening accents and sforzatos and lending clear shape to hidden trains of thought. At times he ignores tempo marks for the sake of dramatic urgency, as in the knightly wind theme in *Tod und Verklärung*, which he takes with an incendiary impetus, ignoring the "somewhat broader" specified by the score. Large expanses of the Love Scene in *Ein Heldenleben* are granted a luminous *forte* even where the score prescribes a *piano*.

He deftly balances the heavy brass section against the strings so that their refulgent sound remains audible even at climaxes. The RIAS Orchestra responds with an exactitude that displays these alterations to full advantage, unveiling Böhm's distinctive warm sound, finely sculpted in every part. In palpably close contact with the orchestra, Böhm is willing to intervene in the performance even in the recording studio: in *Tod und Verklärung*, following the Death Scene, we hear his admonitory "pssst!" at the entrance of the Transfiguration Theme in the winds. A paragon of virtuosity and textual fidelity is the violin solo, delivered by RIAS's concertmaster Fritz Görlach with a dulcet yet radiant tone.

On 25 March 1950, when Karl Böhm stepped before the RIAS Symphony Orchestra in the Church of Jesus Christ, Berlin-Dahlem, to record Richard Strauss's *Tod und Verklärung* for the RIAS broad-

casting company, the composer had been borne to his grave in Munich only six months earlier. Böhm was not allowed to enter Germany from Austria in September 1949, and was unable to attend the funeral. It must have caused him intense regret. His memoirs hand down a unique anecdote of Strauss on his death bed: "As his son and daughter-in-law later told me, twenty-four hours before his death he again regained consciousness and said to [his son] Bubi: 'I can now tell you that everything I composed in *Tod und Verklärung* is perfectly correct; I lived through it exactly in the last few hours.'" It is thus not unreasonable to hear both of these RIAS recordings not simply as successful and exiting performances, but as a double-portrait of Strauss from the vantage point of an intimate confidant.

*Friedrich Sprondel*  
Translated by J. B. Robinson

WWW.AUDITE.DE



## Richard Strauss (1864-1949)

### ① - ⑥ **Ein Heldenleben op. 40** **46:11**

① Der Held 4:05  
*Lebhaft bewegt*

② Des Helden Widersacher 3:18  
*Etwas langsamer*

③ Des Helden Gefährtin 13:28  
*Erstes Zeitmaß (lebhaft bewegt)*

④ Des Helden Wallstatt 8:08  
*Lebhaft – Festes Zeitmaß (sehr lebhaft) •  
Festes Zeitmaß (sehr lebhaft)*

⑤ Des Helden Friedenswerke 5:57  
*Etwas breit – Mäßig langsam – Sehr ruhig •  
Mäßig langsam • Sehr ruhig*

⑥ Des Helden Weltflucht und Vollendung 11:15  
*Mäßig langsam – Heftig bewegt – Langsam •  
Heftig bewegt • Langsam*

### ⑦ **Tod und Verklärung op. 24** **25:19**

Gesamtspielzeit: 71:33

**audite**  
**95.586**

**RIAS-SYMPHONIE-ORCHESTER**  
**FRITZ GÖRLACH, Solo-Violine ①-⑥**  
**KARL BÖHM, Dirigent**